

Musik als Form des Denkens

Anmerkungen zu einer Problemstellung zwischen Aristoteles und Leibniz

1. VORBEMERKUNGEN¹

Die geläufige Konzeption der Musikgeschichtsschreibung ist im deutschen Sprachbereich gerade in Handbüchern und Übersichtsdarstellungen von Kriterien des 18. und 19. Jahrhunderts geprägt. Dabei scheint die Frage, wonach gefragt wird, wenn es um „Musik als Form des Denkens“, also um „musikalisches Denken“ geht, gerade mitbeantwortet. Kernstück wird dann zum Beispiel die mit Kriterien wie „Werk“, „Rationalität“ oder „Form“ vermessene „Musik im Abendland“ oder die mit Ausdrücken wie „Nachahmung“, „Realismus“, „Autonomie“, „Schönheit“, „Wahrheit“, „Ausdruck“, „das Erhabene“ und „das Charakteristische“ emphatisch inszenierte und ästhetisch bestimmte „abendländische Kunstmusik“.²

Solche mit dem „Erleben“ verknüpfte Denkformen des 18. und 19. Jahrhunderts gelten als Sonderfall. Ihm gegenüber scheinen heute Überlegungen, die Denker und

¹ Vor diesem Aufsatz schrieb ich mein Buch *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*. Bern etc. 2005. Der vorliegende Aufsatz ist keine Zusammenfassung des Buches, sondern eine Verdichtung der Frage nach dem „musikalischen Denken“ anhand zweier Grundfaktoren mittelalterlicher Lehre, nämlich „Quantität und Qualität“ einerseits sowie „Opus“ andererseits samt der dazu notwendigsten Umschreibung der Voraussetzungen. Mehr bibliographische oder sachorientierte musikwissenschaftliche Hinweise und Materialien finden sich im Buch. – Meine stilistischen Möglichkeiten haben nicht ausgereicht, um Leserinnen und Leser gleichzeitig anzusprechen. Leserinnen mögen es mir nachsehen, wenn ich grammatikalisch maskuline Bezeichnungen in jenem Neutrum professionelle denke, vor dem wir manchmal gleich sind. – An Abkürzungen, die in der Musikwissenschaft nicht üblich sind, verwende ich: *RUB*: Reclams Universal-Bibliothek; *stw*: suhrkamp taschenbuch wissenschaft; *utb*: Uni-Taschenbücher.

² Zum Stichwort *Abendland*: RÉMI BRAGUE, *Europe. La voie romaine*, Paris 1992; dt. *Europa. Eine exzentrische Identität* (Edition Pandora 13). Frankfurt/M. etc. 1993; ALAIN DE LIBERA, *Penser au Moyen Âge*, Paris 1991; dt. *Denken im Mittelalter*, München 2003. Zum Stichwort *Rationalität*: Als *pars pro toto*-Hinweis erwähne ich den von WOLFGANG SCHLUCHTER herausgegebenen Sammelband *Max Webers Sicht des okzidentalen Christentums. Interpretation und Kritik* (stw 730). Frankfurt/M. 1988. Musikwissenschaftlich vor allem wichtig ist darin der Beitrag von BRIAN STOCK, *Schriftgebrauch und Rationalität im Mittelalter*, 165–183. – Bei der Sammlung wegleitender Ausdrücke half mir die Rezension von RALF VON APPEN: *Helga de la Motte-Haber* (Hg.): *Musikästhetik (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Band 1)*, Laaber: Laaber, 2004, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (2005), 5.

Denkformen vom späten 19. Jahrhundert an mit der mittelalterlichen Philosophie zusammenführen, angemessener. Man kann demnach mit dem Thema „musikalisches Denken“ eine Schwierigkeit nicht umgehen. Sie besteht darin, dass wir heute vielleicht nicht notwendigerweise auf mittelalterliche Philosophie angewiesen sind. Doch benötigen wir heutige, manchmal als angelsächsisch bezeichnete philosophische Fragestellungen und nicht jene, die im deutschen Idealismus gipfeln, um an Denkvorgänge im Mittelalter heranzukommen. Darum wird hier nebenbei eine gängige musikgeschichtliche Planung zum Problem, soweit sie idealtypisch von Errungenschaften des deutschen Idealismus geprägt ist.

In dieser musikwissenschaftlich prekären Situation scheint es mir angebracht, so gut es einem (Musik-)Historiker eben möglich ist, anhand meiner Materialien zu zeigen, welche Ausgangspunkte zum „musikalischen Denken“ in Frage kommen, was sich mit ihnen in einer ersten Lesart machen lässt und welche Schwierigkeiten im Einzelnen sich eine von Überlegungen des 18./19. Jahrhunderts ausgehende Musikgeschichtsschreibung eingehandelt hat.

2. ÜBER „MUSIKALISCHES DENKEN“

Unsere Ohren unterscheiden recht flink zwischen verschiedenen Klassen von akustischen Ereignissen. Wir versorgen die Geräusche eines bremsenden Autos oder eines zusammenbrechenden Büchergestells in der Begriffskiste „Lärm“, während die Geräusche, die sich mit einer Nasenflöte, einer Geige oder einer Maultrommel erzeugen lassen, wie auch jene, die ein Popstar oder eine „Königin der Nacht“ aus sich selber hervorbringen, zielsicher dem Begriff „Musik“ zugeordnet werden.³ Dieser Gebrauch von „Musik“ ist schwierig analysierbar, da er durch mannigfache Gewohnheiten zu Stande gekommen ist. Davon abgehoben ist der begriffsgeschichtliche Ausschnitt, der mit den Namen Aristoteles (384–322) und Leibniz (1646–1716) begrenzt ist⁴, wobei nach der Antike das Mittelalter etwa mit Boethius (um 500) beginnt. Diese Zeitspanne ist darum immer wieder von Bedeutung, weil „Musik“ darin nicht eine bestimmte Klasse akustischer Ereignisse, sondern die Reflexionsform bezüglich dieser Klasse anzeigt.

Das Wort Musik verweist als in den drei Schriftreligionen Judentum, Christentum und Islam zu mittelalterlicher Zeit üblicher Graezismus – lat. *musica*; arab.,

³ Es geht um Akte der Identifizierung – vgl. PETER FREDERICK STRAWSON, *Einzelnding und logisches Subjekt (Individuals). Ein Beitrag zur deskriptiven Metaphysik*, Kap. 2: *Geräusche* (RUB 9410). Stuttgart 1972.

⁴ Zu dieser überlieferungs- und wissenschaftsgeschichtlich gebräuchlichen Zeitangabe: INGEMAR DÜRING, *Von Aristoteles bis Leibniz. Einige Hauptlinien in der Geschichte des Aristotelismus*, in: PAUL MORAUX (Hg.), *Aristoteles in der neueren Forschung* (Wege der Forschung 61). Darmstadt 1968, 250–313; orig. in: *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens* 4. Hamburg 1954, 118–154.

hebr. *musiqi/musiqā* – auf einen bestimmten Hintergrund. Wer im Rahmen dieser Religionen von „Musik“ spricht, meint den Modus der Reflexion gegenüber Klingendem, wie er sich im griechischen Schrifttum ausgebildet und in verschiedenen Rezeptionsverfahren transformiert hat. Nicht in Betracht kommen damit reflexive Verfahren gegenüber autochthonen Formen der Klanggestaltung, im Hebräischen etwa mit *ne'ima*, im Lateinischen manchmal mit *cantus* oder im Arabischen mit *ghina* angezeigt.

In diesem Aufsatz geht es um die Frage, wie Musik zwischen Aristoteles und Leibniz als Reflexionsform, als Anschauungs- und Denkform funktioniert.⁵ Um die Doppelbedeutung von „Musik“ – ehemals: Reflexionsform, heute: Klasse von akustischen Ereignissen – zu entwirren, verwende ich den Begriff „Musik“ im Folgenden nur im Sinne einer Reflexionsform und gebrauche für „Musik“ im Sinne akustischer Ereignisse den ungewohnten, aber aussagekräftigen Ausdruck „organisierte Klanggestaltung“. Ausnahmen von dieser Regel gibt es dann, wenn sie im Kontext offensichtlich sind. Berichtet wird aus Platzgründen nur über einige Aspekte dieser Reflexionsform im mittellateinischen Schrifttum.⁶

3. PROBLEME MIT DEM „MUSIKALISCHEN DENKEN“

Der Ausdruck „Musik als Form des Denkens“ hat mit dem Thema „musikalisches Denken“ zu tun. Da ich darunter das Denken in Bezug auf Musik verstehe und weiß, dass diese Lesart der üblichen widerspricht, berichte ich zunächst über eine gängige Auffassung und Schwierigkeiten, die aus ihr erwachsen.

Eine Internetsuchmaschine wie „Google“ stöbert „musikalisches Denken“ derzeit fast 500-mal auf, ohne dass aus den Belegen allein klar würde, was das Thema meint. So ist an einer Stelle vom „musikalischen Denken“ eines Komponisten die

⁵ Die Begriffe „Anschauungsform“ und „Denkform“ gehen auf Kants *Kritik der reinen Vernunft* zurück und sind im 20. Jahrhundert vielleicht auch durch ihre Funktion in der *Philosophie der symbolischen Formen* Ernst Cassirers – „Der Mythos als Denkform“ bzw. „Der Mythos als Anschauungsform“ – geläufig. Fritz Reckow hat sie für eine Reihe von Symposien als Leitbegriffe genutzt, um die scheinbare Einheit des „Denkens“ oder der „Anschauung“ in heuristisch fruchtbarer Weise aufbrechen zu können. Bei der Ausarbeitung der Beiträge hat sich dann Michael Fend ganz besonders um die Begriffe gekümmert: *Die Haut oder der Hut? Zur Geschichtlichkeit musikalischer ‚Anschauungs- und Denkformen‘*, in: MAX HAAS / WOLFGANG MARX / FRITZ RECKOW (†) (Hg.), *Anschauungs- und Denkformen in der Musik*. Bern etc. 2002, 69–117. Reckows Ansatz ist sehr viel umfassender als das, was ich hier versuche: *Anschauungs- und Denkformen in kunstwissenschaftlicher und speziell musikologischer Sicht*, a. a. O., 9–17.

⁶ Eine ausgedehntere Berichterstattung liefert mein in Anm. 1 erwähntes Buch sowie mein Beitrag *Griechische Musiktheorie in arabischen, hebräischen und syrischen Zeugnissen*, in: THOMAS ERTELT / FRIEDER ZAMINER (Hg.), *Vom Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz* (Geschichte der Musiktheorie 2). Darmstadt 2006, § 65 Anm. 135.

Rede, wozu man sich analog das „sprachliche Denken“ eines Dichters oder das „künstlerische Denken“ eines Malers vorstellen mag. An anderer Stelle wird betont, das „musikalische Denken“ des berühmten Dirigenten *X* sei „in Bewegung“, was sich daran zeige, dass „er in einem Werk immer wieder neue Schichten freilegen“ könne. Eine Musiklehrerin meint, die „Musik für Kinder erlebbar zu machen, musikalisches Denken und die künstlerische Phantasie zu entwickeln“, sei „ein beglückendes Erlebnis“. Man mag den drei nach Belieben vervielfältigbaren Beispielen entnehmen, dass musikalisches Denken eine begehrenswerte Sache ist. Sie zeigt die besondere Fertigkeit des Komponisten als eines Schöpfers wie des Dirigenten als eines Interpreten der Schöpfung. Und sie zeigt an, was Kinder zu entwickeln haben, bevor sie Schöpfer oder Interpreten werden.

Was eine solche Verwendung des Ausdrucks „musikalisches Denken“ intendiert, wird klarer, wenn man den Begriff der Kognition anvisiert. Er umfasst „alle intellektuellen Leistungen im Gegensatz zu Emotion und Imagination“⁷. Im Gegensatz dazu dürfte der Ausdruck „musikalisches Denken“ die Hoffnung nähren, die Intellektualität sei von Emotion und Imagination nicht ganz getrennt.⁸ Wer einem Hegel-Zitat mehr traut, mag solches Denken als „das gestaltlose Sausen des Glockengeläutes oder eine warme Nebelerfüllung“ auffassen.⁹ Wohl mehr um Verständigung bemüht wäre heute die Ansicht, „musikalisches Denken“ werde dann wichtig, wenn die Angst umgeht, die Sachlichkeit eines Arguments allein beglaubige dessen Tauglichkeit.

Im Zusammenhang mit dem Ausdruck „musikalisches Denken“ ist eine Facette bemerkenswert, die sein alltäglicher Gebrauch aufwirft. Menschen gelten oft als reif, wenn sie nicht zu einseitig sind, sondern eine Opposition überbrücken und daher das rechte Maß zwischen Herz und Verstand oder Seele und Geist vertreten. Was heute im Gebrauch einer solchen Opposition als Vorrang des Gefühls gegenüber dem Intellekt figuriert, entspricht vielleicht der Charakterisierung, mit der Heinrich Heine vom Vater erzählt: „Er witterte mit seinen geistigen Fühlhörnern, was die Klugen

⁷ GEBHARD RUSCH, *Kognition*, in: ANSGAR NÜNNING (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze–Personen–Grundbegriffe*. Stuttgart–Weimar 2004, 326b.

⁸ Darum verschickt der Musikalienhändler eine Werbebroschüre für Weihnachtseinkäufe mit dem Titel *Zeit für Emotionen – Zeit für klassische Musik*.

⁹ Bei G. W. F. HEGEL heißt es in der *Phänomenologie des Geistes* IV. B. aus dem Jahre 1807: Eine besondere Art des Bewusstseins „verhält sich daher in dieser ersten Weise, worin wir es als *reines Bewusstsein* betrachten, zu *seinem Gegenstande* nicht denkend, sondern indem es selbst zwar *an sich* reine denkende Einzelheit und sein Gegenstand eben dieses, aber nicht die *Beziehung aufeinander selbst reines Denken* ist, geht es sozusagen nur *an* das Denken *hin* und ist *Andacht*. Sein Denken als solches bleibt das gestaltlose Sausen des Glockengeläutes oder eine warme Nebelerfüllung, ein musikalisches Denken, das nicht zum Begriffe, der die einzige immanente gegenständliche Weise wäre, kommt.“ In der von EVA MÖLDENHAUER und KARL MARKUS MICHEL herausgegebenen Suhrkamp-Werkausgabe. Frankfurt 1970, findet sich das Zitat in Bd. 3 auf S. 168.

erst langsam durch die Reflexion begriffen. Er dachte weniger mit dem Kopfe als mit dem Herzen und hatte das liebenswürdigste Herz, das man sich denken kann.“¹⁰

Die Tauglichkeit der Opposition für Charakterstudien sei hier nicht besprochen. Fraglich wird sie, wenn Musik mit ihrer Hilfe ausgemessen wird. Hans Heinrich Eggebrecht, der die derzeit meistgelesene Musikgeschichte verfasste, schreibt von einer Musik, die „nie anders gedacht worden ist (und somit wohl nicht anders gedacht werden kann), als ein Ineinander-Sein von *Gefühl und Ratio*, *Empfindungsdruck und Zahlhaftigkeit*, *Emotion und Mathesis*, so dass diese durch alle Geschichte hin konstante Aussage ein Wesensmerkmal der Musik zeitlos zu benennen vermag“.¹¹ Damit wird sinngemäß eine Ansicht vertreten, die der in musikalischen Belangen vielfach beschlagene Eduard Hanslick in einem auch heute noch gern zitierten Satz formulierte. Es heißt bei ihm: „Der Componist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen.“¹² Hängt der Musikästhetiker und -kritiker, der meiner Lesart zufolge die Seele dichten und den Geist denken lässt, hier der erstmals im dritten Band des *Phantasmus* (1816) erschienene Glosse Ludwig Tiecks nach – „Süße Liebe denkt in Tönen, / Denn Gedanken stehn zu fern, / Nur in Tönen mag sie gern / Alles, was sie will, verschönen“¹³ – deren Genealogie sich vielleicht von Petrarcas Einleitungssonnett zum *Canzoniere* herleitet und deren Sprachklang auch einem Wackenroder nicht fremd ist?¹⁴

Meine Probleme mit solchen Sätzen ist die scheinbare Vereinfachung, tatsächlich aber Verfälschung, mit der „Musik“ als zeitloser Begriff von einem zeitlosen Menschen verstanden wird.¹⁵ Musik und Menschen sind nicht unveränderlich, sind

¹⁰ HEINRICH HEINE, *Memoiren*, in: *Dichterische Prosa. Dramatisches*. München 1969, 826.

¹¹ HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München–Zürich 1996, 272/273 (Kursive M. H.).

¹² EDUARD HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig 1854, 102/103.

¹³ Siehe zur Glosse und zum parodistischen „Kommentar“ von Ludwig Uhland (*Der Rezensent*) zu diesem Thema: WOLFGANG KAYSER, *Kleine deutsche Verslehre* (utb 1727). Tübingen–Basel ²⁴1992, 60.

¹⁴ Man lese den Kommentar zur Glosse Tiecks von PAUL GERHARD KLUSSMANN, *Bewegliche Imagination oder Die Kunst der Töne. Zu Ludwig Tiecks ‚Glosse‘*, in: WULF SEGBRECHT, *Gedichte und Interpretationen 3: Klassik und Romantik* (RUB 7892). Stuttgart 1984, 343–357.

¹⁵ Es geht hier natürlich um die Zweifel an einer entwicklungsgeschichtlichen Lesart der Musikgeschichte, in der „Dinge“ sich darum entwickeln können, weil die „Sache“ wie die „Menschen“, die diese „Sache“ betreiben, gleich bleiben. Man hat dann immer ein zeitloses Wesensmerkmal der Musik und kann sich den Kleinigkeiten zuwenden. In letzter Zeit stellte Andreas Haug diese Geschichtsbetrachtung mit der „ökonomischen“ Bilanzierung von „Verlust und Gewinn“ in Frage, wodurch klar wird, dass Verlust in einer üblichen entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise eben nicht vorkommen kann (darf), da die essentialistische Optik mit maximalem Gewinn ohne Verlust rechnet – siehe ANDREAS

nicht „aus Stahl“.¹⁶ Wir reden von „der Musik“ wie „vom Menschen“, weil das alltagssprachlich meist eine taugliche Verständigung ist, glauben aber weder an *den* Menschen noch an *die* Musik¹⁷. Wie soll in einer solchen Situation das Denken bezüglich der Menschen und ihrer Musik, die Frage also, wie in historischer Optik Menschen mit dem Phänomen Musik umgehen, befragbar werden? Der Fragebereich sei im Folgenden, wie angekündigt, auf einen historischen Raum begrenzt, in dem Musik als eine eigene Reflexionsform gedacht wird, als Anschauungs- oder Denkform gegenüber den Klangverarbeitungen, die wir heute der Konvention nach „Musik“ nennen. Dem Material nach, das wir neben den Schriften von Aristoteles vor allem heranziehen, befinden wir uns jetzt im Mittelalter, also in der Zeit ungefähr zwischen Boethius (um 500) und Leibniz.

