

Hat Johannes de Grocheo eigentlich auch über Musik geschrieben?

von Mathias Bielitz, Heidelberg

1

Das Buch von Johannes de Grocheo nimmt trotz seiner ‚Überschrift‘¹ eine seit jeher beachtete Sonderstellung im Vergleich zu anderen Schriften zur *ars musica* ein. Im Gegensatz etwa zu den Schriften von Johannes de Garlandia, Franco und des „quidam Aristoteles“ – sollte dieses ‚Pseudonym‘ ein Beweis der zentralen Bedeutung der *nova logica* für die Musiktheorie sein? – werden in seinem Buch die Regeln der Notation und der Satztechnik nicht als Vorschriften behandelt, sondern nur kursorisch angeführt², oder es wird versucht, die Kategorien der Fachlehre in ein abstrakteres Begriffssystem einzufügen. Die korrekte Übertragung der Modalnotation, wie sie aus den genannten Werken abzuleiten ist, dürfte sich als unmöglich erweisen, wäre man bei der Interpretation etwa allein auf das betrachtete Werk angewiesen³. Gerade die Fragen nach der satztechnischen und rhythmischen Deutung der überlieferten musikalischen Werke, die grundlegenden Fragen nach den für seine Zeit in Notation denkbaren und hinsichtlich des Systems satztechnischer Regeln konstruierbaren Strukturen werden von ihm nicht beantwortet; die betreffende Information überläßt er der Fachlehre. Er selbst ist auch kein schöpferischer Autor, wie dies Franco im Bereich der Bereitstellung praktikabler Notierungsregeln ist. Ausdrücklich verweist Johannes de Grocheo auf solche als Lehrmeister zu verstehende Autoren. Er faßt also sein Buch ganz bewußt als zusammenfassende Systematisierung gegebener Sachverhalte auf, ohne dabei aber eine Tendenz etwa zu einer eigenständigen Verbesserung oder Vereinheitlichung der genannten Lehren der ‚Fachtheorie‘ zu zeigen. Es ist damit klar, daß das Werk für die Entwicklung der Satztechnik und der rhythmischen Notation im Gegensatz zu dem der schöpferischen Theoretiker keine Bedeutung hat. Vereinfacht gesagt: der Zugang zur Struktur der Mehrstimmigkeit und ihrer Notation wäre vom Fehlen dieser Schrift nicht betroffen. Damit wird das Werk aber zu einer anderen Art von Quelle als die genannten Schriften. Es erhält den Wert eines systematischen Berichts eines Zeitgenossen über die Musik seiner Zeit. Damit leistet es zwei Dinge:

Zum einen versucht es, beginnend mit der schon topischen Frage nach der Einteilungsmöglichkeit des Objekts ‚Musik‘, die Anwendung von Begriffen scholastischer Philosophie oder besser scholastischer Systembildung auf Kategorien der zeitgenössischen Musik, wie etwa auch die Einordnung der Modalrhythmik in das Schema von *mensura* und *mensurans*,

zum anderen leistet es in einer bis dahin völlig unbekanntem Erfassung aller Arten von zeitgenössischer Musik eine Beschreibung auch der Formen der usuellen, weltlichen Musik und bringt sie damit in einen Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit, aber auch dem liturgischen Choral.

Die Schrift erweist sich so als Abbild einer in der Tat einmaligen musikhistorischen Situation, die man als revolutionär ansehen muß. ‚Musik‘ ist weder auf die artifizielle, schreibbare, noch auf die liturgische Musik beschränkt, sondern umfaßt gleichwertig⁴ alle Äußerungen von Musik, gibt also ein Wertungssystem wieder, das, säkularisiert, ‚Musik‘ frei als Kunst auffaßt. Angesichts der Entwicklung der Mehrstimmigkeit, die, aus der liturgischen Praxis stammend und auf die Schriftlichkeit angewiesen, im 13. Jahrhundert zum Träger rein weltlicher Texte wird und als Motette in die Tradition der Trouvèrelieder eintritt, ist das Zeugnis dieser

¹ „Incipit prologus in arte musicae“ (zitiert wird nach Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1972).

² Bei Einführung der Mehrstimmigkeit wird auf die Fachlehre verwiesen: „Quidam autem per experientiam attendentes ad consonantias [. . .] cantum ex duobus compositum invenerunt [. . .]. Et de hoc plures regulas invenerunt, ut apparet eorum tractatus aspicienti“ (S. 138, 8–12).

³ So beim ersten Modus: „Primum autem modum dixerunt, quando duo tempora in eodem tono eadem figura representantur et post sequitur una figura designatum unum tempus“ (S. 140, 17–20; Konjektur folgt Satz 162: post = postea, Konjektur des Hrsg. ist irreführend). Dies ist eine mißglückte Abstraktion.

⁴ Natürlich gibt Johannes de Grocheo eine Hierarchie, wenn er die liturgische Musik als *genus*, „quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur“ (S. 124, 37f.) beschreibt. Daß dies nur ein Versuch ist, zeigt schon die Tatsache, daß als *cantus ecclesiasticus* nur der Gregorianische Choral auftritt, auf den die Mehrstimmigkeit ja nur durch den *abusus* des Choralis als Motettentenor zugeordnet ist. Auch die Erklärung der Form des Responsorius durch die Form von *stantipes* und *cantus coronatus* zeigt, wie unkonkret innerhalb des Wertungssystems diese Hierarchie in der Musik ist (S. 164, 5ff.).