4. WORUM GEHT ES, WENN MIT „MUSIK ALS FORM DES DENKENS“ DAS DENKEN ÜBER MUSIK GEMEINT IST?

Ernst Tugendhat und Ursula Wolf schreiben in einem kleinen Büchlein, einer Einführungsschrift für Gymnasien und philosophische Proseminare, von einer in der Geschichte der Logik unglücklichen Zeitspanne zwischen 1662 und 1879¹⁸. Die Zeitangaben sind nicht wörtlich, sondern als Chiffren, als Hinweise zu verstehen. Sie zielen auf die so genannte „Logik von Port-Royal“, welche die Vermischung von Psychologie und Logik förderte, und auf das Jahr 1879, in dem die Begriffsschrift des Mathematikers und Logikers Gottlob Frege erschien. Er bereinigte das Problem, das durch solche Vermischung dann entsteht, wenn angenommen wird, die „Bestandteile eines Urteils seien Vorstellungen“. Das führt zu Schwierigkeiten, da „mathematische Aussagen [...] logisch gesehen Urteile“ sind, „in denen Zahlen als ‚Bestandteile‘ vorkommen.“¹⁹ Frege konzipierte daher nach mühseligen Anfängen eine reine, ohne Konzessionen an andere Gebiete etablierte Logik. Was er gedacht

HAUG, *Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. N. F. 23 (2003), 15–33.

¹⁶ „Aus Stahl“: siehe JAKOB TANNER, *Historische Anthropologie zur Einführung*. Hamburg 2004, 97.

¹⁷ Vgl. die Ausführungen zum Menschenbild, das eben dann ein Problem wird, wenn das emphatische Sprechen „vom Menschen“ aufgegeben wird, bei Tanner (wie Anm. 16).

¹⁸ ERNST TUGENDHAT / URSULA WOLF, *Logisch-semantische Propädeutik* (RUB 8206). Stuttgart 1983, 7/8. Ähnlich pessimistisch äußert sich der schwedisch-finnische Philosoph GEORG HENRIK VON WRIGHT in: *Erklären und Verstehen*, aus dem Englischen von Günther Grewendorf und Georg Meggle. ⁴Berlin 2000, 22.

¹⁹ VERENA MAYER, *Gottlob Frege* (Beck'sche Reihe Große Denker 534). München 1996, 71. Zum Psychologismus: ANDREAS GRAESER, *Positionen der Gegenwartsphilosophie. Vom Pragmatismus bis zur Postmoderne* (Beck'sche Reihe Große Denker 1455). München 2002, Kap. 2: *Die sprachliche Wende*.

hat, fand im Spektrum der alltäglich akzeptierten Philosopheme während Jahrzehnten wenig Platz. Recht bekannt dürften seine als Beispiel gedachte Unterscheidung zwischen dem Objekt „Venus“, dem Planeten, und den Meinungen (den „Arten des Gegebenseins“) zu diesem Objekt in Form der Ausdrücke „Morgenstern“ und „Abendstern“ sein²⁰. Dafür sind heute Oppositionspaare wie Extension – Intension, Bedeutung – Sinn, *meaning* – *reference* oder Denotation – Konnotation geläufig, deren Interpretation nicht einheitlich ist. Doch geht es immer um die Frage, wie sprachliche Ausdrücke verwendet werden.

Als sich die Überlegungen eines Gottlob Frege, dann auch die eines Bertrand Russell durchzusetzen begannen, kam es zu einem Bruch gegenüber herkömmlichen Fragestellungen. Andreas Graeser umschreibt ihn so²¹:

„Der eigentliche Schnitt – und zugleich *point of no return* – ist hier wohl durch das Aufkommen der modernen Logik und in ihrem Gefolge der sog. analytischen Methode bestimmt, die Gottlob Frege in Jena sowie George E. Moore und Bertrand Russell in Cambridge praktizierten. Damit veränderte sich auch der Stil des Philosophierens. Denn fortan war eine bestimmte Präzision verlangt. Weder konnte man nun weiterhin alles mögliche behaupten noch so leichthin schreiben wie bis dahin. Natürlich blieb dieser Wandel weit- hin unbemerkt. Namentlich im deutschsprachigen Bereich nahm man ihn zunächst nicht zur Kenntnis oder unterdrückte ihn sogar erfolgreich.“

Nehmen wir einen weiteren Aspekt hinzu. Der französische Mediaevist und Philosophiehistoriker Alain de Libéra weist darauf hin, dass die mittelalterliche Philosophie von der Leibnizzeit an in Vergessenheit geriet. Sie wurde im 20. Jahrhundert durch Mediaevisten sowie durch Vertreter der Analytischen Philosophie wieder entdeckt.²² Dabei entsprechen die oben genannten sprachanalytischen Oppositionen dem im Mittelalter üblichen Gegensatz zwischen *significatio* und *suppositio*; die einschlägigen Versuche der Mittelalterlichen sind als Suppositionstheorie bekannt geworden. Der in ihrer Qualität bezüglich der Lehre von der Logik sehr zweifelhaften Zeit zwischen 1662 und 1879 folgt demnach eine Periode, deren philosophische Interessen mit denen des hohen und späten Mittelalters vielfach kompatibel sind.²³

²⁰ GOTTLÖB FREGE, *Über Sinn und Bedeutung* in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, N. F. 100 (1892), 25–50; Ndr. in: DERS., *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, hg. und eingeleitet von Günther Patzig, Göttingen³ 1969, 40–65.

²¹ GRAESER, a. a. O. (wie Anm. 19), 22.

²² Siehe dazu ALAIN DE LIBÉRA, *Penser au Moyen Âge*, Paris 1991; dt. *Denken im Mittelalter*. München 2003, mit ersten Literaturhinweisen S. 269, Anm. 3. Eine heute etwas überholte, aber gut lesbare Einführung bietet JAN PINBORG, *Logik und Semantik im Mittelalter: ein Überblick*. Stuttgart 1972. Das Handbuch zum Thema: NORMAN KRETMANN et al. (Hg.), *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600*. Cambridge etc. 1982.

²³ Die Voraussetzungen für eine Suppositionstheorie werden allerdings weit früher, nämlich durch die semantischen Differenzierungen bei BOETHIUS, *Liber de trinitate*, und dann

Es scheint demnach die drei Perioden *A*, *B* und *C* zu geben, wobei *A* und *C* in zentralen Anliegen aufeinander zu beziehen sind, während *B* ein interessantes Eigenleben führt.²⁴

Was nun Alain de Libéra herausarbeitet, ist die Vermutung, dass eine zwischen 1662 und 1879 wesentliche Konzeption, nämlich „eine Konzeption der Sprache, die in ihr vor allem die expressiven und ästhetischen Werte betonte, das Vermögen, das Schöne in all seiner Vielfalt auszudrücken“, dafür gesorgt hat, „dass der Begriff ‘Supposition’ geopfert und mit Gewalt aus der Geschichte der Philosophie vertrieben wurde. Im 17. Jahrhundert ist so gut wie nichts mehr von ihm da – höchstens bei Hobbes oder Leibniz findet sich hier und da eine Spur von ihm. Dieses philosophische Verschwinden der Lehre von der Referenz hat sie jedoch nicht daran gehindert, in einem Diskurs zu überleben, der nichts mit ihr anfangen konnte oder, genauer gesagt, der ihr Wesen und Ziel nicht begriff, obwohl er vorgab, auf sie zu rekurrieren.“²⁵ Bezüglich der Sprachregelungen, mit denen das Phänomen „Musik“ angegangen wurde und wird, fragt sich demnach, wie weit eine Kontinuität zwischen der Zeit vor 1662 und dem 20./21. Jahrhundert, also zwischen *A* und *C* besteht und wie weit sich das 18. und 19. Jahrhundert (Periode *B*) in dieser Beziehung als Sonderfall darstellen. Sind also Sprachregelungen, auf die einige Vertreter der Philosophie wie der Philosophiegeschichte hinweisen, ebenfalls wichtig für die Vertreter einer Kunstdisziplin? Ich rechne damit, dass in einem Zeitraum, in dem die Bezugnahme sprachlicher Äußerungen intensiv durchdacht wird, eine Sensibilität dafür besteht, worauf sich die Ausdrücke für Einzelfaktoren der organisierten Klanggestaltungen genau beziehen.

Wenn das Verstehen von Musik sich wandelt, weil die Menschen sich verändern, verändert sich auch die Musik, die die Menschen verstehen. „Dass das Mittelalter uns so fern ist, erklärt sich zweifellos zunächst daraus, dass wir dort nichts von dem wiederfinden, was uns an der Wiege gesungen wurde“, schreibt Alain de Libéra.²⁶ Ich unterstelle hier, dass im deutschen Sprachbereich Überlegungen zum „Erleben“ in den philosophischen Sprechweisen der Hermeneutik wie in anderen Sprechweisen eben auch darum Konjunktur haben und hatten, weil sie dem Klang nach unseren Wiegenliedern entsprechen.²⁷ Suchen wir nach den anderen Wiegenliedern.

durch Gilbert de la Porrée als Kommentator geschaffen – vgl. ALAIN DE LIBÉRA, *Die mittelalterliche Philosophie* (utb 2637). München 2005, 46–48.

²⁴ Wer für Sprachklang empfänglich ist, mag zur Konstruktion von *B* bei ALFRED BAEUMLER Aufschluss finden: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt 1974; orig.: *Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik* 1. Halle/Saale 1923.

²⁵ DE LIBÉRA, a. a. O. (wie Anm. 22), 56.

²⁶ a. a. O. (wie Anm. 22), 53.

²⁷ Näheres dazu findet sich unten ab S. 99.

5. KOMPONENTEN DER MITTELALTERLICHEN MUSIKLEHRE

Das „mittelalterliche Musiklehre“ genannte Schrifttum besteht aus hunderten von Texten, die wiederum unterschiedlichen Kontexten angehören. Der Verständlichkeit wie der Übersichtlichkeit wegen sei hier versucht, nur einige wenige Schriften des 13. und 14. Jahrhunderts im Umkreis der Pariser Artistenfakultät als Einheit zu behandeln und in jeder für eine Verständigung tauglichen Vergrößerung zentrale Themen zu umschreiben. Wir berücksichtigen dabei verschiedene Faktoren wie *philosophia*, „Kommentar“, „Notwendigkeit und Kontingenz“, „Mathematik und Physik“ und „Subalternationstheorie“. Sie sind für die Formatierung des Kontextes, in den solche Texte gehören, maßgebend und liefern die Voraussetzung, um im nächsten Abschnitt Sachthemen zu besprechen, die sich aus diesen ersten Bemerkungen ergeben.

Philosophia. Zwischen Boethius und Leibniz rezipiert und kommentiert man antike Autoren sehr eingehend. Was aufgrund solcher Texte und der Kommentare dazu möglich wird, sei hier unter dem Begriff *philosophia* subsumiert. *Philosophia* ist nicht Philosophie, sondern Wissen, das erlernt wird und woraus Wirklichkeiten geschaffen werden.

Dazu einige Bemerkungen. Die Soziologen Peter L. Berger und Thomas Luckmann vertreten die in diesem Zusammenhang wichtige Auffassung, dass es eine gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit gibt, weil Menschen in einer Gesellschaft durch Akte einer Sozialisation das Wissen erlernen, das den Bereich konstituiert, den eine Person als Wirklichkeit kennt. Damit ist die Funktion von *philosophia* nicht erschöpfend dargestellt, aber angesprochen. Das meint auch, Wissenssoziologie, deren Ziel die Untersuchung der „gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit“ ist, müsse sich „mit allem beschäftigen“, „was in der Gesellschaft als ‚Wissen‘ gilt. [...] Sobald man an dieser Ausgangsthese festhält, wird man gewahr, wie unglücklich der geistesgeschichtliche Zugang gewählt ist – mindestens dann, wenn er ins Zentrum zu führen glaubt. Theoretische Gedanken, ‚Ideen‘, Weltanschauungen, sind so wichtig nicht in der Gesellschaft. Obwohl auch diese Phänomene in sie hineingehören, sind sie doch nur ein Teil dessen, was ‚Wissen‘ ist.“²⁸ Ich ent-

²⁸ PETER L. BERGER / THOMAS LUCKMANN, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt/M. 172000 [1966], 16. Das Buch gehört zu der Reihe der Bücher die „im ‚année lumière‘ des Strukturalismus in Frankreich“, also 1966, erschienen (dazu: PHILIPP SARASIN, *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, in: DERS., *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse* (stw 1639, 12). Frankfurt/M. 2003. Das Buch ist seiner (vereinfachten) leserfreundlichen Darstellungsform, aber auch seiner Grundlegung wegen kritisiert worden. Natürlich gibt es bei einem solchen Titel auch den Gegenentwurf. Er stammt von JOHN R. SEARLE: *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen* (rohvolts enzyklopädie 55587). Hamburg 1997. Ich möchte solche Kritik nicht ins Abseits stellen, halte aber Bergrers und Luckmanns Buch nach wie vor für eine Aufklärungsschrift, die einem eine

nehme die Befunde, welches Wissen von welchen Wirklichkeiten vorliegt, der Musiklehre. Damit wird diese als Auskunft über die Reflexionsform Musik wie als direkte Hinführung zu organisierter Klanggestaltung aufgefasst. Es gilt, einen Diskurs oder eine diskursive Ordnung auszumachen und zu verstehen, also nicht nach den Dingen zu suchen, denen wir unsere Namen geben, sondern in der Annahme zu operieren, dass „erst das Spiel der sprachlichen und nicht-sprachlichen Regeln [...] in gegebenen Situationen das Erscheinen von Gegenständen möglich“ macht.²⁹

Wissen und Wirklichkeiten werden samt einem bestimmten sprachlichen Inventar dadurch geschaffen, dass mit Hilfe vor allem der unter dem Namen des Aristoteles bekannten Texte Muster für propädeutische Stadien der Ausbildung gefunden werden. Dabei ergibt sich ein für die weitere Darstellung nützliches Beispiel, wenn wir unterschiedliche Tätigkeiten vergleichen. Ein Haus wird gebaut, wobei (a) der Architekt plant, (b) ein Handwerker Ziegel formt und (c) einer Ziegel herumkarrt. Wenn wir die Tätigkeiten verallgemeinern, kommen wir zu Beispielen wie (a) „nachdenken“, „wollen“ und „sehen“, also zu Verben, die wie „planen“ keine (in der Außenwelt) sichtbare Tätigkeit anzeigen. Zu (b) analog sind Ausdrücke wie „Haus bauen“ und „Gerät herstellen“. Sie zeigen einen (in der Außenwelt) sichtbaren Akt der Herstellung an. Analog zu (c) sind „singen“ und „reiten“ (in der Außenwelt) sichtbare Handlungen. Mit Aristoteles nennen wir (a) Paradigmen für die Theorie, finden in (b) Beispiele für die Poietik (Lehre vom Herstellen: *téchne, ars*, übersetzt mit „Kunst“, gemeint ist ursprünglich wie auch zu mittelalterlicher Zeit „Fähigkeit“³⁰), und weisen (c) der Praxis (Lehre vom Handeln) zu. Ebenfalls mit Aristoteles stellen wir fest, dass (a) und (c) ihr Ziel als Tätigkeit erfüllen (*indem* ich singe, erfüllt sich das mit „singen“ gesetzte Ziel), während im Falle (b) das Ziel erst mit Abschluss des Tätigseins erreicht ist.

Man mag eine solche Aufstellung problematisieren. So ist einer etwa mit dem Schubkarren beschäftigt und plant während des Karrens, seine Ziegel auf einem Haufen anzuordnen und dann weiter zu karren. Während er (c) tut, beschäftigt er sich also mit (a) und plant (b).

Theorie, Praxis und Poietik sind *Typen von Tätigkeiten (opera)*: bei jedem Tätigkeitswort lässt sich fragen, welcher Klasse (welchem Werktyp: *opus*) – der theoretischen

Checklist dafür liefert, was im deutschen Sprachbereich gerne mit der Ontologie statt mit der Sozialisation verrechnet wird.

²⁹ Willibald Steinmetz, *Diskurs*, in: STEFAN JORDAN (Hg.), *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart 2002, 58. Meine Überzeugung, nach langen Jahren einer als sehr schwierig erlebten Foucault-Lektüre doch von Diskurs zu reden, wuchs bei der Lektüre von Philipp Sarasin in Anm. 28 zitierter Arbeit.

³⁰ Siehe ANSELM WINFRIED MÜLLER, *Praktisches Folgern und Selbstgestaltung nach Aristoteles* (Praktische Philosophie 14). Freiburg–München 1982, 357. URSULA WOLF hebt in ihren Überlegungen vor allem den Faktor des „Könnens“ im Wort *téchne* hervor: *Aristoteles' „Nikomachische Ethik“*. Darmstadt 2002, 25, Anm. 3.

sehen, der poetischen oder der praktischen – es zugehört. Es ist klar, dass diese Tätigkeiten auf einer anderen Ebene anzusiedeln sind, wenn etwa in einem Plan Handlungs- und Herstellungsakte erwogen werden. Die drei Klassen der Tätigkeiten sind heute eher unter dem Oberbegriff der Handlung bzw. des Handelns zusammengefasst, wobei natürlich nicht jedes Tätigkeitswort für eine Handlung in Frage kommt. „Gähnen“ oder „niesen“ bezeichnen keine Handlung, sondern bloßes Verhalten³¹.

Wer zwischen Boethius und Leibniz propädeutisch geschult wird, kann ein solches Muster nicht philosophisch adäquat behandeln, versteht es aber, in der eigenen Lebenswelt weitere Muster zu bilden, die sich auf dieses erste stützen, und sich daran im Denken üben. Von einem solchen Beispiel aus werden andere Arten der Tätigkeit in der Triade Theorie, Poetik und Praxis verständlich. Auch für den Fall der Musik ist es wichtig, dass im Bedenken möglicher organisierter Klanggestaltungen wie deren Elemente nicht das (End-)Produkt im Vordergrund steht, sondern das Produzieren. Auch wenn das Produkt das Ziel ist, wird der Prozesscharakter betont.

Kommentare bilden eine eigene literarische Gattung. Man kann sie am ehesten als generative Literatur bezeichnen. Viele Tradenten haben nicht so sehr das, was wir heute den Urtext nennen, gelesen oder sich mit Aristoteles in Übersetzung befasst. Im universitären Kontext ist es üblich, dass ein *magister* im Rahmen einer Vorlesung (*lectio*) einen einzelnen vorgeschriebenen Text (*textus*) kommentiert, wobei vor allem der Kommentar und weniger der *textus* im Gedächtnis der Studierenden haften bleibt. Der Kommentar wurde manchmal niedergeschrieben und macht uns heute mit der Meinung des Magisters vertraut. Dabei kommt es vor, dass wir vom *textus* aus auf Probleme schließen können, die der Magister behandelt. Durch das Überprüfen möglichst vieler Einzelfälle – möglichst vieler noch erhaltener Kommentare – können wir nicht nur herausfinden, dass *De anima* II,8 ein Kapitel über Tontheorie enthält, sondern wir stellen fest, dass dieser Textteil regelmäßig kommentiert wird. Gehen wir in diesem Fall der Sache nach, finden sich mehr als 400 einschlägige Kommentare. Demnach sind mehr als 400 Meinungen zu diesem Thema erhalten. Der Umkehrschluss gilt nicht: eine für uns wichtige und interessante Textstelle muss vom Kommentator nicht berücksichtigt sein.³²

³¹ Man vergleiche dazu die Ausführungen von PETER JANICH, *Logisch-pragmatische Propädeutik. Ein Grundkurs im philosophischen Reflektieren*. Weilerswist 2001, 39 u. ö. Zur Klassifikation der Tätigkeiten: GISELA HARRAS, *Handlungssprache und Sprechhandlung. Eine Einführung in die handlungstheoretischen Grundlagen* (Sammlung Göschen 2222). Berlin–New York 1983; zur Klassifikation möglicher Tätigkeitswörter: GÖTZ HINDELANG, *Einführung in die Sprechakttheorie* (Germanistische Arbeitshefte 27). Tübingen 2000.

³² Aufgrund der Durchsicht einer möglichst großen Menge an Kommentaren ergeben sich für Klingendes folgende relevanten Texte bzw. Textstellen:

PLATONISCHE UND NEO-PLATONISCHE TEXTE: PLATON, *Timaios*; MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*; BOETHIUS, *De consolatione Philosophiae* (neben dem *tex-*

Es gibt enorme Mengen von Kommentaren, wobei sich die Zahl der zwischen Boethius und 1500 entstandenen Texte dieser Art zwischen 1500 und 1650 verdoppelt, was es hier aufgrund der an der Antikenrezeption und -transformation orientierten Fragestellung überflüssig erscheinen lässt, die mit Ausdrücken wie Humanismus, Renaissance oder Barock anvisierten Tendenzen zu mustern³³. Dass die Kommentarbeit bei der Konzeption der Lehrtexte zur Klanggestaltung ihren Niederschlag findet, ist sicher.

Was die Philosophie des Mittelalters betrifft, lässt sie sich von der *philosophia* aus angehen, auch wenn es dann natürlich um mehr als um das Bereitstellen von Wissen geht. Kommentare stellen Zusammenhänge zwischen *textus* her. Um sich die Belange von Musik klar zu machen, muss man jeweils diese Kontextgebundenheit der Lehre sehen. Der Punkt mag deutlicher werden, wenn man beachtet, welche *textus* um 1250 an der Pariser Artistenfakultät nachgewiesen sind:

tus des Faches, der *Institutio musica*); MACROBIUS (Anfang d. 5. Jh.), *Commentarium in somnium Scipionis*. Erstinformationen: PAUL OSKAR KRISTELLER, *Catalogus translationum et commentariorum: mediaeval and Renaissance latin translations and commentaries: annotated lists and guides*. Washington (D.C.) 1960ff.

ARISTOTELISCHE TEXTE: *De anima* II,8 (419b4–421a6): Tontheorie; *De sensu et sensato* I (437a4–437a17) und VII (448a20–448b17) als Teil der so genannten *Parva naturalia*: Tontheorie; *De caelo et mundo* II,9 (290b12–291a28): Sphärenharmonie; *Politik* VIII (VIII, 5–7: 1339a11–1342b34): Musik im Staatswesen; *Problemata* 11 (898b27–906a20): Laute (*De voce*) und 19 (917b19–923a4): Tontheorie (*De sono*). Die *Problemata* stammen in der überlieferten Form nicht von Aristoteles. Erstinformationen: Artikel *Aristoteles* in *NGrove* und *MGG*.

³³ Siehe CHARLES H. LOHR, *Renaissance Latin Aristotle Commentaries: Authors A–B*, in: *Studies in the Renaissance* 21 (1974), 228. Der Grundstock der Bemühungen von CHARLES LOHR, die entsprechenden Handschriften und Editionen anzuzeigen, bildet eine Reihe von Aufsätzen: *Medieval Latin Aristotle Commentaries: Authors A–F*, in: *Traditio* 23 (1967), 313–413; *Authors G–I*, in: a. a. O. 24 (1968), 149–245; *Jacobus – Johannes Juff*, in: a. a. O. 26 (1970), 135–216; *Johannes de Kanthi – Myngodus*, in: a. a. O. 27 (1971), 251–352; *Narcissus – Richardus*, in: a. a. O. 28 (1972), 281–396; *Robertus – Wilgelmus*, in: a. a. O. 29 (1973), 93–197; *Supplementary Authors*, in: a. a. O. 30 (1974), 119–144, sowie: *Renaissance Latin Aristotle Commentaries, Authors A–B*, in: *Studies in the Renaissance* 21 (1974), 228–289; *Authors C*, in: *Renaissance Quarterly* 28 (1975), 689–741; *Authors D–F*, in: a. a. O., 29 (1976), 714–745; *Authors G–K*, in: a. a. O. 30 (1977), 681–741; *Authors L–M*, in: a. a. O. 31 (1978), 532–603; *Authors N–Ph*, in: a. a. O. 32 (1979), 529–580; *Authors Pi–Sm*, in: a. a. O. 33 (1980), 623–734; *Authors So–Z*, in: a. a. O. 35 (1982), 164–256.

Theoretische Philosophie:

- Metaphysik: Aristoteles, *Metaphysik*; Proklos: *Liber de causis*.
- Mathematik (Quadrivium): a. Astronomia: Ptolemaios, *Almagest*; b. Geometria: Euklid, *Elementa*; c. Arithmetica: Boethius, *Institutio arithmetica*; d. Musica: Boethius, *Institutio musica*.
- Physik: Aristoteles: *Physik*, *De caelo*, *De generatione*, *Meteora*, *De plantis*, *De animalibus*, *De anima*, *Parva naturalia*; *De motu cordis*.

Praktische Philosophie:

- Cicero, *De officiis*.
- *Leges et decreta*.
- Aristoteles, *Nikomachische Ethik*; Platon, *Timaios*; Boethius, *De consolazione philosophiae*.

Trivium (sprachorientierte Philosophie):

- Rhetorik: Cicero, *De inventione*.
- Grammatik: Priscianus, *Institutiones grammaticales*; Donatus, *Barbarismus*.
- Logik: Aristoteles, *Kategorien*, *De interpretatione (Peri hermeneias)*, *Analytica priora*, *Analytica posteriora*, *Topik*, *Sophistici elenchi*; Porphyry, *Isagoge*; Boethius, *De syllogismo categorico*, *De syllogismo hypothetico*, *De differentiis topicis*, *De divisione*; *Liber sex principiorum*.

Musik als Reflexionsform bewegt sich im Kontext dieser Texte. Nur mit ihrer Hilfe lassen sich – explizit oder implizit – die Aspekte dieser Disziplin darstellen. Dies betrifft Ansichten auf dem Niveau der Artistenfakultät. Praxisbezogene Musiklehre aber, die den Hauptteil der von der Musikwissenschaft untersuchten Zeugnisse ausmacht, gehört in ein elementares, der Artistenfakultät vorgeordnetes Curriculum, das sich propädeutisch auf Lehrinhalte des artistischen Curriculums bezieht³⁴.

³⁴ Zum Ort der Musiklehre im 13. Jahrhundert hat OLGA WEIJERS einen ausführlichen Forschungsbericht vorgelegt: *La place de la musique à la faculté des arts de Paris*, in: MAURO LETTERIO (Hg.), *La musica nel pensiero medievale. Atti del IX Congresso della Societ à Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale. Ravenna, 10–12 dicembre 1999*. Ravenna 2001, 245–261. Ich bin mit ihren Schlussfolgerungen nicht einverstanden. Sie bezieht sich, unterstützt durch Claire Maître, auf institutionshistorische Indizien, geht aber auf Inhalt und Machart der Texte – das entscheidende Kriterium – nicht ein. Wie eine auf den *textus* von Boethius unbezogene, insgesamt praxisorientierte Schrift wie die *Musica mensurabilis* von Johannes de Garlandia einer Artistenfakultät zugewiesen werden kann, bleibt daher nach wie vor ein Rätsel. – In die Artistenfakultät dagegen gehören die mathematischen *quaestiones*, die FRANK HENTSCHEL edierte: *Quaestiones mathematicales. Eine Textgattung der Pariser Artistenfakultät im frühen 14. Jahrhundert* (unter Mitarbeit von MARTIN PICKAVÉ), in: JAN A. AERTSEN et al. (Hg.), *Nach der Verurteilung von 1277: Philosophie und Theologie an der Universität von Paris im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Studien und Texte (Miscellanea mediaevalia 28)*. Berlin 2001, 618–634. Unklar

Für Aussagen über Kontextbildungen innerhalb oder im Umkreis der Artistenfakultät sind alle Schriften, die Übersichten über die Verknüpfungen innerhalb der Texte zeigen, also alle Wissenschaftsklassifikationen und Studienübersichten, wichtige Quellen geworden³⁵. Sie orientieren nicht nur über die Verknüpfung der *textus*, sondern oft auch über die einfachsten Inhalte der Fächer. Dabei ist zu vermuten, dass bestimmte Fächer zwar in den Lehrplänen aufgelistet sind, aber zeitweise oder überhaupt nicht gelehrt wurden. Die Angaben in der Wissenschaftsklassifikation repräsentieren dann gerade das zu lernende Fachmaterial.

Zur Liste der *textus* gibt es eine überaus interessante Quelle. Es handelt sich um die 1927 von Martin Grabmann entdeckte, bislang noch nicht endgültig edierte Handschrift Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 109. Sie enthält auf den fol. 134ra–158va eine Studienübersicht. Erklärend sagt der anonyme Kompilator zu Beginn, es habe Schwierigkeiten bei den Examina gegeben – gemeint ist wohl das Lizentiatexamen an der Pariser Artistenfakultät – und darum versuche er, die üblichen Fragen mit den entsprechenden Antworten zusammenzustellen. Dazu gibt der Anonymus auch noch gerade die Liste der eben aufgezählten Textbücher.³⁶

Die Zusammenhänge werden deutlicher, wenn wir uns dieses kontextgebundene Wissen anhand einzelner Komponenten vergegenwärtigen, welche die Lehre von der Musik als einem Teil der *philosophia* direkt oder indirekt prägen:

1. *Notwendigkeit und Kontingenz*. Töne haben zueinander ein Verhältnis innerhalb sukzessiver oder simultaner Anordnung. Wir sprechen von Intervallen. Sie ge-

ist für mich Gattung und Ort einer Lehre, wie sie die von ULRICH MICHELS edierten *quaestiones* anzeigen: *Der Musiktraktat des Anonymus OP. Ein frühes Theoretikerzeugnis der Ars nova*, in: *AfMw* 26 (1969), 49–62.

³⁵ Neuere Materialien, denen sich auch Hinweise zum Elementarunterricht entnehmen lassen, bieten heute – nach der Edition von *De ortu scientiarum* von ROBERT KILWARDBY: ALBERT G. JUDY O. P. (Hg.), *Robert Kilwardby O. P. De ortu scientiarum* (Auctores Britannici Medii Aevi IV). Toronto 1976. – CLAUDE LAFLEUR, *Quatre introductions à la philosophie au XIIIe siècle. Textes critiques et étude historique* (Université de Montréal. Publications de l'institut d'études médiévales 23). Montréal–Paris 1988. Eine ausführliche Übersichtsdarstellung stammt von EVA HIRTLE, *Die Musik als scientia mathematica von der Spätantike bis zum Barock* (Europäische Hochschulschriften XXXVI.137). Frankfurt/M. 1995. Vgl. auch Anm. 36.

³⁶ CLAUDE LAFLEUR / JOANNE CARRIER, *Le 'Guide de l'étudiant' d'un maître anonyme de la faculté des arts de Paris au XIIIe siècle*. Édition critique provisoire du ms. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 109ff. 134ra–158va (Publications du laboratoire de philosophie ancienne et médiévale de la Faculté de Philosophie de l'Université Laval 1). Québec 1992. Über den Text orientiert ein Symposiumsbericht: CLAUDE LAFLEUR (Hg.), *L'enseignement de la philosophie au XIIIe siècle. Autour du 'Guide de l'étudiant' du ms Ripoll 109*. Actes du colloque international édités, avec un complément d'études et de textes (Studia artistarum. Études sur la Faculté des arts dans les Universités médiévales 5). Turnhout 1997.

hören zu den ganz wenigen Faktoren, die einen theoretischen Status beanspruchen, da die Bedingungen, unter denen sie notwendigerweise „so und nicht anders sind“, in Form von Proportionen angegeben werden können, die sich wiederum auf die Saitenteilungen anwenden lassen.

Anders steht es mit den *Folgen* von Intervallen. Sie unterliegen dem Prinzip der Kontingenz, können also „so, aber auch anders sein“. ³⁷ (Dass eine Oktave in eine Sexte übergehen möge, ist keine *theoretische* Forderung). Im Mittelalter fällt auf, dass die Folgemöglichkeiten kontingenter Daten durch Regeln bestimmt werden. Es scheint auch möglich, solche Regeln als Teil einer Koordinationsübung einzusetzen, in der Spielzüge nicht „von der Sache“ gegeben sind, sondern von Personen gesetzt werden. Die Schwierigkeiten der Interpretation liegen darin, die Komponenten zu bestimmen, die durch Regeln geregelt oder geordnet werden. Es ist bislang kaum versucht worden, die unterschiedlichen, vor allem auch unterschiedlich starken Logiken vom 12. bis zum 14. Jahrhundert mit der sich herausbildenden Kontrapunktlehre in Zusammenhang zu bringen. Diese lehrt ja eine Art von „Folgerichtigkeit“, die durchaus an Logiken erinnert. ³⁸

Wie es um solche Nachweise auch immer stehen mag, dürfte die Attraktivität solcher Lehre darin bestehen, dass sie sich formulierten Bedingungen einer Theorie unterstellt und dadurch den Bereich der Kontingenz explizit freistellt. Damit gewinnt auch der notwendige, aber notwendig unheilvolle Begriff „Improvisation“ wieder an dringend benötigter Nüchternheit.

Wir beachten, dass „Notwendigkeit“ der Theorie, Kontingenz der Poetik wie der Praxis zugeordnet sind.

2. *Mathematik und Physik*. Der Gegenstandsbereich der Musik wird oft formelhaft als *numerus relatus ad sonos* definiert. Musik beschäftigt sich demnach mit jener Zahl (*numerus*), die sich auf die Töne (*soni*) bezieht. Damit man mit diesen Aspekten arbeiten kann, wird näheres Wissen darüber benötigt, was eine Zahl oder ein Ton ist und wie man bei der Herstellung organisierter Klanggestaltung mit diesen

³⁷ Die genannten Kurzanzeigen von Notwendigkeit und Kontingenz finden sich so bereits bei CASSIODOR, *Institutiones* II,20, und ISIDOR, *Etymologiae* I,i. Sie stammen aus der *Nikomachischen Ethik* und werden dann nach Bekanntwerden dieses Textes (1. Hälfte 13. Jh.) im Rahmen der Ethik behandelt. Dass für kompositorische Überlegungen das durch Notwendigkeit und Kontingenz bestimmte Raster gilt, ergibt sich nicht aus der Terminologie der Texte, sondern aus der Art der Darstellung.

³⁸ Die Situation hat sich für uns Außenseiter stark verbessert, seit KLAUS JACOBI das folgende Buch herausgegeben hat: *Argumentationstheorie. Scholastische Forschungen zu den logischen und semantischen Regeln korrekten Folgerns* (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 38). Leiden–New York–Köln 1993. In nach Kapiteln geordneten Abschnitten verschiedener Verfasser werden mehrere logische Verfahren untersucht. Jacobi gibt pro Kapitel eine kurze, sehr lesbare Einführung.

Komponenten handelt. Dieses Wissen wird in verschiedenen Disziplinen erarbeitet; *numerus* ist ein mathematischer, *sonus* ein physikalischer Term.

Was meint in einer Definition, die den Fachbereich von Musik festlegt, der Umstand, dass ein mathematischer und ein physikalischer Term miteinander verbunden sind? Platon hielt eine Theorie des Veränderlichen für unmöglich, sah also keine Möglichkeit, eine Theorie der Natur zu begründen. Aristoteles aber realisierte eine solche Möglichkeit mit der Folge für die Musik, dass sie die Töne als ihre veränderliche Grundlage mitbedenken konnte. Anlass zu entsprechenden Überlegungen bilden im Mittelalter immer wieder Stellen aus dem *Liber de trinitate* von Boethius.³⁹ Darin wird zwischen Theologie (Metaphysik), Mathematik und Physik unterschieden. Die Physik betrachtet Form in der Materie, also zum Beispiel die Materie „Holz“ in der bestimmten, abgemessenen Form der Tischplatte. Die Materie unterliegt dem Prinzip von Erzeugung (*generatio*) und Vergehen (*corruptio*), während die Masse der Platte, die Zahlen, vor der *generatio* und auch nach der *corruptio* Bestand haben. In dieser Formenlehre von Boethius untersucht dann die Mathematik die aus der Materie abstrahierte Form, die Metaphysik schließlich die Form als solche.

Die Floskel von der Musik zwischen Mathematik und Physik meint demnach, dass die Musik die Opposition zweier Komponenten untersucht: das Veränderbare (den Ton) gegenüber dem Unveränderbaren (der Zahl). Da der Oberbegriff der Physik die Bewegung (*motus*) ist, lässt sich auch sagen, es stehe das Bewegliche gegen das Unbewegliche oder das Bewegbare gegen das Unbewegbare oder das Vergängliche gegen das Unvergängliche. Was es mit dem Veränderbaren und dem Unveränderbaren auf sich hat, wird in der Metaphysik, in den physikalischen Schriften sowie in mathematischen Texten behandelt. Man nennt in der Scholastik eine Wissenschaft zwischen Mathematik und Physik eine „mittlere Wissenschaft“, eine *scientia media*.

Wir können nun das oben S. 80 mit den Faktoren „Notwendigkeit“ und „Kontingenz“ umschriebene Layout der organisierten Klanggestaltung besser umschreiben. Alle Elemente der Klanggestaltung sind mit den Faktoren des Unbeweglichen oder Unvergänglichen definierbar. Das gilt aber nicht für alle Überlegungen zu den *Folgen* solcher Elemente. Die Folgen unterliegen strikt der Kontingenz, können also so (z. B. Oktave → Sexte) oder anders (z. B. Oktave → Quinte) sein.