Schrift als Bestätigung einer Verweltlichung⁵ der Musikanschauung natürlich von größter historischer Bedeutung, wird hier doch die dann nie wieder verlorene Gleichberechtigung weltlicher und geistlicher Musik bzw. von geistlich-liturgischer und weltlicher Verwendung gerade auch der Mehrstimmigkeit als historische ‚Errungenschaft‘ des 13. Jahrhunderts dokumentiert. Auch die so auffallende Einbeziehung der usuellen, einstimmigen Musik in eine ‚Einteilung‘ der Musik hat Parallelen in der musikgeschichtlichen Entwicklung. Man kann im 13. Jahrhundert von einer Art ‚Aufstieg‘ der Selbstwertung der usuellen einstimmigen Musik sprechen. Ein Hinweis darauf ist z. B. der Beginn der Niederschrift der Trouvère-Texte, nun aber in genauer Analogie zu den ‚Gesangbüchern‘ der Kirche auch mit den Melodien. Daß sich deren Struktur plötzlich so verändert hätte, daß eine Niederschrift aus qualitativen Gründen notwendig gewesen wäre, ist ebenso unwahrscheinlich wie die Annahme einer Abwehr der Gefahr eines Vergessens der Melodien. Die Wertung von Musik hatte sich, und dies läßt sich an weiteren Beispielen zeigen, im 13. Jahrhundert so entwickelt, daß die Melodien der Lieder als ebenso wertvoll angesehen wurden wie die Texte; die Wertungsänderung ist zur Begründung der Entstehung von Niederschriften heranzuziehen. In diesem Zusammenhang aber verdankt die Musikgeschichte dem betrachteten Werk konkrete, sonst nicht faßbare Aussagen; erwähnt seien nur die explizite Nennung des Komponisten Tassin (S. 136), die Namen von Lied- und Tanzgattungen sowie der sonst nicht leicht erklärbare Terminus *punctus*, der ja bei der Beschreibung rhythmischer Sachverhalte bei Johannes de Garlandia eine so große Rolle spielt (S. 137). Gerade dieser Hinweis macht klar, daß die Modalrhythmik genetische Beziehungen zur Rhythmik der usuellen Instrumental- oder Tanzmusik hat.

2

Zur Bewertung der historischen Bedeutung der Schrift ist demnach die angedeutete musikhistorische Situation ebenso zu berücksichtigen wie die verwendete scholastische Terminologie und deren Herkunft. Vor allem muß vor einer Ableitung des musikalischen Bewußtseins der Gebildeten des 13. Jahrhunderts allein aus dem Traktat die Relevanz der scholastisch-systematischen Ansätze im Traktat selbst, und zwar im Ganzen Traktat, geprüft werden. Konkret heißt dies, daß wenigstens der Versuch zu machen ist, die Abhängigkeit der musikhistorisch bedeutsamen Aussagen über die Form der usuellen Musik, der Mehrstimmigkeit, die Einteilung in *musica civilis, composita* und *ecclesiastica*, die Erwähnung von konkreten Melodien etc. von der scholastisch geprägten Systematisierung zu formulieren. Es ist zu entscheiden, inwieweit die in der Zeit nicht überraschenden scholastischen Systematisierungsversuche Voraussetzung z. B. dafür sind, daß man allein bei Johannes de Grocheo erfährt, die *ductia Pierron* habe vier *puncta* besessen (S. 136, 40f.).

Eine derartige Forderung mag banausisch erscheinen. Dennoch ist es gerechtfertigt, angesichts der Objekte scholastischen Philosophierens zu fragen, inwieweit die ‚scholastische Methode‘ denn tatsächlich konkrete begriffsbildende Bedeutung hatte für die musikgeschichtliche Entwicklung. Wie ich im 38. Jahrgang dieser Zeitschrift zeigte, ist scholastische Systematik für die Entstehung der höchst unpraktischen ‚Zweiteiligkeit‘ der rhythmischen Zeichen der Mensuralnotation direkt ‚verantwortlich‘. Dabei wäre zu prüfen, ob ohne eine derartige Systematik ein rhythmisches Zeichensystem nicht hätte entstehen können. Auch bei der Klangschriftlehre, deren Schematismus so wichtig für die Verhinderung einer Degeneration der Mehrstimmigkeit zur Heterophonie war, gilt dies analog. Die Prüfung einer Relevanz der ‚scholastischen Methode‘ für konkrete, in der Entwicklung der Satztechnik, der Notation, aber auch der Wertung von Musik durch die von Johannes de Grocheo auch als *dives* bezeichneten ‚maßgeblichen Kreise‘ bedeutet nun bei diesem Autor die Beantwortung der Frage nach der Abhängigkeit seiner einmaligen Betrachtungsweise von Musik von der ‚scholastischen Methode‘, speziell nach der Abhängigkeit von der aus jeder Philosophiegeschichte bekannten *nova logica*. Ist also die historisch überraschende Tatsache einer literarischen Erwähnung des Komponisten Tassin eine direkte Folge der ‚Scholastik‘ oder auch der musikhistorischen Situation, von der Johannes de Grocheo abhängig ist? Ohne Beantwortung dieser Fragen bleibt die Konzentration auf