3. *Subalternationstheorie*. Wissenschaften haben zwar ihre eigenen Bereiche, aber damit sie funktionieren können, benutzen sie auch das Wissen anderer Fächer. Sie etablieren nicht nur Wissen, sondern sie teilen es auch mit anderen Disziplinen, tauschen es aus und kritisieren es. Die physikalischen Disziplinen benötigen den mathematischen Begriff „Zahl“, den die Musik auch gebraucht. In der Grammatik spricht man vom „Wort“ und benutzt diesen Begriff auch in der Logik oder in der

³⁹ Bequem zugänglich und mit englischer Übersetzung versehen: HUGH FRASER STEWART et al. (Hg.), *Boethius. The Theological Tractates*. London–Cambridge [Mass.] ²1973, 2–31.

Metaphysik. Was ein Logiker unter „Beweis“ versteht, muss nicht das sein, was der Theologe mit dem gleichen Begriff meint.

Der für jeden Wissenschaftsbetrieb notwendige Mehrfachgebrauch von Begriffen und Ausdrücken könnte zu Schwierigkeiten führen. Wie soll man miteinander reden, wie sich verstehen, wenn in der Metaphysik ein anderer Begriff von „Zahl“ gebraucht wird als in der Arithmetik? Was macht man mit einer Arithmetik, deren Zahlbegriff nichts mit dem in der Musik verwendeten zu tun hat? Die Lösung des Problems liegt in der Etablierung einer Subalternationstheorie (*subalternatio*). Sie besagt, dass ein jedes Fach die Grundelemente, die es zur Arbeit benötigt, im Sinne von unbezweifelbaren Grundsätzen von einer übergeordneten Disziplin erhält. Das untergeordnete Fach diskutiert solche Grundsätze nicht, sondern wendet sie nur an. (Das übergeordnete Fach *subalterniert* das untergeordnete, das *subalterniert* wird). Im Falle der Musik heißt das (siehe Abb. 1):

- Der mathematische Begriff „Zahl“ wird in der Arithmetik behandelt, wobei die Arithmetik ihrerseits von den Diskussionen um den Zahlbegriff in der Metaphysik abhängig ist sowie, in sprachphilosophischer Hinsicht, von den Kommentaren zur Kategorienschrift von Aristoteles. Die Musik wird demnach von der Arithmetik unmittelbar und von zwei anderen Disziplinen mittelbar subalterniert.⁴⁰
- Die Musik ihrerseits subalterniert nur die *ars metrica*, die einen Teil der Grammatik bildet.⁴¹
- Was der physikalische Begriff „Ton“ impliziert, übernimmt die Musiklehre aus den physikalischen Schriften.
- Und bezüglich der Handlungen, die im Rahmen organisierter Klanggestaltung im Schnittpunkt zwischen Notwendigkeit und Kontingenz zu gestalten sind, liefert die *Nikomachische Ethik* die notwendige Lehre. Sie befasst sich mit den drei Werken (oben S. 76), also mit den theoretischen, poetischen und praktischen Faktoren.

⁴⁰ ROGER BRAGARD (Hg.), JACOBUS VON LÜTTICH, *Speculum musicae* I, c. 8 (CSM III.1). [Rom] 1955, widmet dem Problem ein ganzes Kapitel mit dem Titel *Cui parti philosophiae musica supponatur* – hier also *supponatur* statt *subalternatur*.

⁴¹ Bei JACOBUS VON LÜTTICH heißt es dem entsprechend: *Illa enim grammaticae pars, quae prosodia nuncupatur, musicae subalternatur* – BRAGARD (Hg.), a. a. O. (wie Anm. 40), 24.

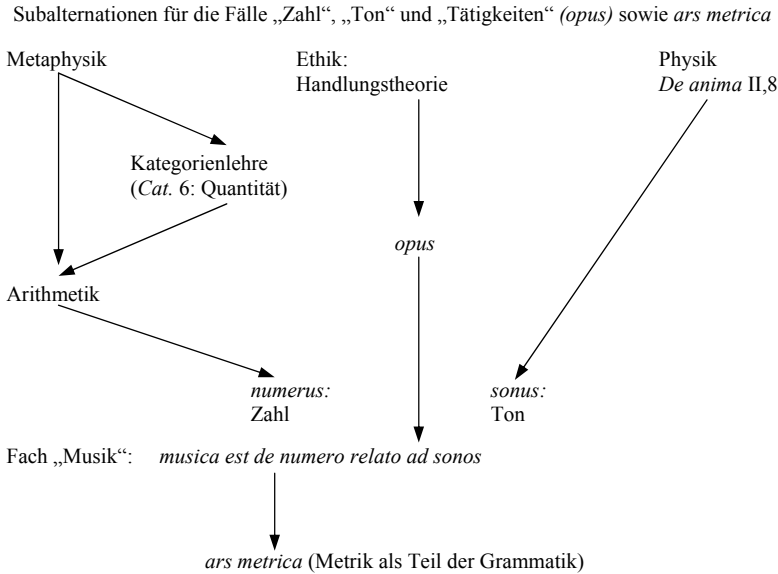


Abb. 1: Die Subalternationsverhältnisse der Musik

Es ist wichtig, diese Aspekte der Subalternationstheorie zu verstehen. Eine Subalternationstheorie ist ein Teil des Regelwerks innerhalb einer diskursiven Ordnung.⁴² Sie umfasst die Wissenschaften und ermöglicht es festzustellen, welche Begriffe in welchem Fach ihre Gültigkeit erhalten. Gültig ist dabei nicht ein bestimmter Text, sondern der Bezug. Festgelegt ist zum Beispiel der Bezug zwischen Arithmetik und Musik, aber nicht die Definition der Zahl. So kann der Bezug bleiben, während der Inhalt sich verändert.

Für unsere heutigen Lektüreversuche meint das, dass jeder „werkimmanent“ gelesene Text uninteressant ist, da der Kontext ausgeblendet wird, auf den er sich

⁴² Zur Subalternationstheorie grundlegend: ULRICH KÖPF, *Die Anfänge der theologischen Wissenschaftstheorie im 13. Jahrhundert* (Beiträge zur historischen Theologie 49). Tübingen 1974. Das Gebiet ist wenig ebenmäßig untersucht. Gut bekannt sind die Kapitel der 2. Analytik, die zum Thema beitragen, sowie die beweistheoretischen Probleme. Neben diesen theoretischen Erörterungen innerhalb der Kommentare zur 2. Analytik wichtig sind die Textstellen, an denen eine Subalternation festgestellt wird (siehe Anm. 40 und 41). In der Regel wird allerdings nur eine einzige Subalternation festgestellt, nämlich die zur nächsten abstrakteren Disziplin – die Arithmetik untersucht nur den Formalaspekt *numerus*. Andere Subalternationen ergeben sich nur aus dem Zusammenhang. Im Falle der Musiklehre lässt sich nach meinen Lektüreversuchen Subalternationstheorie weniger als beweistheoretisches Verfahren verstehen denn als Möglichkeit, durch (meist wohlbekannte) Begriffe: *sonus*, *numerus*, *motus* etc. Zeiger auf Wissensstoffe und Wissensorte zu setzen.

bezieht, in dem seine Formulierung sinnvoll ist und seine Begriffe zu Sachgebieten werden.⁴³

Es ist klar, dass das Phänomen „Subalternationstheorie“ eines der wichtigsten Kennzeichen mittelalterlicher Musiklehre vom ausgehenden 12. Jahrhundert, vom Bekanntwerden der 2. *Analytik* an, bis in die Leibnizzeit ist. Selbstverständlich können wir alle Objekte unserer Forschungsarbeit – Noten, Texte – unserer Reflexion unterstellen und diese nach Bedarf ausdehnen. Der Subalternationstheorie aber ist die Komponente eigen, dass sie auf ein im Text impliziertes Feld der Reflexion als Vorlage für unsere exegetischen Untersuchungen verweist. Wer beim expliziten Gehalt der Texte bleibt, wird Mühe haben, in ihnen jene Gedanken zu finden, die in ihnen mit der ganzen Prägnanz eines solchen Verweissystems impliziert sind.

4. Numerus *subalternationstheoretisch betrachtet*. Die *artes liberales* werden im Mittelalter kaum gelehrt, haben aber die Bedeutung eines Modells. Das Quadrivium vertritt den Teil der Vernunft (*ratio, sapientia*), dem die Beredsamkeit (*eloquentia*) in Form des Triviums gegenübersteht. Für das Modell wesentlich ist die Funktion der beiden Gruppenbezeichnungen. Das Quadrivium fungiert als *black box*. In ihr wird in unbekannter Weise gedacht. Inhalte zeigen sich erst mittels der trivialen Fächer Grammatik, Logik und Rhetorik, welche dafür besorgt sind, dass Gedachtes in korrekten Sätzen, in argumentativ triftiger Form und gut gegliedert gesprochen wird. Zuweilen ist dazu der Prozess, mit dem organisierte Klanggestaltung zum Tönen kommt, im Sinne einer Analogie aufgefasst worden: Konzeption und Denkleistung entsprechen dann dem Quadrivium, der Prozess des Hervorbringens dem Trivium.⁴⁴

Dass nun ein „Bestandteil“ wie die Zahl in die Aussage kommt, gehört zu dem Teil der Logik, der die Aussageformen, also die *Kategorien* regelt.⁴⁵ Womit haben wir es zu tun, wenn wir an die Kategorien geraten? „Der Anfang des Kategorienproblems ist nicht identisch mit dem Anfang der Philosophie. Erst als das Denken sich selbst als Gegenstand entdeckte und sich der Beziehungen zwischen Sein, Denken und Sprechen bewusst wurde, begann die Untersuchung der Formen des Logos, der in der für griechisches Welterleben charakteristischen Weise beides ist: Sprache

⁴³ Heutige Hinweise in Übersichtsdarstellungen vermerken oft das triviale Fakt einer Bedeutung der Zahl, als würde dieser Umstand für sich etwas bedeuten. Man geht dabei so weit, wie HERMANN ABERT in seinem beliebten Buch über *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen* aus dem Jahre 1905 auch schon gekommen ist. – Da sich gerade an diesem Beispiel zeigen lässt, was auch heute noch als interessant gelten mag und es dabei um „Denken“ geht, sei näher darauf eingegangen; weitere Aspekte finden sich ab S. 86.

⁴⁴ Davon berichtet HANS HEINRICH EGGBRECHT, der ältere Ansätze von Wilibald Gurlitt aufnimmt: *Ars musica. Musikanschauung des Mittelalters und ihre Nachwirkungen*, in: *Die Sammlung. Zeitschrift für Kultur und Erziehung* 12 (1957), 306–322. Ich habe auf 69–74 meines unter Anm. 1 genannten Buchs Material dazu zusammengestellt.

⁴⁵ Zum „Bestandteil“ vgl. S. 72 und Anm. 19.

und Gedanke“, schreibt Klaus Oehler.⁴⁶ Dass die mittelalterliche Musiklehre in durchaus eigenständiger Weise antike Vorgaben benutzt, um die Kategorien der Quantität und der Qualität als Basis für die Erörterung organisierter Klanggestaltung einzusetzen, bezeichnet den Ort, an dem nach Sicht dieser Lehre die Denkakte einsetzen. Wichtig für den Moment ist nur der Umstand, dass wir den Ort dieser Denkakte – den Ort, den die Mittelalterlichen einsetzen, um das „musikalische Denken“ zu bestimmen – nur dann finden, wenn wir die Sprache der Musiklehre daraufhin untersuchen, welche Instanzen subalternationstheoretisch für den Bau der Argumente zuständig sind.

Gleichzeitig stoßen wir auf eine Einseitigkeit unserer Untersuchungspraxis. Wir berücksichtigen mittellateinische Sprachregelungen, lesen aber eben von der „Untersuchung der Formen des Logos, der in der für *griechisches* Welterleben charakteristischen Weise beides ist: Sprache und Gedanke“. Dem entspricht es, dass in den Kommentaren zu den Kategorien Eigenheiten der eigenen Sprache gegenüber dem Grundtext vorgebracht werden. Wir finden dies zum Beispiel im Kategorienkommentar des arabisch schreibenden Philosophen al-Farabi.⁴⁷

6. SACHTHEMEN, DIE SICH AUS DIESEN VORAUSSETZUNGEN ERGEBEN

QUANTITÄT UND QUALITÄT

Mit den Kategorien Quantität und Qualität und dem Begriff *opus* werden zwei Problembereiche angesprochen, deren Voraussetzungen im vorherigen Abschnitt klargelegt wurden. Es soll nun nach den Ausführungen auf S. 73 auch um die Frage gehen, wie nicht auf Aspekte des „Schönen“ konzentrierte Sprachregelungen zu Zeiten einer Suppositionstheorie funktionieren.

Die Kategorienschrift von Aristoteles ist für die mittelalterliche Musiklehre eine unerlässliche Grundlage zur Benennung des eigenen Gegenstandes. Denn für das mittelalterliche Verständnis ist die unveränderbare Komponente „Zahl“ keine unhinterfragbare Größe. Als grundlegende Instanz benutzt man die Kategorie der Quantität, die die Aussagen zur Frage nach „wie viel?“ umfasst. Neben der kontinuierlichen Quantität (etwa: Linien) wird die Subkategorie der diskreten Quantität gebildet. Aristoteles exemplifiziert sie durch eine diskrete Einheit wie „Zahl“ oder „Rede“.⁴⁸ „Zahl“ wird, idealtypisch betrachtet, in der Metaphysik, in der Kategorienleh-

⁴⁶ KLAUS OEHLER, *Aristoteles. Kategorien* (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung I.1). Darmstadt 1984, 37.

⁴⁷ Siehe MAX HAAS, *Griechische Musiktheorie in arabischen, hebräischen und syrischen Zeugnissen*, in: THOMAS ERTELT / FRIEDER ZAMINER (Hg.), *Vom Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz* (Geschichte der Musiktheorie 2). Darmstadt 2006, § 65 Anm. 135.

⁴⁸ *Cat.* 4b20–25. Zahl als diskrete Quantität: es geht um natürliche Zahlen > 0 . Dabei wird angenommen, dass in der Addition $5 + 5$ zwischen den beiden Zahlen eine Grenze be-

re und in der Arithmetik behandelt. In der Musiklehre beziehen sich die mannigfachen Nennungen von *quantitas* auf diesen kategorialen Aspekt.

Die Kategorie der Quantität erlaubt es, ein Ganzes als Ansammlung von Teilen aufzufassen, die zueinander in einem proportionierten Verhältnis stehen. Anders steht es um Töne (*soni*). Sie gelten als Qualitäten, deren Quantifizierung durch die Rezeption der physikalischen Schriften von Aristoteles vorab seit dem 14. Jahrhundert thematisiert wird.⁴⁹ Damit ist neben der Kategorie der Quantität eine zweite kategoriale Ebene angezeigt. Qualitäten benutzen Quantitäten als Träger. Die unmittelbare Anwendung des qualitativen Prinzips auf eine Quantität besagt, dass eine bestimmte Einheit um ein Mehr oder Weniger (*secundum magis et minus*) gedehnt oder gestaucht wird.⁵⁰ Damit kommt gegenüber der Denkform, wonach es um das Verhältnis von Ganzem und Teil geht, die Skalierung als eine ganz andere Denkform zum Zug. Sprechen wir etwa von einem Farbverlauf von Weiß nach Rot, dann entzieht sich dieser skalierbare Verlauf der Quantifizierung, so wie sich zwischen den Polen „kalt“ und „heiß“ oder „nass“ und „trocken“ die Skalierbarkeit der Extreme der Quantifizierung entzieht. Das entspricht der Überlegung, dass sprachliche Ausdrücke kategorial bestimmt sind. Man kann sinnvoll sagen, ein bestimmter Mensch sei „1 Meter 80“ groß. Es ist auch sinnvoll zu sagen, in einem Verlauf verändere sich „weiß“ in Richtung auf „rot“ hin. Aber die „Menschlichkeit“ eines Menschen nimmt weder ab, wenn ein Mensch „90 Zentimeter“ groß ist, noch ist in diesem Fall die „Menschlichkeit“ nur halb so groß wie im Falle von „1 Meter

steht. In der naiven Anschauung gelten fünf Schafe oder fünf Steine als fünf diskrete Einheiten, die abgezählt eine 5 ergeben. Zur Rede: die Rede (*oratio*) besteht aus Silben, die ebenfalls als diskrete Einheiten gedacht werden. Eine lange Silbe hat den Wert von zwei kurzen Silben, umfasst also eine *longa*, die zwei *breves* enthält. Darin ist die Metrik der Musik subalternationstheoretisch unterstellt.

⁴⁹ Sonus als Qualität: FR. ANGELI M. PIROTTA (Hg.), THOMAS AQUINAS, *In octo libros De physico auditu sive Physicorum Aristotelis commentaria* l. VII, lect. 4, c. 2, Neapel 1953, 397 Nr. 1830: *sonus [...] est qualitas in aere consequens aliquem motum localem [...]*; NICOLAUS ORESME, *De configurationibus qualitatum et motuum* p. II, c. 15: *Omnis sonus est qualitas successiva consequens et causata ex motu et pulsu corporum aliorum*, in: MARSHALL CLAGETT (Hg.), *Nicole Oresme and the Medieval Geometry of Qualities and Motions*, Madison etc. 1968, 304. 2/3. Weitere Belegstellen findet man leicht im *Thesaurus musicarum latinarum* sowie im Internet (Suche nach *qualitas* und *sonus*). Man beachte, dass neben der Musiklehre die physikalischen Kommentare und Monographien ergebnisreich sind, aber auch die grammatikalischen Texte, so immer wieder Priscian-Kommentare, sofern in ihnen *vox* und damit die Gattung *sonus* untersucht wird. – Zum generellen Aspekt der Quantifizierung von Qualitäten vgl. die programmatischen Arbeiten von ALISTAIR CAMERON CROMBIE, *Quantification in Medieval Physics*, in: *Isis* 52 (1961), 143–160, und EDITH D. SYLLA, *Medieval quantifications of qualities: the ‚Merton school‘*, in: *Archive for History of Exact Sciences* 8 (1971), 9–39.

⁵⁰ *Cat.* 10b26.

80⁴. Ebenso ist es unsinnig zu sagen, die Zahl 3 könne (innerhalb der natürlichen Zahlen) vermindert werden. Man kann aus „3“ nicht eine kleinere „3“ machen.

Man vergegenwärtige sich, dass das quantitative Prinzip in einer Mensuralnotation im Vordergrund stehen muss, da die Ordnungsverhältnisse zwischen sehr großen und sehr kleinen Noten ohne Quantifizierung gar nicht darstellbar sind. Die explizite Wertekoordination zwischen einer sehr langen Note wie der Maxima und deren kleinstem Teil, der Minima, wie die Koordination der Ebenen überhaupt (*maximodus, modus, tempus, prolatio*), basiert daher zunächst auf rein quantitativen Prinzipien.

Von *secundum magis et minus* im Sinne einer Skalierung von Tondauern dagegen spricht in der Musiklehre vielleicht erstmals der Anonymus 4 (um 1280) bei der Umschreibung der besonderen Verfassung der nicht-modalen, also nicht rein quantifizierenden Organumpartien im so genannten *organum purum*, deren Eigenheit ja bereits Fritz Reckow festgestellt hat.⁵¹ Der Anonymus stellt den Sachverhalt so dar, dass es ein Entweder-Oder zwischen *organum purum* und *discantus* gibt: dieser ist streng quantifizierend, jene Satzweise dagegen befolgt irreguläre, einem Mehr oder Weniger unterliegende modale Muster. Statt etwa *longa* und *brevis* im Sinne von 2:1 oder 3:1 aufzufassen wie im *discantus*, kennt das *organum purum* eine *etwas* mehr oder weniger lange oder kurze *longa* bzw. *brevis*.⁵² Final gesehen muss der Faktor „gemäß einem Mehr oder Weniger“ auch später immer dann eintreten, wenn nicht proportionierte Maße zusammenkommen – implizit etwa bei Mensurunterschieden innerhalb der Stimmen und dann explizit aufgrund der Mensurangaben in der Musik des französischen 14. Jahrhunderts.

Wer mit diesen Hinweisen nichts anfangen kann, mag eine Kürzestfassung nützlich finden.⁵³ Die Ausgangslage stellt sich so dar. Die *ars metrica* wird, wie bereits oben S. 83 erwähnt, von der Musik subalterniert. Das heißt, dass das von der Metrik traditionell behauptete Verhältnis von *longa* zu *brevis* = 2:1 von der Musiklehre auch modifiziert und erweitert wer-

⁵¹ Bei Anonymus 4 heißt es: *Sunt quaedam aliae longae et significant longitudinem temporum secundum maius et minus, prout in libris puri organi plenius inveniuntur*; FRITZ RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4 I*: Edition (BzAfMw 4). Wiesbaden 1967, 44. 16–18. Mit den Folgerungen, die sich aus dem Begriff *organum purum* ergeben, beschäftigt sich RECKOW im zweiten Band seiner Ausgabe (BzAfMw 5). – Die Floskel *secundum magis et minus* findet sich bereits beim Anonymus St. Emmeram (1279?). Die Frage der Chronologie ist in sich ein Problem und sei daher weggelassen.

⁵² Ich kann dem Text nicht entnehmen, ob der Anonymus 4 auf die Kategorie der Qualität allein oder auch auf die Physik rekurriert.

⁵³ Ich habe in meinem in Anm. 1 erwähnten Buch einen kurzen Abriss der Modal- und Mensuralnotation eingefügt, da das nach wie vor übliche Lehrwerk von WILLI APEL, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962, zwar immer noch unentbehrlich, bezüglich der hier erwähnten Aspekte aber nicht brauchbar ist. Ein an der Aufführungspraxis orientiertes umfassendes Lehrwerk in drei Bänden stellt KARIN PAULSMEIER von der Schola Cantorum Basiliensis in Aussicht.

den kann. Im Sinne einer Modifikation geläufig ist die dreizeitige, also drei Breven umfassende Longa. Die unmittelbar benachbarten Werte können zueinander im Verhältnis von 2:1 oder 3:1 stehen. Der Musiklehre erwachsen Probleme, da das grammatikalische, also auf Longa und Brevis konzentrierte Paradigma nur beschränkt weiterentwickelt werden kann. Es verbindet ja nur zwei Ebenen – etwa Viertel- und Achtelnote – und vermag daher nicht als Paradigma für eine durch mehrere Ebenen bestimmte Struktur einzustehen. Die im 13. Jahrhundert langsam allgemein bekannt werdenden Kenntnisse von der Physik des Tons erlauben es aber im Laufe von ein paar Jahrzehnten, die mit den Namen Maxima bis Semifusa angegebenen Werte als Bezeichnungen für Sammlungen von Tonpartikeln (*partes proportionales*) in einem physikalischen Sinne zu verstehen.⁵⁴ (*Partes proportionales* fassen einzelne Folgen von Tonpartikeln – erzeugt durch *percussiones* – zu Einheiten zusammen.) Dadurch lässt sich die „neue“ Notation, die wir heute Mensuralnotation nennen, als Semiotik, als Bezeichnungstheorie physikalischer Daten auffassen, wobei, idealtypisch verstanden, die kleinsten wie die größten denkbaren Notenwerte erfasst werden.

Es ist aufführungspraktisch nicht vorstellbar, dass alle Werteebenen aufeinander bezogenen genauen Quantitätsverhältnissen entsprechen, mag die Lehre auch immer vereinfachen und proportionierte Verhältnisse in den Vordergrund stellen. Für die Planung und Realisation solcher Vorgaben meldet die Lehre aber auch immer schon den durch den Begriff *sonus* angemeldeten Faktor der qualitativen Veränderung an. Dadurch wird eine Angabe wie 2:1 zum Richtwert bezüglich der tatsächlich in der Performance gebrauchten Tonpartikel.

Solche Dehnungen und Stauchungen von Tonlängen finden sich auch in einem anderen Zusammenhang. Eine Tonhöhe wird zwar wie eine Tonlänge quantitativ durch eine Proportion bestimmt; doch unterliegt auch sie der qualitativen Modifikation. Nimmt man Tonhöhen und Tonlängen zusammen, lässt sich vom Tonort als einem quantitativ nach Höhe und Länge bestimmten Objekt reden, das aber je

⁵⁴ Thomas S. Kuhn hat in wissenschaftsgeschichtlichen und -theoretischen Überlegungen Erklärungsmodelle für die Legitimation wissenschaftlicher Verfahrensweisen vorgetragen. Er sprach von einem Paradigmawechsel – vgl. THOMAS S. KUHN, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (stw 25). Frankfurt/M. 1973; mit wichtigen Ergänzungen in: DERS., *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte* (stw 236). Frankfurt/M. 1978. Dabei formulierte er in seinem Hauptwerk *Eine Rolle für die Geschichtsschreibung* für das Aufspüren solcher Paradigmawechsel unter der Annahme, dass „Wissenschaft“ (*science*) nicht nur der Natur, sondern auch der Kultur verbunden ist. Diese Aufgabe ging in den oft gar nicht mehr aufgrund Kuhns Arbeit geführten Debatten immer wieder verloren, tritt jetzt aber wieder in den Vordergrund – vgl. UTE DANIEL, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter* (stw 1523). Frankfurt/M. 2004, 361–366. Für unseren Fall sei betont, dass tatsächlich ein Paradigmenwechsel im Sinne Kuhns vorliegt: das an der Grammatik (Metrik) orientierte Erklärungsmodell wird zu Gunsten einer physikalisch fundierten Erklärung aufgegeben. Ich habe das Thema erstmals, angeregt durch Leo Treitlers Hinweise auf Kuhns Arbeiten, behandelt in: *Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts*, in: *Forum musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte* 3 (1982), 323–456.

nach Umständen horizontal und vertikal gestaucht oder gedehnt bzw. verschoben werden kann.

Wird, wie oben S. 74 bereits angedeutet, vermutet, dass eine Suppositionstheorie für die Bezugnahme sprachlicher Ausdrücke auf irgendwelche Objekte sensibilisiert, so ist die Rede von einer Qualifizierung einer Quantität sicher nicht die Beschreibung eines Objektes, sondern wohl eher die Benennung eines Prozesses. Dazu ist die Beobachtung wichtig, dass eine Suppositionstheorie sich im Falle der Satzanalyse nicht mehr um ein für sich stehendes Einzelding kümmert, sondern um einen Kontext „derart, dass [...] der per definitionem auf den Satzkontext festgelegte ‚terminus‘ den eigentlichen Gegenstand der Theorie bildet.“⁵⁵

Kontextformen finden sich innerhalb der Zeichenketten in Modal- und Mensuralnotation, da die Quantität und das genaue Maß der Skalierbarkeit ebenfalls kontextgebunden sind. Dies gilt zum Beispiel, wenn in einem *ars subtilior*-Stück die Proportion 9:4 vorkommt. Der Sänger, der die vier Einheiten gegenüber den neun gestaltet, realisiert nicht jeweils einen Längenwert von 2.25 ($4 \times 2.25 = 9$), sondern erzeugt hinsichtlich der Qualität des Tons Werte, die *secundum magis*, gemäß einem Mehr, das Maß 2 übersteigen.⁵⁶ Solche Kontexte werden völlig unerachtet der Probleme um Quantität versus Qualität in der Musikwissenschaft seit langem aufgrund aufführungspraktischer Erwägungen vorausgesetzt. Meine Darlegung betrifft nicht diese Voraussetzungen, sondern den Sprachgebrauch der Mittelalterlichen. Mit der quantitativen und qualitativen Situierung eines Objekts kommt ein Aspekt ins Spiel, der in Form von Tondauer oder Tonhöhenposition erst im Kontext klar wird. Es wird daraus auch verständlicher, dass der Fachbegriff *alteratio* (zu dem analog *imperfectio* gebildet ist) in der Physik die Qualitätsveränderung meint, die hier in einem kontextgebundenen Verfahren gilt.⁵⁷

Wenn wir damit erste Annäherungen an die blasse Formulierung „kontextgebundener Verfahren“ haben, lässt sich doch ein damit zusammenhängendes Problem

⁵⁵ So STEPHAN MEIER-OESER, *Supposition*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 10 (1998), 654. Meier-Oeser bezieht sich dabei auf „the contextual approach to grammatical matters“ bei LAMBERTUS MARIE DE RIJK, *Logica modernorum* II.1: *The origin of the theory of supposition*. Assen 1967, 116.

⁵⁶ Zu in der *ars subtilior* möglichen Proportionen vgl. MARICARMEN GÓMEZ / URSULA GÜNTHER, *Ars subtilior*, in: *MGG Sachteil* 1. 1994, 892–911.

⁵⁷ Man beachte den Versuch von Johannes de Muris, in seiner *Notitia artis musicae* (1321) den Kontext mit Rekurs auf die suppositionstheoretisch relevante Sprachtheorie der *modi significandi* anzuzeigen. (Der Text ist von ULRICH MICHELS im CSM 17, 91.15–17, herausgegeben). Mein Interpretationsversuch liegt vor in *Musik zwischen Mathematik und Physik: Zur Bedeutung der Notation in der ‚Notitia artis musicae‘ des Johannes de Muris (1321)*, in: CARL DAHLHAUS / HANS OESCH (Hg.), *Festschrift für Arno Volk*. Köln 1974, 41–44. Anderer Meinung ist DORIS TANAY, *Noting music, marking culture: the intellectual context of rhythmic notation, 1250–1400* (Musicological Studies and Documents 46). Holzgerlingen 1999.

anvisieren, das zugleich zentral zur Skalierbarkeit gehört. Im alltäglichen Sprachgebrauch unterscheiden wir „dissonant“ von „konsonant“. Ist ein Klang *entweder* dissonant *oder* konsonant? Werden die Texte geprüft, wie sie vor allem durch mehrere Arbeiten von Klaus-Jürgen Sachs erschlossen sind, fällt ein Vielfaches an Kriterien auf. Klänge werden auf Proportionen zurückgeführt, in Arten mit Abstufungen etwa zwischen perfekten, mittleren und imperfekten Zusammenklängen eingeteilt und der Urteilungsart *secundum auditum*, gemäß dem Gehör also, unterstellt.

Es wäre herauszufinden, ob die Vielschichtigkeit der Ansätze die Gefahr der Entweder-Oder-Strategie bannen soll. Eine Entweder-Oder-Strategie im Satz meint ja, dass jeder Klang einen *bestimmten* Status hat: er ist in heutiger Ausdrucksweise eben *entweder* konsonant *oder* dissonant. Die erwähnte Vielschichtigkeit könnte dergleichen weniger bestimmt werden lassen. So wie die scheinbar auf Satzweisen ausgerichtete Differenzierung von Mehrstimmigkeit in die Arten Diskant, Copula und Organum (*purum, per se*) bei Johannes de Garlandia nicht besagen muss, es gebe nachweislich drei Satzarten. Wichtig ist, dass es nicht beim Urteil bleibt, Mehrstimmigkeit sei *entweder* Note-gegen-Note-Satz (*discantus*) *oder* melismatische Faktur über Haltetönen (Organum).

Die erwähnte Vielschichtigkeit in der Beurteilung des Status eines Zusammenklangs lässt sich auch als Skalierung verstehen. Es wäre dann ein Klang je nach Kontext *mehr* oder *weniger* kon- bzw. dissonant. Solche Weisheit wenden wir bei unserer analytischen Arbeit täglich an. Zu überlegen wäre nur, auf welche Denkmuster sie zurückgeht und ob die mittelalterliche Lehre mit einer Suppositionstheorie im Hintergrund sprachliche Ausdrücke so gebraucht, dass die Möglichkeiten der Entsprechung zwischen den Wörtern und den „Sachen“ vielschichtiger ist als unser Bedarf nach wortwörtlichem Gebrauch, nach Gleichungen zwischen bestimmten Wörtern und bestimmten Sachen uns vermuten lässt.

Es sei wenigstens angezeigt, dass sich zu diesen Entsprechungen Materialien einer diskursiven Ordnung im Sinne von Metasprachen über den artistischen Sprachregelungen zeigen lassen. Es ist fraglos ein Problem, wie Menschen sich die riesigen Wissensarsenale, die mit den Kommentaren zu den oben S. 78 angezeigten *textus* gegeben sind, überblickbar zu machen. Wer heute in Ruhe die oben S. 80 erwähnte Studienübersicht in der Barcelona-Handschrift oder Kilwardbys *De ortu scientiarum* liest, merkt schnell, dass es eher um Notizen zu Verbindungen zwischen Kommentarwelten geht, aber nicht um die Darstellung dessen, was man weiß, wenn man sich tatsächlich in diesen Welten bewegt. Wie lernt man solche Materialien? Der Wissenschaftshistoriker John E. Murdoch votiert dafür, mit *languages* zu rechnen. Darunter versteht er Metasprachen, welche sprachliche Verständigungsprozesse steuern. Es gibt zum Beispiel eine *language of proportion*, die mit all dem befasst ist, was sich mit dem Vokabular des 5. Buches der Euklidischen *Geometrie* sagen lässt. Dazu kommt eine zweite, *language of intension and remission* genannte Sprache. Sie ist den qualitativen Stufungen im Sinne von intensiven Größen gewidmet und zeichnet sich durch ein Vokabular mit Ausdrücken wie *intensus*,

intensior, intensissimus, intendere (und den korrespondierenden Ausdrücken zu *remissio*), *latitudo, gradus, uniformis, difformis, uniformiter difformis, difformiter difformis* aus. Murdoch rechnet mit Regeln (Algorithmen), die terminologisch so abgesteckte Sprachteile verbinden.⁵⁸

Dieses schwierige Gebiet der Metasprache war hier darum zu nennen, weil die beiden erwähnten Sprachen – Murdoch selber rechnet mit mehr – sich auf die Kategorien der Quantität und der Qualität beziehen. Es wäre zu fragen, wie weit sich die Sprache der mittelalterlichen Musiklehre durch solche metasprachlichen Gesichtspunkte methodisch sicherer untersuchen lässt.

OPUS

Was mit Quantität und Qualität angezeigt ist, lässt sich funktional erst dann verstehen, wenn die Kategorie des Werks (*opus*) mitgedacht wird. Vom Werk lässt sich, wie wir oben S. 76 gesehen haben, dreifach sprechen, nämlich vom Denk-, Herstellungs- und Handlungsakt, womit die drei Ebenen der Theorie, der Poetik und der Praxis angesprochen sind. Jeder Akt gilt als ein Werk. In heutiger Sprechweise werden diese Tätigkeiten oft unter dem Begriff der „Handlung“ zusammengefasst. Dann geht es im Falle von Kunst Dietfried Gerhardus zufolge um „dasjenige hantierende und praktische, also fertigkeitenerwerbende Handeln“, „das stets (wie auch anderes Handeln) im Zwiespalt zwischen Absicht (Intention) und Zuebringen (Realisation) steht“.⁵⁹ „Werk“ ist dann im Mittelalter ein Thema innerhalb der Handlungstheorie, wie sie in der *Nikomachischen Ethik* dargestellt, durch vielfältige Kommentarbeit fasslich wird und die dann im 20. Jahrhundert zu einem philosophischen Spezialgebiet wird.

⁵⁸ Eine der wichtigsten Arbeiten liegt vor in: JOHN E. MURDOCH, *From Social into Intellectual Factors: An Aspect of the Unitary Character of Late Mediaeval Learning*, in: DERS. / EDITH D. SYLLA (Hg.), *The Cultural Context of Medieval Learning: Proceedings of the First International Colloquium on Philosophy, Science, and Theology in the Middle Ages – September 1973* (Boston Studies in the Philosophy of Science 26; Synthese Library 76). Dordrecht–Boston 1975, 271–348. Murdochs Untersuchung ist auch darum bahnbrechend, weil er zeigen konnte, wie wichtig für seine Fragen die sog. Sentenzenkommentare sind. – Zum Problem der Metasprachen (mit weiterführender Literatur): PETER SCHULTHESS / RUEDI IMBACH, *Die Philosophie im lateinischen Mittelalter. Ein Handbuch mit einem bio-bibliographischen Repertorium*, Zürich–Düsseldorf 1996, 275–279, 329/30.

⁵⁹ Zitiert aus dem Artikel *Kunst*, in: JÜRGEN MITTELSTRASS (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* 2. Stuttgart–Weimar 1995, 512. Anthologien zur neuzeitlichen Handlungstheorie bieten die beiden Bände über *Analytische Handlungstheorie* (Bd. 1: GEORG MEGGLE [Hg.], *Handlungsbeschreibungen*; Bd. 2: ANSGAR BECKERMANN [Hg.], *Handlungserklärungen*), welche in der Reihe *Theorie* des Suhrkamp Verlages 1977 erschienen sind.