⁵ Was hier an Verweltlichung geschieht, wird deutlich an dem Mißbrauch von Chormelodien als Träger weltlicher Texte in der Motette. Der Gregorianische Choral hat eine dem liturgischen Text vergleichbare ‚Heiligkeit‘, also ist sein Gebrauch in der weltlichen Motette ein Sakrileg, das Johannes XXII. ahndet. Wenn *cantores* des ‚liturgischen Dienstes‘ zu solchen Sakrilegien fähig sind, beweist dies die erreichte Säkularisierung der Wertung von Musik in dieser Zeit.

die ‚scholastischen‘ Partien der Gefahr ausgesetzt, lediglich nachzuweisen, daß abstrakte Systematisierungen in dieser Zeit Entsprechungen in der scholastischen Philosophie haben – ein musikhistorisch irrelevantes Vorgehen, das gefährlich wird, wenn *a l l e i n* aus derartigen Stellen der Formbegriff des Mittelalters erklärt werden soll. Es ist nicht als musikwissenschaftliche Aufgabe anzusehen, an marginalen Objekten die große Philosophie nachzuzeichnen; hier wird allein der Beweis einer Abhängigkeit des musikhistorisch Relevanten von derartigen Systematisierungen notwendig: Betrachtet man etwa die Ausführungen von Johannes de Grocheo über die rhythmischen Sachverhalte der mensuralen Notation, so erfährt man Rudimente der aristotelischen Theorie des kleinsten Maßes, das jedem Messenden zu Grunde liegt⁶, und daß dieses kleinste Maß in der ‚Rhythmik‘ das *tempus* sei: „Est enim tempus mensura motus et etiam primi motus [. . .]. Est autem tempus [. . .] illud spatium, in quo minima vox vel minimus sonus plenarie [. . .] proferri potest“ (S. 138, 32–39). Diesem Aristoteles-Referat folgt ohne weitere Erläuterung die Feststellung, daß „istam vero mensuram quidam in duo aequalia dividunt, alii in tria [. . .] usque ad sex. Nos autem dicimus eam in infinitum divisibilem, eo quod rationem continui participat. Quoniam tamen sonis [. . .] applicatur, dicimus eam divisibilem usque ad hoc, <quo> auditus discretionem percipere possit“. Hier werden zwei Konzepte vermischt, die man aus Aristoxenus kennt. Die Aufgabe, verschiedene Konzepte in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen, gelingt hier nicht: Wieso soll es möglich sein, das kleinste Zeitmaß, in dem ein Ton vorgetragen werden kann, in zwei oder mehr Teile zu teilen? Sinn hat dies nur, wenn man an den mensuralen Tempus-Begriff denkt. Welchen Nutzen hat außerdem die Erörterung der *divisio in infinitum*, wenn der Autor nicht, wie für Aristoxenus natürlich selbstverständlich, das Verhältnis von kleinster Wahrnehmungseinheit und musikalisch brauchbarer kleinster Einheit klarmachen kann, ja sich noch widerspricht?

Es gelingt hier eben nicht, den in der Musiklehre verwendeten Tempus-Begriff sinngemäß mit der Aristotelischen Theorie zu verknüpfen. Dies wird besonders deutlich aus der Weiterführung, wo die konkrete Lehre erfaßt werden soll: „Isti autem mensurae alii amplioem addiderunt, quam *perfectionem* appellaverunt. Est autem perfectio mensura ex tribus temporibus constans“ (S. 140, 4–6). Dies ist kein weiteres Maß, keine vergleichbare *mensura*, sondern einfach ein Vielfaches. Lediglich in der Terminologie der Notation ist die dreizeitige *Longa* ein eigenständiges Maß. Bei dieser ‚Anwendung‘ der philosophischen Lehre auf konkrete Musik liegt keine logische Meisterleistung vor. Aber auch die Struktur der dann im folgenden nur aufgezählten rhythmischen Systeme der konkreten Musik erfährt durch die Heranziehung der Philosophie, hier u. a. der Theorie vom kleinsten ‚Wahrnehmungsmaß‘, keine Klärung. Die rudimentär zitierte Theorie trägt nicht bei zu einem, von der Anwendung philosophischer Methode zu erwartenden, abstrakten Modell des Systems der Modalnotation. Wieder hat man das so häufige analogisierende Verknüpfen philosophischer Aussagen mit musikalischen Sachverhalten vor sich, ein Analogisieren, das keine strukturellen, inneren Bezüge herstellt. Dieser notwendig kurze Hinweis genüge, um ein gewisses Mißtrauen an einem unbedingten Vertrauen zur philosophischen Leistungsfähigkeit von Johannes de Grocheo zu begründen, ein Vertrauen, das natürlich durch die vielfältig gebrauchten philosophischen Termini nahegelegt werden kann.

3

So stellt sich die Frage, inwieweit eine Untersuchung derartigen, auf nicht sehr hohem Niveau stehenden Philosophierens musikhistorisch zu rechtfertigen ist, d. h. ob ein völliger Verzicht auf eine Interpretation der – bislang als wesentlich betrachteten – konkreten Aussagen unseres Autors zu musikhistorisch relevanten Schlüssen führen kann. Daß diesen konkreten Aussagen ein intuitiver Musikbegriff, eine aktuelle Wertung von Musik zu Grunde liegt, ist unbestreitbar, da ein Vorbild für die Erwähnung von Tassin und der von ihm komponierten *stantipedes* von der Aristoteles-Rezeption nicht vorgegeben ist. Ein abstraktes Gliederungsschema schafft ebensowenig die konkrete wertungsmäßige Situation der Musik des 13. Jahrhunderts, wie scholastische Erörterungen über die Klangwahrnehmungslehre in *De anima* den in Notation und Komposition ‚verwendeten‘ Einzeltonbegriff berühren⁷. Wenn Johannes de Grocheo davon spricht, daß ein „bonus

⁶ Bekannt aus den Ausführungen zur Diöese, die Carl von Jan exzerpiert.

⁷ Dies gilt für die von Michael Wittmann, *Vox atque sonus, Studien zur Rezeption der Aristotelischen Schrift „De anima“*, Pfaffenweiler 1987, vorbildlich dargestellten Quellen.

[. . .] *artifex* in *viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introductit*“ (S. 136, 7f.), fällt es schwer, nicht auf einen intuitiven Formbegriff zu rekurrieren und zu übersetzen: „ein guter Spielmann kann auf der Fidel jeden *cantus*, jede *cantilena* und überhaupt jede musikalische Form ausführen“. Daß dies gemeint ist, ist klar, daß dies aber so bei Aristoteles vorgebildet sei, weist auch Ellinore Fladt⁸ nicht nach. Für eine Musikkultur, in der der *viellator* Künstler höchsten Ranges ist, ist eine entsprechende Vorstellung aber natürlich, was einen intuitiven Formbegriff beweist.

Nun versucht Ellinore Fladt in ihrem genannten Beitrag eine restlose Erklärung der Einmaligkeit des Traktats durch die neue Philosophie. Auch sie geht an keiner Stelle auf die konkreten Äußerungen unseres Autors ein, der Vorwurf einer „vorschnellen Beschränkung“ hinsichtlich der heranzuziehenden Quellen und Sachverhalte könnte auch hier erhoben werden. So hat z. B. das Verständnis der Musik als Teil des Staatslebens durchaus Tradition, neben der Politikschrift auch in der ‚alten‘ Musiktheorie; die Einteilung nach verschiedenen *usus, idiomata, linguas in civitatibus et regionibus diversis* läßt sich dagegen wie die Entscheidung für die Musik in Paris (S. 124) ebensowenig durch den Hinweis auf ethische Entsprechungen des Begriffes *civilis* erklären⁹, wie dadurch, daß unser Autor eben aus seiner philosophischen Herkunft her den Willen habe, die Dinge in ihrem vielfältigen Sein „zu erforschen und zu erkennen, [. . .] was wahr ist“. Meine Hinweise auf die Möglichkeit, den *g a n z e n* Text auch in seinen *k o n k r e t e n* Aussagen heranzuziehen, hatten sich aus der den Begriff der *forma accidentalis* deutenden Bemerkung von Carl Dahlhaus ergeben: „Daß die Form der Motette um 1300 eine Artifizialität erreichte, die nach den Begriffen eines zurückblickenden Historikers dazu herausfordert, die Werkidee des Komponisten als ‚causa formalis‘ [. . .] zu interpretieren¹⁰ und gelten zu lassen, ist den Zeitgenossen [. . .] nicht ‚aufgegangen‘“¹¹. Angesichts der Ausführungen von Johannes de Grocheo, der die Motette als den *Cantus* bezeichnet, der nicht vor dem Volk¹² vorzutragen ist, da es seine *subtilitas* nicht bemerkt und daher unfähig zu seinem Genuß ist, überrascht dies. Nur vor den *litterati* und den die *subtilitates* der Künste *quaerentes*, darf er vorgetragen werden (S. 144, 23–26). Man kann nun fragen, ob es beim Anspruch des Handbuchartikels¹³ erlaubt ist, die zitierte These „wissenschaftlich legitim dem Korrektiv der Falsifikation“ auszusetzen: Da mit den Zeitgenossen¹⁴ ja auch die Hörer der Motette, die die *subtilitates*¹⁵ *quaerentes*, angesprochen sind, ist fragenswert, ob die Künstlichkeit der Mo-

⁸ *Der artifizielle Prozeß im Hochmittelalter*, in: *Mf* 40 (1987), S. 203ff. Daß der Hinweis auf eine zusätzliche Interpretationsmöglichkeit als Polemik gegen Carl Dahlhaus betrachtet wird, berührt merkwürdig.

⁹ Es gibt ja Quellen zur ‚staatlichen‘ Verankerung von Musik. Die Ausführungen von E. Fladt, a. a. O., S. 213, lassen den Übergang von allgemeiner Ethik zum konkreten Inhalt der *musica civilis* doch als zu selbstverständlich erscheinen.