In der Musiklehre wird man oft vergeblich nach Belegen für *opus* suchen; denn die drei Werkarten werden vor allem durch bestimmte Verben angezeigt: das Denken (a) durch *speculari* und andere Verben samt Derivaten, das Herstellen (b) durch *facere* (und Derivate: *factio*, *factivus* etc.), und das Handeln (c) durch *agere* (und Derivate: *actio*, *activus* etc.). In der antiken Tradition wird das Werk (*érgon*) im Zusammenhang mit der Verwirklichung (*enérgeia*) gedacht. Lateinisch entspricht dem das Duo *opus* und *operatio* (oder *actus*). *Operatio* begegnet in der Musiklehre immer wieder. *Opus* und *operatio* lassen sich im Sprachgebrauch aus guten Gründen nicht immer unterscheiden. Wir stellen vorläufig die Sache zurück und kommen erst später (ab S. 103) darauf zurück.⁶⁰

Die Sachlage ist allerdings terminologisch nicht so klar. *Agere*, *facere* oder *speculari* fungieren als metasprachliche Terme und bezeichnen, wie oben S. 76 bereits gesagt, einen Typus. „Tanzen“ oder „spielen“ („musizieren“) zum Beispiel sind Instanzen für das Handeln, vertreten also einen Aspekt von *agere*. „Tanzen“ oder „spielen“ tragen das Ziel in sich (man erreicht das Ziel, indem man die entsprechende Tätigkeit ausübt), während im Falle der Poietik die Tätigkeit auf ein Ziel hin angelegt ist, das am Schluss etwas erbringt.

Eine verbale Angabe wie „vorwärtsschreiten“ (*procedere*) oder „aufsteigen“ (*ascendere*) ist daraufhin zu prüfen, ob sie einen *agere*- oder einen *facere*-Typus vertritt.⁶¹ Soweit es um das Gestalten geht, sind solche Verbalangaben auch Aspekte von *operatio* (*enérgeia*), da sie etwas verwirklichen. Soll das Endprodukt als „Gestalt“ aufgefasst werden, dann gestalten sie etwas.

Worum geht es nun im Falle der Musik wie der organisierten Klanggestaltung? Natürlich um alle drei Faktoren, denn Musik umfasst in einem Handlungszusammenhang das Planen einer organisierten Klanggestaltung und das Hervorbringen, das Gestalten selber. Die Formulierung bedarf der Klärung; denn der Unterschied zwischen Handlung und Herstellung ist je nach Kontext unklar. In der aristotelischen Tradition ist man sich einig, dass organisiertes Klanggestalten kein bleibendes Werk (*opus manens*) hinterlässt.⁶² Diese Facette tritt uns dann anschaulich entgegen, wenn nur der Herstellungsakt analog zum Anfertigen (*facere*) von Schuhen oder zum Schmieden eines Hufeisens bedacht wird. Verstehen wir aber den

⁶⁰ Nicht besprochen wird hier die andere, im Mittelalter geläufige Diskussion von *opus*. Sie hängt mittelbar mit der Mimesis bei ARISTOTELES, *Physik* B 2 (194a21–22), zusammen und geht zurück auf den Kommentar des Calcidius zum *Timaios* von PLATO (73.10–12 Waszink), in dem die Rede ist vom Werk Gottes (*opus dei*), vom Werk der Natur (*opus naturae*) und vom mimetischen Werk des Menschen, der da die Natur imitiert (*opus artificis imitantis naturam*).

⁶¹ Daneben fragt sich auch, ob gerade *ascendere* einen stufenweise sich vollziehenden Gang meint, dessen Schrittgrößen sich zueinander proportional verhalten, ob es also um eine Instanz der *language of proportion* geht.

⁶² Siehe etwa ROBERT KILWARDBY, *De ortu scientiarum* c. 44 (wie Anm. 35), 144. 22/23.

Denkakt als Akt der Planung, lässt sich annehmen, dass ein Stück organisierter Klanggestaltung *in mente* geplant und *hergestellt* wird, von dem dann dessen Performance als Handlung zu unterscheiden wäre.

Es dürfte offensichtlich sein, dass ich hier für die spezifischen Belange der mittelalterlichen Musiklehre und der Antikenrezeption, damit der Geschichte der aristotelischen Überlegungen zu *énérgēia – érgon (operatio – opus)*, etwas versuche, das für Leute aus der Musikpädagogik, aus der systematischen Musikwissenschaft wie aus der Ethnomusikologie nicht neu ist, auch wenn sie sich von anderen Überlegungen leiten ließen. Ein Ausdruck wie „musikalisches Handeln“ gehört heute zur Fachsprache und zur Umgangssprache im Falle musikalischer Ereignisse aus der Rock- oder Pop-Szene und anderen Sparten.⁶³ Für die Handlungsanalyse fragt sich, wie weit der dreifache Ansatz eine Systematik abwirft, um die Ergebnisse herkömmlicher analytischer Arbeit im Hinblick auf das Produzieren wie auf das Produkt nach Typen zu ordnen. Dazu wäre aufgrund des hier gewählten Ansatzes zu überlegen, auf welche Sprachregelungen der Mittelalterlichen solche Analysen verweisen.⁶⁴

Es dürfte auch klar geworden sein, dass ich hier nicht um eine mögliche Exegese des aristotelischen Musikverständnisses bemüht bin.⁶⁵ „Musizieren“ drückt, ähnlich wie „Haus bauen“ oder „Hufeisen herstellen“ aus, dass ein *ganzer* Handlungsablauf gemeint ist. Wann sind im Rahmen eines Handlungs- oder Herstellungsablaufs alle möglichen Denk-, Herstellungs- und Handlungsakte *vollständig*? (Das Mittellateinische kennt für die Vollständigkeit den Beg-

⁶³ Volker Kalisch hat kürzlich dafür plädiert, Teildisziplinen der Musikwissenschaft wie Musikhistorie oder Musiksoziologie gemeinsam mit einer Arbeit an solch „musikalischem Handeln“ zu betrauen – vgl. THEOPHIL ANTONICEK / GERNOT GRUBER (Hg.), *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft damals und heute. Internationales Symposium (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 40). Tutzing 2005, 247. Zum Sprachgebrauch der Ethnomusikologie: MAX PETER BAUMANN, *Ethnomusikologische Feldforschung*, in: GERLINDE HAID et al. (Hg.), *Volksmusik: Wandel und Deutung. Festschrift für Walter Deutsch zum 75. Geburtstag* (Schriften zur Volksmusik 18). Wien 1998, 28–47.

⁶⁴ Ich habe das erstmals in meinem Beitrag zur *Geschichte der Musiktheorie 5 – Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco* – versucht, bin aber damals wie später nicht weit gekommen, ohne dass ich die Fragestellung bislang als falsch hätte auffassen müssen. – Zur Semantik der *opera* gibt es mannigfache Beiträge, auch wenn die Zielrichtung jeweils ganz anders bestimmt ist. Ich denke dabei an Beiträge im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* sowie an die monographischen Studien von FRITZ RECKOW, etwa an *processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter*, in: *Musiktheorie* 1 (1986), 5–29, sowie ganz anders ausgerichtete begriffsgeschichtliche Untersuchungen, wie sie zum Beispiel ACHIM DIEHR unternommen hat: *Speculum corporis. Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters* (Musiksoziologie 7). Kassel etc. 2000.

⁶⁵ Dazu MÜLLER, a. a. O. (wie Anm. 30), 218–221. – Allgemeiner orientiert: THOMAS J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre. Greek music and music theory in antiquity and the middle ages* (Publications of the Center for the History of Music Theory and Literature 2). Lincoln–London 1999.

riff *perfectio*, der oft eben nicht Vollkommenheit meint). Natürlich kann eine fachkundige Person einen solchen Ablauf in viele Denk-, Herstellungs- und Handlungsakte aufdröseln. Aber kennt sie *alle* denkbaren Akte? Das Faszinierende mittelalterlicher Musiklehre besteht gerade darin, dass sie Einzelteile („Bestandteile“ – siehe oben S. 72) aufzählt, die beim Denken über, Herstellen von und Handeln mit Musik ins Spiel kommen, aber es wird nie anzuzeigen versucht, wann die Aufzählungsmöglichkeiten erschöpft sind.

Trotz der Lückenhaftigkeit all meiner Notizen möchte ich versuchen, eine daraus abzuleitende Schwierigkeit, die ebenfalls den Aspekt der Vollständigkeit betrifft, im Kontrast zu einer ganz anderen als der aristotelischen Werkauffassung fasslicher werden zu lassen. Maria E. Reicher nimmt an, dass sich jemand beim Lesen einer Partitur eine *Vorstellung* von einem Werk macht, vermutet aber, dies sei „ein schlechter Ersatz für das Hören einer Aufführung [...]“. Denn es macht einen wesentlichen Unterschied, ob man eine Melodie *hört*, oder sich eine Melodie nur *vorstellt*, und das gilt sogar dann, wenn die Vorstellung sehr intensiv und lebhaft ist. *Das Erleben eines Musikwerks ist wesentlich eine sinnliche Erfahrung, und zwar eine sinnliche Erfahrung von akustischen Qualitäten* [Kursive M. H.]. Aufführungen eines Musikwerks ermöglichen die volle sinnliche Erfahrung des Werks in direkter Weise, Partituren [...] tun das nicht.“⁶⁶

Reichers Auffassung postuliert einen wichtigen Punkt einer Ästhetik, nämlich die Entscheidung, dass – mit einer scholastischen Differenzierung gesagt – nur die äußeren, nicht aber die inneren Sinne eine maßgebliche „sinnliche Erfahrung“ vermitteln. (Ein äußerer Sinn [*sensus exterior*] ist zum Beispiel der Gehörssinn, ein innerer Sinn [*sensus interior*] ist die Fantasie). Damit wird die Zahl der denkbaren und seitens der Musikwissenschaft wie der Berufsmusiker in den analytischen Exerzitien behaupteten Denk-, Herstellungs- und Handlungsakte wohl nicht nur verringert, sondern gar nicht berücksichtigt, da diese Akte für den Zugang seitens einer solchen Ästhetik irrelevant sind. Anders gesagt, richtet sich philosophische Ästhetik auf das „Werk“ *und meint mit diesem Begriff einen bestimmten Gebrauch von etwas*.

Dieser Gebrauch hängt mit der Verteilung von fachlichen Kompetenzen zusammen. Die meisten Menschen können *sehen* und haben daher die Möglichkeit zur Betrachtung darstellender Kunst. Viele Menschen können dank sekundärer Sozialisation das Sehen zum *Lesen* einsetzen. Viele Menschen können *hören*; doch kann mit dem Gehör eine bestimmte Stelle im Zeitverlauf nicht ohne weiteres *festgestellt* werden – so, wie man an einem Bild oder einem Romantext etwas feststellt. Die Selbstverständlichkeit der Wahrnehmung durch das Sehen hat bekanntlich dazu geführt, dass ungezählte Wissenschaftler aus ganz unterschiedlichen Disziplinen zum Bereich der Kunstwahrnehmung wie zu Texten sehr wesentliche Beiträge geleistet haben. Solche ebenfalls ganz selbstverständlichen Beiträge fehlen im Bereich des Hörens sehr weitgehend. (Musik *feststellen* zu lernen, ist nicht besonders schwierig; doch findet in den Schulen ein einschlägiger Unterricht nur so sparsam statt, dass keine etwa mit dem Lesen vergleichbare Kompetenz sich einstellen kann.) Fragt sich natürlich, von welcher Kompetenz aus

⁶⁶ MARIA E. REICHER, *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt 2005, 107 (Kursive M. H.). Da die Autorin nicht irgendwelche Leitlinien und -sätze vorlegt, sondern Argumente, die zur Diskussion stehen, bietet das Buch sehr viel Einsichtsmöglichkeiten in das Konstrukt „Werk“. Eine Auseinandersetzung zwischen solcher Werkdisposition und der aristotelischen Tradition von Verwirklichung und Werk kann hier nicht geleistet werden, wäre aber sicher eine erhellende Aufgabe.

Reicher feststellt, das Lesen einer Partitur sei „ein schlechter Ersatz für das Hören einer Aufführung“. Die Feststellung wäre wohl zu diskutieren.

Opus im Sinne solcher Herstellung verhilft dann der Opposition von Quantifizieren versus Qualifizieren zu mehr Sinn. Wird nämlich ein Teilstück (ein Abschnitt) in der Planung hergestellt, würden bestimmte Werte – Eckdaten gleichsam – genau geplant, während andere sich dadurch ergeben, dass man sie einpasst.⁶⁷ Dann würde als Ebene der Planung zum Beispiel das tempus (Viertel- und Achtelnote) registriert, während größere und kleinere Werte einzupassen sind. Die qualitativ gegebene Veränderbarkeit im Sinn des Dehnens und Stauchens wäre durch orientierende Einheiten begrenzt. Es geht ja im Falle von Musik, wie wir gesehen haben, um eine *scientia media*, also um eine Wissenschaft zwischen Mathematik und Physik. Damit nun das Unveränderbare mit dem Veränderbaren zusammenkommt, muss es möglich sein, dass das im Quantitativen, also im Mathematischen angelegte unveränderbare Maß qualitativ verändert wird.

Das mittelalterliche Verfahren vereinigt mit den beiden Kategorien der Quantität und der Qualität einerseits und der an der *Nikomachischen Ethik* entwickelten Werktheorie andererseits recht mächtige Instrumente. Ihre Mächtigkeit ergibt sich daraus, dass sie, in heutiger Terminologie, recht genau in maß- wie in handlungstheoretischen Verfahren angesiedelt sind.

Die Sprechweise von *opus* zielt, wie wir gesehen haben, nicht auf ein Werk im Rahmen von Kunst. Allerdings wäre auch für die spätere, Nach-Leibniz-Zeit, eine Erwägung von Kunst erträglich, wenn die Frage „Was ist Kunst?“ in die Frage transformiert wird „Was (für ein Begriff) ist ‚Kunst‘?“⁶⁸ Gilt ein ausgezeichnete Bereich wie „Kunst“ nicht als vorgegeben, wird der Begriff also nicht für den aus eigenem Recht funktionierenden Sektor einer Lebenswelt verstanden, erscheint eine andere Auffassung brauchbar. Dietfried Gerhardus zufolge geht es, wie wir bereits gesehen haben, im Falle von „Kunst“ um ein Handeln, „das stets (wie auch anderes Handeln) im Zwiespalt zwischen Absicht (Intention) und Zuendebringen (Realisation) steht“.⁶⁹ Intention und Realisation sind nicht der Opposition von Akt und Potenz gleich, haben damit aber zu tun. Sie wären wohl auch im Lichte mittelalterlicher Intentionalitätsmodelle zu prüfen.⁷⁰ Darum müssten wir uns kümmern, wenn wir der

⁶⁷ Wir behelfen uns heute mit den Abwägungen zwischen „Takt“, „Metrum“ und „Rhythmus“, um die eingepassten Werte – zum Beispiel die Ungleichheit der Viertelnoten im Walzertakt – zu erklären.

⁶⁸ Vgl. GRAESER, *Philosophie der Kunst*, in: DERS., *Positionen* (wie Anm. 19), 210.

⁶⁹ Siehe oben S. 92 und Anm. 59.

⁷⁰ Es geht dabei um eine Forschungsrichtung, die Franz Brentano in einem häufig angeführten Textteil bereits 1874 anzeigte. In letzter Zeit erschien dazu DOMINIK PERLER, *Theorien der Intentionalität im Mittelalter* (Philosophische Abhandlungen 82). Frankfurt/M. 2002; das Brentano-Zitat findet sich darin S. 3. Es stellt sich die Frage, wie weit sich die Lektüre der heute in der Musikwissenschaft vor allem zitierten Intentionalitätsüberlegungen Ro-

Frage nachgehen, welche Typen von Tätigkeiten mit Verben (und Derivaten) wie *speculari* oder *agere* oder *facere* für theoretische, praktische oder poetische Prozesse gefasst werden.

OPUS UND OBJEKT

Mit der Annahme, organisierte Klanggestaltung nütze die theoretischen, poetischen und praktischen Prozesse, erhält die Gestaltung einen sehr breiten Rahmen, da die privilegierte Zuordnung eines solchen *opus* in die Welt der „Kunstwerke“ nicht möglich ist. Eine dreifache *opus*-Theorie mit ihrem spezifischen Anteil am Produzieren, am Prozesscharakter (siehe oben S. 77) also, lässt sich nicht aufs Produkt verkürzen. Was heißt das?

Ein Produkt suggeriert Eigenschaften eines Objekts, von dem es heißt, es bestehe aus diesen oder jenen Teilen. Dafür ließen sich – im Sinne recht ungeordneter Anleihen bei der Musikgeschichte – etwa Begriffe wie „Figuren“, „Soggetto“, „Thema“, „Motiv“ anführen.⁷¹ Damit wären dann Teile eines Objekts gemeint, auf die sich hinweisen lässt. Sie sind „da“. Die mittelalterliche Musiklehre macht von solchen Objekten nur sehr sparsam und ausnahmsweise Gebrauch. (In nur scheinbarem Gegensatz dazu steht die Benennungsvielfalt von Formen und Gattungen in des Johannes de Grocheio *Musica*. Johannes orientiert sich in seiner Berichterstattung über den Umfang möglicher organisierter Klanggestaltung an einem Musterbeispiel für klassifizierende Arbeit im 13. Jahrhundert, nämlich an den Tierschriften von Aristoteles, und ordnet getreulich gemäß dem Vorbild von *De historia animalium*, *De partibus animalium* und *De generatione animalium*.⁷² Bei solcher Klassifikationskunst

man Ingardens durch diese mittelalterlichen Modelle, die Perler darstellt, verändert. Zu Roman Ingardens ungemein schwierigen Texten: CLAUDIA RISCH, *Die Identität des Kunstwerks. Studien zur Wechselwirkung von Identitätskriterien und ontologischem Status des Kunstwerks* (Berner Reihe philosophischer Studien 5). Bern 1986, Kap. 1.

⁷¹ Zu sagen, an welchem Material man eine solche Frage diskutiert, ist schwierig geworden. Der jahrzehntelang eingeübte Fall der Figurenlehre hat sich als Spezialfall einer deutschen Theoriebildung entpuppt – vgl. JANINA KLASSEN, *Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Mißverständnis*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* 2001, 73–83. So etwas wie kontrapunktisches oder melodisches Substrat, das temporär zum Bezugspunkt wird, zeigt sich musikgeschichtlich recht früh und so unterschiedlich, dass kompositionsgeschichtliche Querbezüge und Stadien festzustellen eine Schwierigkeit für sich bleibt; der Fall einer durch die Rhetorik bestimmten Disposition oder Planung einer Komposition ist bis heute mehrfach fraglich geblieben.

⁷² SILVIA NAGEL, *Testi con due redazioni attribuite ad un medesimo autore: il caso de De animalibus di Pietro Ispano*, in: CARLOS STEEL et al. (Hg.), *Aristotle's Animals in the Middle Ages and Renaissance* (Mediaevalia Lovanensia I. 27). Louvain 1999, 212–237.

fragt sich, ob Grocheio „das Bestehende“ gemäß der Taxonomie ordnet oder ob er der Taxonomie gemäß Teile austüftelt.⁷³

Anderer Art dagegen scheinen mir konzeptive Elemente zu sein, die in einer Fragestellung sinnvoll sind, deren Gewicht auf der Frage nach dem Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen liegt. So kann von einem Tonsystem festgelegt werden, es bestehe aus bestimmten Intervallfolgen. Oder es kann um die Gesamtzahl der Elemente gehen, die rhythmischen Gegebenheiten zu Grunde liegen. Der Unterschied liegt darin, dass sich im ersten Fall bestimmte Objekte als Konstituenten einer organisierten Klanggestaltung aufzählen lassen. Der Unterschied scheint nicht recht klar. Darum dürfte es besser sein, vom Grund für die Vermutung zu berichten, statt eine unklare Fragestellung auszuweiten.