¹⁰ Trotz der auch im Vergleich etwa zum Standard des *Handbuchs der Altertumswissenschaft* so vorbildlichen wissenschaftlichen Akribie dieses Beitrags könnte man natürlich fragen, ob es historisch sinnvoll ist, die ‚Werkidee‘ des Komponisten ohne weiteres mit den abstrakten scholastischen Kategorien der *causae* zusammenzubringen, d. h. ob der Begriff der *causa formalis* wirklich ein Begriff des modernen Historikers sein kann. Die Begriffe der Philosophie, wie eben auch der der *forma accidentalis* lassen sich auf den Spezialfall der Kunst anwenden, sie sind aber nicht damit identisch. Der ‚musikalische‘ Fall ist ein Modell, dies ist zu beachten, wenn wie hier im konkreten Fall aus der Anwendung *e i n e s* Begriffes (*forma accidentalis*) weitere einfach erschlossen und daraus dann generelle Schlüsse auf *d e n* Zeitgenossen gezogen werden.

¹¹ Vgl. meinen Beitrag *Materia und forma bei Johannes de Grocheo*, in: *Mf* 38 (1985), S. 263.

¹² Typisch für eine selektive Betrachtung ist der Verzicht auf eine vorgängige Erfassung aller vorkommenden Bedeutungen von Wörtern; hier bezieht sich *vulgaris* ja wohl eindeutig auf das Volk (Fladt, a. a. O., S. 213).

¹³ E. Fladt (wie Anm. 8) spricht von der Darstellung des derzeitigen Forschungsstandes zum Formbegriff des Mittelalters; wie das mit so wenig Literatur- und Quellenverweisen erreicht wurde, ist das Wunder der Genialität.

¹⁴ Hierin liegt das eigentliche Problem, was Fladt gar nicht merkt (wie Anm. 8, S. 218); es geht nicht um Philosophie, da ist der Hinweis überflüssig, daß „alle artifizellen Formen [. . .] grundsätzlich ‚akzidentale‘ Formen“ sind, das ist ein Gemeinplatz, dessen Bestehen bereits in der *vetus logica* ich ja gezeigt habe (wie Anm. 11, S. 276). Es geht um die ‚Musikwertung‘ des Zeitgenossen, der ja wohl, etwa im Fall von Tassin, nicht immer ‚Scholastiker‘ war! Es geht darum, ob die generelle Wertung von Musik abhängig ist von den Begriffsbildungen der Philosophie.

¹⁵ Einen „Leser, dem die Aristotelische Tradition des Denkens nicht mehr unmittelbar präsent ist“ (Fladt, wie Anm. 8, S. 212), sollte man auch darauf hinweisen, daß z. B. Thomas, dessen Genialität Fladt ebenfalls bestätigt, auch den Begriff der *subtilitas* anwendet: Im *Supplementum* des III. Teils der *Summa theologiae* befaßt sich Quaestio 83 mit der *subtilitas* des *corpus gloriosum*. Im 1. Articulo steht, daß das „nomen subtilitatis a virtute penetrandi“ stammt. Welche ‚philosophischen‘ Perspektiven ergeben sich hier! Man könnte auch einfach im *Altfranzösischen Wörterbuch* nachschlagen, um zu erfahren, daß der Begriff ausdrücklich den bei der Herstellung einer Sache aufgewendeten Scharfsinn des ‚Herstellers‘, ob bildender Künstler, Dichter oder Philosoph, bezeichnet, also die eigentliche Kunstleistung erfaßt (um nur *e i n* Beispiel zu zitieren: „Qui en rimer velt painne metre S o u t i l m e n t se doit entremetre De cele matire avant trere Qui puist toute b o n e g e n t plaire“; *Li Romans de Claris et Laris*, hrsg. v. Johann Alton, Tübingen 1884, S. 2; die Sorgfalt des ‚Herstellers‘ als *causa formalis* ist in der sprachlichen Formulierung dem Zeitgenossen also ‚aufgegangen‘ und als Leistung goutiert worden.

tette nicht doch das wesentliche ästhetische Bewertungskriterium der Gattung beim zeitgenössischen Hörer war, der eben die *subtilitas* der Motettenform, kaum aber die Konsonanzkategorie in ihrem vorgeordneten formalen Sein ‚erleben‘ wollte. Außerdem ist in den bekannten, einschlägigen Partien zum Publikum der Motette bei unserm Autor und Jacobus von Lüttich nicht die Rede von Philosophen als Hörern. Man darf also fragen, ob dennoch alle Hörer der Zeit ‚philosophisch‘ gehört und gewertet haben (abgesehen davon, daß auch philosophisch die Kategorie keine Wertung im modernen Sinne der Kunstauffassung bedeutet).

So bleibt konkret zu verifizieren, ob die abstrakte und an anderer Stelle des Traktats auftretende Bewertung der kompositorischen Form als *accidentalis* eine Grundlage für die Beurteilung der Motettenwertung der Zeitgenossen sein kann. Auch für Fladt sind solche Fragen offenbar so sehr den Niederungen des Konkreten verhaftet, daß sie an keiner Stelle eine auf den konkreten Sachverhalt eingehende Verifizierung der zitierten Ansicht bietet, z. B. durch eine Antwort auf die Frage, ob es Peronne bei ihrer Bewunderung für die Werke Machauts bewußt war, daß „die Werkidee des Komponisten“ nicht der Grund der Entstehung der bewunderten individuellen Form war. Da sie ausdrücklich die Schöpfungen Machauts bewundert, muß ihr doch etwas ‚aufgegangen‘ sein. Weder der Hinweis auf die altbekannte Bedeutung der *nova logica* noch auf *De animalibus* als von Johannes de Grocheo als Gliederungsvorbild benutztes Werk erklärt die konkrete Entstehung der Einteilung der Musik. Der Weg von der topischen Dreiteilung zur Beschreibung der *stantipes* ist nicht selbstverständlich.

Die Feststellung, daß der *sonus* durch die *puncta*, die rhythmischen Einheiten, und durch die *forma artificialis*, die der Künstler gibt, ebenso geformt wird wie die *materia naturalis* durch die *forma naturalis* z. B. ist in der Zeit kein Hinweis auf ein spezifisches Vorbild, konkret ist sie interessant dadurch, daß die *puncta*, die rhythmischen Einheiten, als sozusagen ‚neben‘ der künstlerischen Tätigkeit stehender Formfaktor angesehen werden. Dies entspricht zwar der konkreten Situation der Modalrhythmik, läßt aber auch den Rhythmus als Formfaktor als unvollständig systematisiert erscheinen¹⁶. Daß die Einteilung der Musik in *membra* und *species*¹⁷ keine auf spezifische Vorbilder zurückzuführende Eigenheit darstellt, ist klar. Da nun der Nachweis nicht gelingt, daß ein von Johannes de Grocheo in der typischen mittelalterlichen Weise zitierter ‚Autoritätstext‘ wirklich als einziger und nur in seiner spezifischen Weise direktes Vorbild seiner konkreten Ausführungen war, d. h. daß nicht scholastische Systematik eben an einem ‚berühmten‘ Text konkretisiert worden ist, muß selbst die Frage nach der Herkunft der Einteilung der Musik bzw. der Konzentration auf die Formen der Musik als noch nicht beantwortet gelten. So ist der Verweis auf den musikalischen Formungsprozeß in Hinblick auf die Entstehung der Lebewesen nicht ausreichend, schon da *compositio* in mehreren Bedeutungen auftritt: Daß der *motetus* als ein aus mehreren Stimmen *compositus cantus* (S. 144, 13ff.) formuliert wird, ist ebensowenig ‚aristotelisch‘ wie die Formulierung einer *compositio vel divisio* der Instrumente (S. 134, 38) nach den Formen der auf ihnen spielbaren Stücke. Aber auch das Schema, daß nach der Darstellung der Formen ihre Entstehung abgehandelt werden muß, auf dessen Verbindung zur Entstehung der ‚Naturdinge‘ ja bereits Ernst Rohloff hingewiesen hat¹⁸, ist zu allgemein, um die spezifischen Ausführungen zu erklären. Ohne eine entsprechende Wertung des ‚schaffenden‘ Künstlers im allgemeinen Bewußtsein von Musik, ohne einen entsprechenden Entwicklungsstand wäre es unmöglich, Tassin als Komponisten anzuführen.

¹⁶ Insofern stelle ich nur Lücken des Systems fest; daß grundsätzlich das Material- und Formkonzept als allgemeines Modell unhaltbar ist, nur historischen Wert hat, ist klar; wo findet man Belege dafür, daß das mensurale System als Maß-System von Menschen entwickelt worden ist? Immerhin ist ja das erste Maß, das *tempus*, offensichtlich ein Gegebenes (S. 138). Man wird hier zugestehen müssen, daß das System logische ‚Löcher‘ enthält, daß man intuitive Faktoren der Beschreibung musikalischer Form annehmen muß.

¹⁷ Es ist nicht nachvollziehbar, daß der Verweis auf Einteilungsprinzipien bei Aristoteles spezifische Bedeutung für das Vorgehen von Johannes de Grocheo gehabt haben könnte: Auch hier handelt es sich um triviale Sachverhalte, die von ihm lediglich an einem spezifischen Text festgemacht werden: „Notificatio vero [. . .] istorum ex tribus est, primo enim ex cognitione universali, quae per definitionem vel descriptionem habetur, secundo vero ex cognitione ‚magis‘ perfecta, quae in distinguendo et cognoscendo partes consistit, sed tertio [. . .], quae per cognitionem compositionis habetur“ (128, 47–130, 3). Aus so allgemeinen und für die Zeit trivialen Prinzipien die Idee einer spezifischen Beschreibung der zeitgenössischen Musikpraxis ableiten zu wollen, verlangt vom Leser die Überwindung zu großer Ellipsen.

¹⁸ S. 135, Anm. 134, wie überhaupt der ausführliche Nachweis der Aristoteles-Bezüge durch den Herausgeber zu deutlich ist, um nicht den Vorwurf absurd zu machen, jemand könne ‚schuldig‘ werden, eine Nicht-Verankerung von Johannes de Grocheo in der Aristotelischen Philosophie anzunehmen oder gar so naiv sein, allgemein gebräuchliche terminologische Wendungen als nicht scholastisch oder gar als ‚individuell‘ zu deuten (Fladt, z. B. S. 204f. u. ö.). Das ist invektiv.