Aristoteles spricht gelegentlich von einer *apátheia*, einer „Leidenschaftslosigkeit“ oder „Gelassenheit“, die in den mittelalterlichen Übersetzungen der *Nikomachischen Ethik* mit *inpassio* oder *inpassibilitas* wiedergegeben wird. Sie mag auch einen bestimmten Aspekt der Tugendlehre betreffen. Er ergibt sich dann, wenn gleichsam eine Geometrie der Affekte benutzt wird, um das „Finden der rechten Mitte“ darzustellen. So ist etwa Philanthropie bis zur Selbstaufgabe ein Extrem, dem als anderes Extrem die Misanthropie gegenübersteht. Die Übung besteht darin, zwischen diesen beiden Extremen, den Grenzpunkten einer Linie, eine Mitte zu finden.

Diese Form der Tugend greift nun im Bereich der Musik als einer Reflexionsform, wenn gilt, dass Tonarten wie dorisch oder phrygisch mit Affekten verbunden sind und zu üben ist, wie der Ausgleich der rechten Mitte innerhalb der mit Klängen erzeugbaren affektiven Gestaltungsweisen möglich ist. Ich würde den Versuch, sich mit *bestimmten* Affekten zu beschäftigen und die Erzeugung von Affekten mit Klängen zu thematisieren, einen Versuch der Beschäftigung mit Objekten nennen. Auffallend scheint mir dabei, dass die Mittelalterlichen an einer solchen Affektenlehre oder dann an einer Rhetorik, die sich mit Affekten beschäftigt, wenig interessiert sind. Auch wenn sie entsprechende Aufstellungen liefern, scheint der Grundgedanke – das Finden der rechten Mitte und damit auch ein Aspekt der Gelassenheit – viel wesentlicher.⁷⁴

Die Feststellung lässt sich in unserem Zusammenhang anders formulieren. Wenn es in der artistischen Ausbildung um eine Suppositionstheorie geht, dürfte es für die Zeitgenossen auch bereits in den für ein elementares Curriculum bestimmten Texten

⁷³ Zu Grocheio: ELLINORE FLADT, *Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 27). München–Salzburg 1987. Eine konservative Deutung des Textes mit einer guten Übersicht bietet DORIS STOCKMANN, *Musica vulgaris bei Johannes de Grocheo (Grocheo)*, in: *BzMw* 25 (1983), 3–56.

⁷⁴ Siehe die Bemerkungen zum Thema in MAX HAAS, *Musik und Affekt im 14. Jahrhundert: Zum Politik-Kommentar Walter Burley's*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, N. F. 1 (1981), 9–22.

wichtig sein, die Frage nach dem Bezug der sprachlichen Ausdrücke „zur Welt“ zu beachten. In welcher Weise kann dann von einem Affekt im Zusammenhang mit einem musikalischen Prozess überhaupt die Rede sein? Wie, wann, wo und wodurch materialisiert sich der Affekt? Was am Klangsubstrat *garantiert* ihn? Auf welche mentale Eigenschaft *aller* Menschen beruht eine Affektenlehre? Sicher, die Mittelalterlichen zitieren entsprechende überkommene Passagen und führen den therapeutischen Effekt des Einsatzes von David gegenüber Saul auch gewissenhaft an. Aber ich kann nicht sehen, dass sie mehr tun, als ein überkommenes Stück der Lehre zu erwähnen. Mehr scheint ihnen daran nicht gelegen zu sein.

7. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Ausdrücke wie „Musik als Form des Denkens“ oder „Musikalisches Denken“ sind seit einiger Zeit geläufig. Sie werden gebraucht als Anzeige für eine unbestimmte Unbestimmtheit: es soll zwar um das Denken gehen, sich aber gleichzeitig so wohligh oder emotional anfühlen, dass die Gefahr rationaler Argumentation gebannt ist. Die damit verbundenen Probleme sind sehr vielschichtig, wie einige Lese-früchte verdeutlichen. Sie zeigen, dass musikalische Erlebnisse aus verschiedenen Gründen erwünscht sind. „Rhythmisch-musikalisches Erleben im Jahreskreis“ wird angeboten, „musikalisches Erleben auch ohne Vorkenntnisse“ wird garantiert, „Lernen durch Erleben“ wird gefördert, „Musikalisches Erleben und musikalische Erfahrung“ sind für das Individuum zu haben, zudem gibt es das „gemeinsame musikalische Erleben mit allen Sinnen“ für Eltern und Kinder mit der Versicherung, dass „ein gemeinsames musikalisches Erleben [...] unabhängig vom Alter und der musikalischen Vorerfahrung möglich“ ist, wobei die Gesellschaft zu lernen hat, dass „keine Gesellschaft [...] es sich auf Dauer leisten“ kann, „Kindern und Jugendlichen das Grundrecht auf eigenes musikalisches Erleben zu verweigern.“

Vielleicht kann man sagen, dass der inflationäre Gebrauch von „Erleben“ auch als Trivialisierung eines recht wichtigen geisteswissenschaftlichen Postulats zu verstehen ist.⁷⁵ Hans-Georg Gadamer hat in seinem für die Hermeneutik so wichtigen Buch über *Wahrheit und Methode* dem „Erleben“ viel Platz eingeräumt, was aufgrund des Dreischritts von Erleben, Ausdruck, Verstehen, den Wilhelm Dilthey proklamierte, nicht so verwunderlich ist. Wenn man über Diltheys Interessen an Musik liest, entsteht der Eindruck von einem der Musik im Freundeskreis genussvoll zugeneigten Mannes, der seine Klang-Erfahrung mit „der Musik“ gleichsetzt. „Von einem musikwissenschaftlichen Interesse“ lässt sich „wohl kaum sprechen“,

⁷⁵ Analytische Überlegungen zum Erleben aus soziologischer Sicht finden sich bei GERHARD SCHULZE, *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M.–New York ⁸2000.

Diltheys „Kenntnisstand hinsichtlich der Musik“ ist der „eines auf hohem Niveau gebildeten Laien“.⁷⁶

Als Musikhistoriker benötige ich eine andere Sicht, nämlich eine Klärung der Frage, was ich unter „Musik“ zusammenfasse, wenn ich im Falle vom *Marteau sans maître* von Boulez, einer Ballade von Machaut, eines Indianerliedes der Sioux oder eines Stücks auf der Maultrommel von Musik rede.⁷⁷ Denn entweder wird der Begriff dann zur Anzeige eines Klassifikationssystems oder er verweist geheimnisvoll auf eine Substanz- oder Wesensgemeinschaft, die es erlaubt, „ein Wesensmerkmal der Musik zeitlos zu benennen“ (siehe oben S. 71).

Wir stoßen auf eine völlig andere Sicht, wenn wir bei Andreas Graeser lesen, dass der „Einführung im Kontext des Entdeckungs- bzw. Entstehungszusammenhanges eine wichtige heuristische Funktion“ eigen ist. Man lese aber auch die Klarstellung: „Nur gilt es zu sehen, dass empathetisches Verstehen eines nicht leistet: Es kann keine Wissensansprüche begründen, mithin keine Rechtfertigungen erbringen und leistet da, wo Argumente verlangt sind, keine Arbeit.“⁷⁸ Erleben wird dadurch nicht lächerlich gemacht, aber relativiert, fragt sich doch, in welchem Rahmen wir mit unseren Erlebnissen Verständigung erzielen. Ich möchte das Problem durch eine

⁷⁶ So FRITHJOF RODI, *Das Paradigma der Musik in Diltheys Verständnis des Lebens*, in: CHRISTOPH ASMUTH et al. (Hg.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Frankfurt–New York 1999, 128. – Über Probleme des hermeneutischen Kunstverständnisses berichtet SABINE SANIO, *Jenseits der Geschichte? Das Verhältnis der Geisteswissenschaft zur Gegenwartskunst*, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte zum 60. Geburtstag*. Würzburg 1998, 483–494.

⁷⁷ Um Missverständnissen vorzubeugen, sei betont, dass ich nicht im Traum daran denke, die Musikwissenschaft neu zu erfinden. Diese Seiten entstehen auf der Suche nach dem Deckel eines Topfes, in dem möglichst viel von dem Platz hat, was andere an analytischen Untersuchungen publiziert haben. Von der Sprache her gesagt: ich bin auf der Suche nach Sprachregelungen, die es mir im europäischen Kontext erlauben, mit Vertretern der drei Schriftreligionen, also mit Vertretern der Begründungsvereine des heutigen Europas, über jede Möglichkeit der Musik zu sprechen, ohne westeuropäische Vorlieben der letzten 200 Jahre in den Vordergrund zu rücken. Damit möchte ich weitergehende Gespräche mit Amerikanern, Bolivianern oder Chilenen etc. nicht ablehnen. Es wäre einfach bereits ein kleiner Schritt in eine gute Richtung, wenn aus dem in der deutschen Musikwissenschaft entstandenen Projekt einer Musikgeschichte des Abendlandes wenigstens eine europäische Musikgeschichte würde, in der die zahlenden Mitglieder der Gemeinschaft Stimmrecht hätten.

⁷⁸ a. a. O. (wie Anm. 19), 82. Ich kann das unbedingt lesenswerte Kapitel über Hermeneutik in Graesers Buch nicht zusammenfassen, weise aber auf seine Behandlung des Arguments einer „Unmittelbarkeit“ des Verstehens hin sowie auf Wilfrid Sellars einschlägige Argumentation, die jetzt auch abgedruckt in einem Diskussionsband vorliegt: WILLEM A. DE VRIES / TIMM TRIPLETT (Hg.), *Knowledge, Mind, and the Given. Reading Wilfrid Sellars's „Empiricism and the Philosophy of Mind“*. Indianapolis–Cambridge 2000, 205–276.

Zeitungsmeldung verdeutlichen. In ihr wird von einem sozial- und kognitionspsychologisch relevanten Experiment berichtet, in dessen Verlauf amerikanische und japanische Studierende das gleiche Aquarium betrachten. „Im Vordergrund schwammen große, bunte Fische. Daneben waren auch viele kleine zu sehen, Wasserpflanzen, Kieselsteine und Muscheln. Als der Bildschirm erlosch, sollten die Probanden notieren, was sie gesehen hatten. Die Amerikaner beschrieben fast nur die großen Fische. Die Japaner hingegen schilderten auch die Form der Algen und Steine bis ins Detail.“ Beide Gruppen sehen offensichtlich das Gleiche, nehmen aber nicht das Gleiche wahr.⁷⁹

Mit der Kritik von Andreas Graeser am empathetischen Verstehen und mit dem Hinweis auf das in sich sehr vielschichtige Experiment sind Vorgänge und Aspekte aus der Zeit nach 1879 angesprochen. Was unter dem wenig aussagekräftigen Titel einer Analytischen Philosophie subsumiert ist, enthält nicht in erster Linie eine Philosophie, die sich als Alternative zum deutschen Idealismus empfiehlt, sondern umfasst Bemühungen der Sprachklärung. Man muss das Erleben nicht verteufeln, um zu verstehen, dass mit dem Zitieren von Erleben noch nichts in einer für die Wissenschaften brauchbaren Weise erklärt ist.

Was haben wir in der Konzentration auf wenige Gebiete der mittelalterlichen Musiklehre gefunden? Im mittellateinischen Schrifttum ist die Technik der Subalternationstheorie stark ausgeprägt. Sie organisiert den Zusammenhang der über ein Curriculum verteilten Lehre – für uns heute: des daraus entstandenen Schrifttums –, indem klargestellt wird, was an Wissen für einen bestimmten Lehrgegenstand vorausgesetzt wird. (Die Subalternationstheorie passt in die Kreuzung zwischen einer literaturtheoretischen Vorstellung von Wissen im Sinne einer Bibliothek und einer wissenssoziologischen Vorstellung von der Distribution solchen Wissens). Ein daraus ableitbares Beispiel war oben die Stelle, an der es beim Anonymus 4 um die Floskel *secundum maius et minus* geht.⁸⁰ Fragt man, mit welcher Sicherheit der Anonymus die Kenntnis einer solchen kategorialen Bestimmung voraussetzen kann, kommt man nicht zu so etwas wie einer ominösen „Bildung“ oder dem Postulat eines „geistigen Hintergrunds“, sondern zu dem mit dem Begriff „Subalternationstheorie“ angezeigten Verweissystem. Das gilt natürlich auch für alle weiteren

⁷⁹ TILL HEIN, *Das kommt Chinesen spanisch vor*, in: *Die Zeit* Nr. 41, 30.09.2004. Es geht um das „Aquarium“-Experiment von TAKAHIKO MASUDA und RICHARD E. NISBETT, *Attending holistically vs. analytically: Comparing the context sensitivity of Japanese and Americans*, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 81 (2001), 922–934. Vgl. RICHARD E. NISBETT, *The geography of thought: How Asians and Westerners think differently [...] and why*. New York 2004, 60, 89–92. Ich erwähne das Experiment in gerade dieser Berichterstattung, weil der Weg von kulturanthropologischen Aspekten („das Fremde“, „das Andere“) über die psychologische Fragestellung bis zum Zeitungsbericht eine interessante Relevanz ehemaliger geisteswissenschaftlicher Fragen anzeigt.

⁸⁰ Siehe oben S. 88 und Anm. 51.

Stellen, an denen mathematische oder physikalische Begriffe für ganze Theorien eintreten. Um zu den Schlüssen zu kommen, die ich hier vorlege, gilt als Voraussetzung, dass die Musiklehre „beim Wort“ genommen wird, indem die Sprachregelungen und nicht die „Dinge dahinter“ geprüft werden.⁸¹

Dieses Schrifttum ist als musikhistorischer Übungsplatz wichtig. Es lässt sich daran lernen, wie ein Speicher durch Schrift entsteht und wie sich dieser Speicher zu einem kulturellen Gedächtnis verhält. Denn offensichtlich verweisen die Schriften nicht immer wieder auf Schriften, sondern auch auf Gewusstes und Gesagtes außerhalb des Geschriebenen. Eine Übung bei der Frage nach Musik dürfte sich auch aus einem anderen Grund ergeben. Die Option jeder geisteswissenschaftlichen Arbeit besteht darin, es in Kauf zu nehmen, dass die Arbeit am „Gegenstand“ über die Fachgrenze hinaus führt. Wird gegenüber dem, was an der Artistenfakultät und an den ihr vorgeordneten elementaren Schulen geschieht, unsere Fachlichkeit bemüht, lässt sich die Frage nach Musik erst gar nicht stellen.

Wird nach dem gefragt, was die Definition besagt, Musik habe es mit der auf die Töne bezogenen Zahl zu tun, geht es um so etwas wie eine Gestalt, auf die sich diese Reflexionsform bezieht.⁸² Die Gestalt enthält organisierte Töne, physikalische Objekte also. Ihr Verhältnis wird kategorial gefasst. Dabei wird angenommen, dass sie sich zueinander nach quantitativen Maßen verhalten, die qualitativ modifizierbar sind. Davon betroffen sind sowohl Tonhöhen als auch Tonlängen.

In der Ausdrucksweise von John Murdoch gesagt, wird die Reflexionsform „Musik“ von zwei *languages* bestimmt: von der *language of proportion* und von der *language of intension and remission* (oben S. 91). Das scheint zunächst eine sehr starke Vereinfachung. Probiert man allerdings, mit diesen Mitteln inegale Tondauern in der Gregorianik oder im Barock (etwa im Sinne eines *jeu inégal*) zu charakterisieren oder will man von mikrotonalen Veränderungen sprechen, dürfte gerade das einfache Muster der qualitativen Veränderung von Quantitäten hilfreich sein. Will man zudem solcher Veränderbarkeit einen Rahmen geben – Maße oder Grenzen, innerhalb derer die Veränderung stattfindet –, dann wird der Begriff *opus* im Sinne des planenden Denkaktes nützlich. Ist der Befund, dass eine Fortschreitung von der Oktave in die Quinte führt, Hinweis auf einen *Plan*? Oder wird in der *Planung* zunächst die Oktave *hergestellt* und dann *handelnd* die Fortschreitung ausgeführt? Der Vorteil der Überlegung liegt in der Modellbildung, wobei zu bedenken ist, dass die beiden für das Modell gebrauchten „Sprachen“ (*languages*) notwendige und kontingente Befunde betreffen.

⁸¹ Das in der Geschichtsschreibung als *linguistic turn* bekannte Verfahren ist in der Musikwissenschaft eher unbekannt.

⁸² Die lose Schreibweise von „so etwas wie eine Gestalt“ ist eine Vorsichtsmaßnahme. Ich vermute, dass erst eine bei weitem bessere Klärung der Aspekte, die mit *opus* verbunden sind, mehr Klarheit über die Applikation der Kategorien gibt. Daher diese und andere bewusst vorläufige, also auch lose Formulierungen.

Ein Modell kann dann nützlich sein, wenn man einfachste Bausteine für einen komplizierten Ablauf sucht, der aus einer „Luxusperspektive“ seiner Komplexität wegen nicht mehr erklärbar ist.⁸³ Das dreifache Werkmodell ist darum so faszinierend, weil es keinerlei Luxusperspektive bedient, sondern in überschaubarem Rahmen in überschaubare Schwierigkeiten führt. Die Schwierigkeiten sind hier nicht lösbar, aber darum in Form einer kleinen Liste anzusprechen, weil sie zeigen, in welcher Umgebung über „Musik“ gedacht werden kann – womit wir wieder beim Anfang dieser kleinen Arbeit sind.