Es ist aber auch darauf hinzuweisen, daß die entsprechenden Bemerkungen keinen Erkenntniswert besitzen, sondern nur auf einem allgemeinen Wissen beruhen, d. h. der Komponist und sein Schaffensvorgang ist für den ‚Philosophen‘ Johannes de Grocheo gar nicht faßbar: Zunächst wird wie in der Natur der Text zubereitet nach Art der *materia* und dann die Melodie entsprechend der speziellen Form eingeführt (S. 134, 21–23 u. Lesarten). Diese Anwendung der Kategorien *forma* und *materia* kann nicht als philosophische Leistung, sondern nur als unsinnige Systemerfüllung gewertet werden. Sie stellt den unvollkommenen Versuch einer Erfassung des Herstellungsvorgangs dar. Sollte man deshalb den bei den gemeinten Gattungen durchweg gedichteten Text im Sinne einer formlosen *materia* deuten oder soll aus dieser ‚Erklärung‘ geschlossen werden, daß der Zeitgenosse in einem Gedicht ohne Musik nur ein formloses, ja nicht einmal der Existenz fähiges ‚Gebilde‘ sehen konnte? Einen solchen Schluß könnte nur ziehen, wer seine These nicht der Falsifizierung durch die Texte der Dichter unterzieht. Daß der Herstellungsvorgang für die Zeit, und nicht nur für scholastische Philosophen als Wesensmerkmal bewußt war, belegen die *vidas* der Troubadours ebenso wie die Texte der Satzlehren. Die scholastische Formulierung ist also lediglich eine ‚wissenschaftliche‘ Formulierungshilfe – und versagt h i e r eindeutig. Die ‚Erklärung‘ des *tenor* als erstem Objekt mehrstimmiger Kompositionstätigkeit wurde ja nicht formulierbar nur durch Rekurs auf die *generatio animalium*, da auch da die *membra principalia*, Herz etc. zuerst gebildet werden (S. 146, 34). Hier liegt eine irrelevante Analogiebildung vor, und gerade hier wird spezifisch auf *De animalibus* verwiesen. Dies ist eine auch nach scholastischer Methode nicht durchdachte Analogisierung.

4

Wieder stellt sich also die Frage, ob und inwieweit allein durch scholastische Begriffsbildungen die neuartige, einmalige Darstellung der modernen Musikkultur durch Johannes de Grocheo möglich war. Daß die scholastische Methode bei ihm eine Rolle spielt, wurde bereits durch knappe Hinweise auf philosophische Texte in meinem früheren Beitrag belegt, die auslösende Frage war jedoch nicht eine Leugnung der Relevanz der scholastischen Methode für die wissenschaftlichen Denkweisen der Zeit, sondern die, ob die rein philosophische *S y s t e m a t i s i e r u n g* auch die *W e r t u n g* der Zeit war. Es ist eine unzulässige Übertragung und Konkretisierung, zu folgern, daß die „größten Denker [. . .] angesichts der Kathedrale von Notre Dame keinerlei Bedenken [hatten], das, was aus dem Steinhaufen dieses architektonische Monument bewirkt hat, als hinzukommende Bestimmung an der Substanz Steinhaufen zu bezeichnen“¹⁹, um daraus abzuleiten, daß damit eine mindere Wertung des Kathedralbaues als menschliche Leistung in der Wirklichkeit verbunden gewesen sein soll. Genau diese Verwechslung der Geltungsbereiche geschieht, wenn man die *D e f i n i t i o n* der *forma artificialis* als akzidentell, dann als maßgeblich für die *ä s t h e t i s c h e* *W e r t u n g* der Zeitgenossen ansehen will. Die ‚größten Geister‘ treffen doch kein Werturteil; dies ist eine Mißdeutung scholastischer Philosophie. Philosophiegeschichtliche Untersuchungen der Begriffsbildungen in der Musiktheorie des Mittelalters, die ein Desiderat darstellen, müßten deshalb die philosophische Potenz der konkreten musiktheoretischen Anwendungen philosophischen Denkens inhaltlich beurteilen können. So wäre der Anregung nachzugehen, Begriffe auf ihre philosophische ‚Tiefe‘ und Entbehrlichkeit hin zu überprüfen, d. h. z. B. beim Begriff der *materia* nachzuweisen, wieweit Johannes de Grocheo auch inhaltlich und nicht nur in Analogiebildungen und Einteilungen über triviale Sätze schon der *vetus logica* hinausgeht. Wie tief ist etwa angesichts des philosophischen Niveaus der Zeit die inhaltliche Verarbeitung und niveaumäßig adäquate Aneignung der neuen Schriften durch Johannes de Grocheo gegangen? Gerade hier erheben sich angesichts der durchgehenden Analogiemethode starke Zweifel. Seine Leistung ist in der Formulierung und in den Gliederungsprinzipien selbstverständlich der scholastischen Methode verpflichtet, anderes ist nicht zu erwarten; ob seine Leistung, die Systematisierung des zeitgenössischen Musiklebens, n u r von der *nova logica* her zu erklären ist, und ob es nicht a u c h sinnvoll wäre, dieses Musikleben selbst als ‚Lieferant‘ von Wertungen, Begriffen und Fachregeln mit heranzuziehen, bleibt noch zu beantworten. Schließlich kann sich eine interpretatorische ‚Kontroverse‘ nicht daran entzünden, ob ein ‚wissenschaftlicher‘ Autor um 1300 scholastische Begriffe gebraucht, sondern an der Frage nach der Relevanz derartiger

¹⁹ Fladt, wie Anm. 8, S. 218; warum sollten sie denn Bedenken haben, wieso soll diese Denkweise heute provokant sein? Es liegt doch keine ästhetische Wertung, sondern ein – gerade in dieser Interpretation – unzulängliches Modell vor.

Ausrichtung an philosophischen Schemata. Es geht darum, ob die musikhistorisch allein interessanten konkreten Aussagen zur eigenen Musik als Reflex eben der Situation der Musik der Zeit begriffen werden dürfen, ob man z. B. aus den Ausführungen über die *subtilitas* der Motette auf eine hohe ästhetische Wertung der kompositorischen Leistung in der Zeit schließen darf, oder ob allein der philosophische ‚Überbau‘ in seinen abstrakten, aus der eigentlichen Philosophie übernommenen Formulierungen als Quelle für die zeitgenössische Musikanschauung verstanden werden muß. Da die Logik der Übernahme und Anwendung philosophischer Partialsysteme bei Johannes de Grocheo erhebliche Lücken aufweist und der philosophische Tiefgang gering ist, dürfte der musikalischen Kultur der Zeit der wesentliche Beitrag zu den musikhistorisch relevanten Aussagen bei ihm zukommen. In dieser Bewertung erscheinen die philosophischen ‚Beiträge‘ unseres Autors vernachlässigbare Formulierungshilfen ohne essentiellen Wert für die eigentliche Aussage. Die philosophischen Aussagen bei ihm sind uninteressant, das, was er konkret über Musik schreibt, macht den Wert seiner Schrift aus. Da Ellinore Fladt sich an keiner Stelle auch nur bemüht, ihre Fixierung auf nur eine Art von Quellen zu verlassen und auf eines meiner Argumente in der notwendigen Komplexität einzugehen, ist völlig unverständlich, warum gerade mein Hinweis als dezidierter Ausgangspunkt einer Voranzeige ihrer Dissertation dienen muß. Dankbar allerdings muß man sein, daß meine knappen Hinweise auf die Natur der *forma accidentalis* so ausführlich bestätigt werden.

Wiederaufgefundene Autographe von Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach

von Hans Joachim Marx, Hamburg

Spätestens seit dem Jahre 1977, als der Heidelberger Philosoph Dieter Hendrich in der *Neuen Rundschau* über seine Recherchen nach dem Verbleib der verschollenen Bestände der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin berichtete, ist bekannt, daß auch die 1941 in den Osten ausgelagerten Musiker-Autographe unverehrt die Wirren des Zweiten Weltkrieges überstanden haben¹. Die zunächst nach Schloß Fürstenstein in Schlesien, später in das Kloster Grüssau in Niederschlesien geretteten Handschriften waren – vermutlich schon Ende August 1946 – nach Krakau gebracht worden, wo sie noch heute in der Biblioteka Jagiellońska aufbewahrt werden. Die Bach-Forschung und die Mozart-Forschung haben für ihre Editionsarbeiten schon frühzeitig (seit dem Sommer 1979) die Bestände einsehen können². Da es aber noch keine im Druck verbreitete Zusammenstellung der in Krakau aufbewahrten Bestände gibt, ist der einzelne Forscher auf mehr oder weniger zufällige Hinweise angewiesen.

So stieß der Verfasser des vorliegenden Berichtes bei der Lektüre des Buches *Paperchase: Mozart, Beethoven, Bach – The Search for their Lost Music* von Nigel Lewis (London 1981) auf den Hinweis, in Krakau befänden sich auch sechs Autographe Carl Philipp Emanuel Bachs³. Eine Anfrage an die Direktion der Biblioteka Jagiellońska ergab, daß die von Lewis erwähnten Handschriften zum Altbestand der Preußischen Staatsbibliothek gehören und mit jenen Handschriften identisch sind, die Paul Kast in seinem Katalog *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Trossingen 1958) mit dem Vermerk „Verbleib seit Verlagerung ungewiß“ versehen hat. Die Direktion der Biblioteka Jagiellońska war so liebenswürdig, dem Verfasser einen Mikrofilm der (insgesamt sieben!) Handschriften sowie Handpausen der erkennbaren Wasserzeichen der Papiere herstellen zu lassen. Im folgenden sei dieser seit fast einem halben Jahrhundert der Forschung unzugängliche Bestand an Manuskripten kurz vorgestellt.

¹ Dieter Hendrich, *Beethoven, Hegel, Mozart auf der Reise nach Krakau*, in: *Neue Rundschau* 88 (1977).

² Vgl. hierzu auch Wolfgang Rehm, *Stand und Planung der „Neuen Mozart-Ausgabe“ im Zeichen der Krakauer Quellen*, in: *Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 29.–30. Mai 1981*, Kassel 1984, bes. S. 11–14.

³ Ebenda, S. 37: „Among the [...] more minor composers[!] were C. P. E. Bach (6) [...]“