Einer alten Tradition nach gilt die Beschäftigung mit „Musik“ als Arbeit der Geisteswissenschaften. Diese Einordnung mag heute als veraltet gelten; doch bleibt natürlich die Frage nach der Verfassung des menschlichen Geistes. Statt auf die Frage nach „Geist“ einzugehen, sei hier nur an ein einschlägiges Unternehmen erinnert. Es erscheint zunächst ganz anders gelagert, da es maßgeblich um Sprache geht. Davon wird dann zu reden sein. Zunächst sei aber berichtet, dass Wilhelm von Humboldt in seiner *Einleitung zum Kawi-Werk* feststellt, die „Sprachen als eine Arbeit des Geistes zu bezeichnen“, sei „schon darum ein vollkommen richtiger und adäquater Ausdruck, weil sich das Dasein des Geistes überhaupt nur in Tätigkeit und als solche denken lässt.“⁸⁴ Wichtig für uns ist hier zunächst die Betonung der *Tätigkeit*. Darauf wird heute oft eine andere Stelle im gleichen Werk Humboldts bezogen. Sie lautet:

Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefasst, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, dass man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische sein. Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen.⁸⁵

Fügen wir hinzu, dass es hier um die uns bereits bekannte Dichotomie von *érgon* (*opus*) und *énérgεια* (*operatio*) geht, die mehrfach Geschichte machte – bei Ferdinand de Saussure als Dichotomie *langue – parole*, bei Noam A. Chomsky mit der

⁸³ Mit der von Peter Janich vorgeschlagenen Überlegung einer „Luxusperspektive“ ist die Sehnsucht gemeint, alle Facetten eines Problems ansprechen zu wollen, statt durch Reduktion auf bestimmte Aspekte klarer zu argumentieren: PETER JANICH, *Logisch-pragmatische Propädeutik. Ein Grundkurs im philosophischen Reflektieren*. Weilerswist 2001, 68.

⁸⁴ MICHAEL BÖHLER (Hg.), WILHELM VON HUMBOLDT, *Schriften zur Sprache* (RUB 6922). Stuttgart 1973, 37. Der vollständige Titel des Werkes lautet: *Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java, nebst einer Einleitung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschen*.

⁸⁵ a. a. O., 36.

Gegenüberstellung von *Kompetenz* und *Performanz*.⁸⁶ Um unsere bescheidene Lesart von *opus* und *operatio* unterzubringen, benötigen wir noch einen dritten Satz Humboldts. Ihm zufolge macht „Sprache [...] von endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch“.⁸⁷ Was besagen diese Sätze in unserem Zusammenhang?

Wir beginnen mit dem letzten Satz. Zur gesprochenen (und geschriebenen) Sprache lassen sich metasprachliche Ausdrücke bilden. Der Ausdruck „die breiten Blütenkelche“ besteht etwa aus Artikel (die), Adjektiv (breit) und Nomen (Blütenkelch). Das trifft auch zu auf den Ausdruck „ein schweres Glas“ und unzählige weitere. Man fasst die metasprachlichen Glieder auch zusammen und spricht von Nominalphrase. Solche metasprachlichen Ausdrücke stehen auf der Seite der „endlichen Mittel“, von denen Humboldt spricht. Gelingt es, was die Hoffnung jeder soliden Grammatik ist, die für die Analyse von Sätzen benötigte Menge der gesamten Mittel zu finden, also die Menge der aufzählbaren Elemente, dann müsste es gelingen, jedem grammatikalisch korrekten Satz, der im „unendlichen Gebrauch“ entsteht, eine Beschreibung zuzuordnen.

In nüchterner aristotelisch exemplifizierender Sprache meint *opus* im Falle von *musica*, dass kein *opus manens* (S. 93), kein bleibendes Werk, zurückbleibt. Denn die Tätigkeit „schmieden“ kann auf ein Ziel (Hufeisen) hin angelegt sein, während „Musik“ als Verb („musizieren“) das Ziel (*télos, finis* – oben S. 76) in sich enthält. Nach dem Musizieren bleibt nichts zurück. In genau diesem Sinne ist es zutreffend, unter „Musik“ eine *enérgeia* und nicht ein *érgon*, also eine Tätigkeit und nicht ein Werk zu verstehen.⁸⁸

Die Attraktivität des Humboldtschen Ansatzes liegt natürlich im Umstand, dass er das Problem vom Produkt in das Produzieren verschoben und dadurch ganz andere Folgerungen über die Sprachuntersuchung ermöglicht hat. Nach allgemeiner Auffassung hat Humboldt eine aristotelische Überlegung wieder aufgegriffen. Unsere auf Ernst Tugendhat und andere gestützte Dreiteilung in die Perioden *A*, *B* und *C* (oben S. 74) hat dann aufgrund der Darlegungen von Alain de Libéra eine Affinität zwischen *A* und *C* ergeben: verbunden sind die sprachanalytischen Phasen,

⁸⁶ Eine prägnante Übersicht über Humboldts Gebrauch von *enérgeia* bietet H. SCHWARZ, *Enérgeia, Sprache als*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 2 (1972), 492–494. Worum es *bei* und *nach* Humboldt insgesamt geht, diskutiert CHRISTIAN STETTER, *Schrift und Sprache* (stw 1415). Frankfurt/M. 1999. Der theoretische Rahmen wird abgesteckt bei HANS JULIUS SCHNEIDER, *Phantasie und Kalkül. Über die Polarität von Handlung und Struktur in der Sprache* (stw 1431). Frankfurt/M. 1999.

⁸⁷ a. a. O., 96. Man beachte die kommentierte Wiedergabe des einschlägigen Abschnitts bei HANS ARENS, *Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart* I (Orbis Academicus. Reihe 1,6). Freiburg–München 1969, 209/210.

⁸⁸ Ich habe versucht, diesen Ansatz analytisch an einem recht beliebigen Beispiel zu zeigen in: *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen*. Bern 1997.

zwischen denen eine Aspekte der Schönheit, des Ästhetischen ausdifferenzierende Phase *B* vorkommt. Die seltsam unzeitgemäßen Betrachtungen Wilhelm von Humboldts – das *Kawi*-Werk erschien posthum 1836 – lassen sich nun auch umgekehrt lesen. Was Humboldt aufnimmt, ist als *opus* – *operatio*-Dichotomie ein Problem der Musiklehre im Kontext der Aristoteles-Rezeption. Die genaue Lektüre der lateinischen Lehrtexte würde durchaus zeigen, dass es hier darum geht, die Gesamt-heit der Mittel darzustellen, die zu Sprachmitteln wie Nominal- oder Verbalphrase analogen Elemente, die für die Tätigkeit „Musik“ – für die Reflexionsform, die Musik heißt – benötigt werden. Eine adäquate Diskussion sieht sich der Schwierigkeit gegenüber, dass es um kategoriale Bestimmungen geht, deren Konkretion ebenfalls zur Frage steht. So geht es nicht nur um Qualität als kategorialer Ansatz für die Diskussion von Ton (*sonus*), sondern um die Physik des Tons, die kongenial umgeformt als Semiotik das Bezeichnungssystem möglicher organisierter Klanggestaltungen abgibt.⁸⁹

Die Konzentration auf die drei Begriffe *quantitas*, *qualitas* und *opus* (*operatio*) ist demnach auf die Oberbegriffe gerichtet, welche die Mittel umfassen. Die kategorialen Aspekte erweisen sich dabei als Teile von zwei *languages* innerhalb des Sortiments an Metasprachen, das John Murdoch herausgearbeitet hat. Es scheint mir damit angezeigt, worauf sich die denkerische Anstrengung im Falle der Musik – ich komme auf den Ausgangspunkt „Musik als Form des Denkens“ bzw. „musikalisches Denken“ zurück – gerichtet sein müsste. Kleist hat in einem *Fragment* eine Einteilung der „[M]enschen in zwei Klassen“ erwogen, nämlich „in solche, die sich auf eine Metapher“, und „in solche, die sich auf eine Formel verstehn“.⁹⁰ Er meinte, der dritte Fall – Menschen, „die sich auf beides verstehn“ – sei sehr selten. Vielleicht drängt sich die Frage wieder stärker auf, wie die Sprachanalyse mit ihren formalen Aspekten und die Ästhetik mit ihren metaphorischen Möglichkeiten zu verbinden sind. In jedem Fall geht es nicht einfach um eine Vorgeschichte, deren Ergebnis bei Humboldt abzuholen ist, sondern um die Frage, wie weit die Mittelalterlichen mit ihren für uns heute so modernen Verfahren weit mehr über die Musik als Tätigkeit

⁸⁹ Man denke hier an den Satz von Willibald Steinmetz (S. 76), dass „erst das Spiel der sprachlichen und nicht-sprachlichen Regeln [...] in gegebenen Situationen das Erscheinen von Gegenständen möglich“ macht. Dann stellt sich die Frage nach dem Spiel, in dem Johannes de Muris formuliert: *Omne quod a voce recta, integra et regulari cantando profertur, debet sapiens musicus per notulas debitas figurare, cum ars imitatur naturam et per ipsam reguletur et figurae cantum, non e contrario, cum natura possit esse sine arte et canere*. Teile des Satzes finden sich nur in der zu mehr Exegese neigenden Version der Handschrift Chicago, Newberry Library, Ms. 54.1 – vgl. den kritischen Apparat in der Ausgabe von ULRICH MICHELS, *CSM* 17, 94 ad 7. Zum Umfeld des Satzes: HAAS, a. a. O. (wie Anm. 1), Abschnitt *Über die gedanklichen Voraussetzungen der Mensuralnotation* in Kap. 5.

⁹⁰ *DKV* 3, 555.

berichten. Die Zeit zwischen Boethius und Leibniz wäre in ihrer Anlage im Rahmen der Arbeit am *Corpus Aristotelicum* der Übungsplatz, den Weg der Tätigkeit „Musik“ zu der „durch die Schrift“ als „unvollständige, mumienartige Aufbewahrung“ zu studieren und die Überlegungen zur Werkästhetik als Zwischenglied einer Reflektionsform zu verstehen, in der zwischendurch – metaphorisch: zwischen 1662 und 1879 – das Gewicht vom Produzieren auf das Produkt rutscht. Dadurch wird die Möglichkeit geschaffen, systematische Aspekte um Stichwörter wie *enérgeia* versus *érgon* oder Produzieren versus Produkt als sprachlich erreichbare Probleme der Geschichte anzugehen.

Ich versuche gar nicht erst, während der letzten Jahrzehnte vertretene Werkauffassungen zu referieren, um meine Sicht mit irgendeiner gegenwärtigen Forschungsrichtung zu verbinden. Der Grund liegt natürlich nicht darin, dass Auffassungen zum „Werk“ in der Musikwissenschaft aus historischer Optik zu diskreditieren wären. Es scheint mir eher, dass sich ein Diskussionsaspekt verselbständigt hat, was jede Kurzanzeige zu einer Position verbietet. Carl Dahlhaus vertritt in einem Abschnitt über *Musiktheorie als Kunstlehre* die These, dass „im Denken über Musik die Idee des Tonsystems durch die des Werkes als Paradigma – als zentrale Kategorie – einer Systematischen Musikwissenschaft abgelöst wurde.“ Er fügt dem bei: „Nicht die ‚Datierung‘ des modernen Werkbegriffs [...] steht zur Diskussion, sondern die bloße Tatsache, dass er unzweifelhaft zu den das musikalische Denken der Neuzeit konstituierenden Kategorien gehört.“ Zur Begründung verweist er auf den Ausdruck *opus perfectum et absolutum*, „mit dem Nicolaus Listenius (1533) das musikalische Kunstwerk der Josquin-Zeit charakterisierte“ und der „in der Spätantike von Martianus Capella für das Tonsystem gebraucht worden war.“⁹¹ Es ist nicht besonders wichtig, dass Listenius nicht „das musikalische Kunstwerk“ meinte und dass Martianus Capella nicht von einem *opus perfectum* spricht.⁹²

⁹¹ *Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft*, in: CARL DAHLHAUS / HELGA DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft* (NHdbMw 10). Laaber 1982, 38.

⁹² Zu Listenius: HEINZ VON LOESCH, *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Missverständnis* (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 1). Hildesheim–Zürich–New York 2001. Ergänzend zum Haupttext sei bemerkt: Ich zweifle an der Lesart des Autors, Versehen im Umgang mit Listenius als „Missverständnis“ aufzufassen. Wenn kluge und intelligente Leute, die sich selber nicht für Philologen halten, ein Zitat für ihre Zwecke missbrauchen, tun sie das, was man im Jargon „möblieren“ nennt. Man findet dergleichen übrigens nicht nur bei Carl Dahlhaus *et sequaces*, sondern auch bei Helga de la Motte-Haber, die zusammen mit Peter Nitsche anlässlich der Besprechung von *Die antiken Traditionen* (in: DAHLHAUS / DE LA MOTTE [wie Anm. 91], 49–53) ein ausgedehntes Möbellager aufbaut. Es scheint, dass Systematiker sich für Geschichte nicht wirklich interessieren, ohne auf sie verzichten zu können. Das zu verstehen wäre interessant. (Bei Leo Spitzer, der sicher kein Positivist war, lerne ich, dass man den Vorgang auch anders umschreiben kann: „’Avez-vous un texte?’ was the insistent question which the famous positivist Fustel de Coulanges was wont to address to his pupils when they made a historical statement.“ – LEO SPITZER, *Classical and Christian ideas of world harmony. Prolegomena to an interpretation of the word ‚Stimmung‘*, in: *Traditio* 2 [1944], 409. Listenius liefert einen Text.) Es wäre Sache eines ideologiekriti-

Wichtig ist die Dahlhaus'sche Intuition, derzufolge zwei historische „Daten“ Paradigmen oder Kategorien bezeugen. Die Intuition wird durch solche Belege nicht erhärtet, was aber nicht heißt, sie sei falsch. Es scheint, dass der Werkbegriff in dieser zentralen Funktion so gesichert ist, dass die historischen Umstände, durch die er beglaubigt wird, gar nicht mehr geprüft werden müssen.⁹³ Geschichte wird hier zitiert und nicht gemacht. Solche latenten Selbstverständlichkeiten in den Verhandlungen des Werkbegriffs, die nicht einem Carl Dahlhaus allein anzulasten sind, gehören zum Thema, das zu behandeln wäre. Dafür ist hier nicht der Ort.

Mit dem Zitieren von Geschichte ist nicht das allgemeine sog. „Desinteresse an Geschichte“ angesprochen, sondern das spezifische Desinteresse eines Faches, das – durchaus auch unter dem Zwang, seine Existenz durch ausreichende Verwaltung aller Warenschätze zu legitimieren und durchaus in der Not, alphabetisch oder chronologisch geordnete Lexika, Handbücher und Übersichtsdarstellungen anzubieten – einen starken Hang zu einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise zeigt, in der eine chronologische Anordnung Zusammenhänge suggeriert.⁹⁴ Die Musikwissenschaft ging, ganz ähnlich wie Dilthey (S. 99), davon aus, dass sich problemlos von der Musik reden lasse, die sich durch Eigenerfahrung als „die Musik“ darstelle. In der Zwischenzeit haben im diachronen Feld die Musikgeschichte, im synchronen die Ethnomusikologie, im systematischen die soziologischen, philosophischen, psychologischen und ästhetischen Ansätze der systematischen Musikwissenschaft ein paar Millionen Beobachtungen geliefert, die auf ihre Synthese warten. Es fragt sich, ob sie sich alle auf „die Musik“ beziehen. (Mit dem oben S. 101 offerierten Material gesagt: es fragt sich, ob sie sich alle auf das gleiche Aquarium und auf die gleichen Elemente im Aquarium beziehen).

schen Forschungsberichtes herauszufinden, warum der Bedarf nach einem historischen Beleg so groß war und noch ist. Ich verdeutliche meinen Bedarf nach einem solchen Forschungsbericht mit dem Hinweis auf eine mögliche Vorlage. Der Mittelalteriner PETER VON MOOS hat die Forschung zur Frage zusammengestellt, ob der Briefwechsel zwischen Abälard und Heloise echt sei. Er versuchte nicht, eine (neue) Lösung anzubieten, sondern den Motiven für den Eifer nachzuspüren, die eine 150 Jahre währende Kontroverse ermöglichten: *Mittelalterforschung und Ideologiekritik. Der Gelehrtenstreit um Héloïse* (Kritische Information 15). München 1974. – Zum angeblichen Martian-Zitat: Dahlhaus meint wohl den Ausdruck *absoluta et perfecta systemata* bei ADOLF DICK / JEAN PRÉAUX MARTIANUS (Hg.), *De nuptiis Philologiae et Mercurii libri VIII*. Stuttgart 1978, I, IX, 509.9/10.

⁹³ Material zur Frage liefert SANIO, a. a. O. (wie Anm. 76). – Zum Problem der Geschichte in diesem Zusammenhang interessant ist LYDIA GOEHRS Untersuchung des Werkbegriffs, in dem sie auch Listenius behandelt – vgl. *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. Oxford 1992. Von den größeren Projekten zum Problem ist auch KAROL BERGERS Buch zu nennen: *A theory of art*. New York 2000. Beide Autoren gehen auf die aristotelische Werkauffassung ein, orientieren sich aber am griechischen Text und nicht an der Tradition. Darum gehe ich auf ihre wichtigen Bücher hier nicht ein.

⁹⁴ Es ist mir bislang nicht klar geworden, welche der faszinierenden Facetten einer „Entwicklung“, die WOLFGANG WIELAND (*Entwicklung, Evolution*, in: OTTO BRUNNER et al. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1975, 199–228) darstellt, in der deutschen Musikwissenschaft vor allem zum Movens wurden.

Der historische Zugang als einer unter mehreren gültigen erläutert nicht, was die Spielart des „Musikalischen“ im 14., im 6. oder im 21. Jahrhundert war, sondern fragt, worum es bei der Frage nach „Musik“, einem Heurismus sondergleichen, überhaupt gehen könne. Die Betonung des Humboldtschen Ansatzes ist in diesem Szenario der Versuch, das, was die so genannte „neuere“ mit der „älteren“ Musikgeschichte systematisch verbindet, ebenso wie die Bedeutung der Systematik für die Geschichte hervorzuheben.

Meine Darstellung hat die Probleme vereinfacht. So möge abschließend wenigstens angedeutet werden, welche Aspekte des Nachdenkens über Musik nicht angesprochen wurden. Musik als Reflexionsform bezieht sich zwar auf organisierte Klanggestaltung, doch gibt sie nicht nur an, wie solche Klanggestaltung beschaffen ist, sondern beschäftigt sich auch mit der Frage, welche reflexiven Möglichkeiten sie unterstützen kann. Das betrifft zum Beispiel die Elementarlehre, in der Kindern etwa *mit Hilfe* des Singens Erleichterung beim Erlernen von Lesen und Schreiben oder beim Erfassen von zeitlichen Vorgängen erhalten.⁹⁵ Diese Unterstützung von Reflexion liegt wahrscheinlich auch vor im Blick auf Murdochs *languages*, fragt es sich doch, ob die Musik besonders dafür geeignet ist, Kinder und Heranwachsende im Gebrauch solcher *languages* einzuüben. Einfachste Möglichkeiten der Abstraktionsbildung werden an der gleichsam ubiquitären Möglichkeit der Musik eingeübt, weil der Umgang mit ihr in jeder Altersstufe erlaubt, aufgrund des eigenen Handelns das Einfache und Komplizierte des Planens, des Herstellens und des Handelns altersgemäß zu lernen und zu verstehen.

⁹⁵ Eine Darstellung dieser Komponenten findet sich im Kapitel *Kinderstunde* meines in Anm. 1 erwähnten Buches.