

Leiter des Instituts für evangelische Kirchenmusik an die Staatliche Hochschule für Musik Köln berufen. Dieses Amt hatte er bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1966 inne. Sowohl in seiner norddeutschen wie auch in seiner rheinischen Zeit war er außerdem als Vorsitzender in fachlichen Gremien tätig.

Hans Klotz hat sich als konzertierender Künstler, Wissenschaftler und Lehrer vielfältig ausgezeichnet. Insbesondere fühlte er sich dem Schaffen Bachs und Regers verpflichtet. Im Rahmen der *Reger-Gesamtausgabe* hat er die Werke für Orgel ediert, im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* zwei Bände mit Choralbearbeitungen. Eine große Anzahl seiner Veröffentlichungen befaßt sich mit Fragen des Orgelbaus und des Orgelspiels. Sein Buch *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock* hat sich als Standardwerk erwiesen, nicht minder sein erschöpfendes Werk *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*. Sein vielbewährtes, in neunter Auflage vorliegendes *Buch von der Orgel* erschließt seit vielen Jahren den Orgelstudierenden die Geheimnisse des Instruments.

Der Komponist Hans Klotz hat sowohl Choralvorspiele für den evangelischen Gottesdienst wie auch Chorwerke für die katholische Messe und ein pädagogisches opus geschrieben. Der Organologe Klotz hat Dispositionen und Messuren für eine Reihe von Orgeln entworfen und deren Bau und Intonation überwacht. Der Institutsleiter und Lehrer Klotz hat zahlreiche Schüler für den musikalischen Dienst in der evangelischen Kirche herangebildet, er hat über den Rahmen der Hochschule hinaus sein Wissen und künstlerisches Wollen in internationalen Kursen weitergegeben.

Als Günter Raphael 1960 starb, hielt Hans Klotz ihm eine Gedenkansprache, die er mit den Carossa-Versen einleitete: „Was einer ist, was einer war, beim Scheiden wird es offenbar“. Nun können wir diese Worte auf ihn selbst anwenden. Stets wird er allen Betroffenen vor Augen stehen als der gütige, vitale, humorvolle Mensch, der er war, als bedeutender Interpret und Lehrer, als in Wort und Schrift tiefschürfender Forscher, als eigenwilliger Orgelplaner, dessen vielseitiges Wirken auf dem Boden evangelischer Musiktradition vorbildhafte Bedeutung hat.

Der artifizielle Prozeß im Hochmittelalter

von Ellinore Fladt, Berlin

Im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*¹, in dem Carl Dahlhaus den derzeitigen Forschungsstand „Zum Formbegriff des Mittelalters“ darlegt, werden Johannes de Grocheos Aussagen über die Funktion der artifiziellen Materie als Substanz und der artifiziellen Form als Akzidens der Artefakte im Zusammenhang mit der Aristoteles-Rezeption des 13. Jahrhunderts und im Kontext bestimmter allgemeingültig gewordener Positionen der aristotelisch-averroistischen Form- und Prozeßtheorie gesehen.

¹ C. Dahlhaus und H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10), Wiesbaden 1982, S. 101 f.

Polemisiert gegen diesen Beitrag behauptet Mathias Bielitz², daß der größere Teil des Traktates des Johannes de Grocheo – die Klassifikation der Musik – durch einen „intuitiv-konkreten Autor- und Formbegriff“³ geprägt sei und daß auch für die Deutung des Passus über Materie und Form in den Artefakten „eine Einbeziehung der eigentlich großen philosophischen Probleme der Scholastik“⁴ nicht notwendig scheine; er hält „eine traktat-immanente ‚einfache‘ Lösung“⁵ für adäquater, zumal er in den betreffenden Formulierungen Grocheos lediglich eine individuelle, durch die spezifischen artifiziellen Verhältnisse bedingte Uminterpretation der üblichen Materie-Form-Bedeutungen sieht.

Aufgrund welcher Kriterien kann entschieden werden, ob die Aussagen eines Autors „generell intuitiver Art“⁶ oder Teil eines philosophischen Systemdenkens sind? Sicherlich nur – eine Trivialität – auf der Basis genauer Kenntnis der betreffenden Zeit, der jeweiligen geistesgeschichtlichen Bedingungen und des Autors. Das heißt: Die These, die Aussagen eines Autors seien eher intuitiver Art, ist nur wissenschaftlich legitim als Ergebnis der Forschung, die sich selbst dem Korrektiv der Falsifikation ausgesetzt hat.

Bielitz' textimmanente Erklärungsversuche, die sich für den Leser alles andere als „einfach“ gestalten und die schließlich doch ansatzweise Auskunft einholen bei der großen Philosophie und einem der genialsten Aristoteliker des 13. Jahrhunderts – bei Thomas von Aquin –, machen die Gefahren einer vorschnellen Beschränkung auf eine (vermeintliche) Text-Immanenz deutlich: Irrtümer und Fehldeutungen werden wahrscheinlich, die Möglichkeit zu weitergehenden historischen Einsichten vertan. Beispielsweise läßt sich nach Bielitz „die Scholastik bei Johannes de Grocheo offenbar bereits durch die *vetus logica* erläutern“⁷, und eine Einbindung in den Aristotelismus hält er für unnötig, obwohl Johannes de Grocheo im Traktat selbst – noch an der Oberfläche eigentlicher Inhaltlichkeit – explizit verschiedene aristotelische Schriften benennt und zitiert: die *Physik*, *De anima*, *De caelo*, *De animalibus* und die *Magna Moralia*.

So gibt auch Johannes de Grocheo für seine Einteilung der Musik in ein Gattungs- und Art-System musikalischer „Formen“ – nach Mathias Bielitz „eher intuitive Aussagen über Form und Gattung“⁸ – das methodische und inhaltliche Vorbild selbst an: die drei Bände der aristotelischen *Lehre von den Lebewesen (De animalibus)*. Und wenn Bielitz in der Formulierung Johannes de Grocheos „Ista [die Intervalle] autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musicus, et in ea formam musicam introducit“ nicht nur ein bedeutsames Zeugnis der Musikanschauung – „die Tatsache der Einbringung des *musicus* sozusagen als Faktors der Form“⁹ –, sondern vor allem auch ein Argument gegen die inhaltliche Relevanz der Aristoteles-Rezeption sieht, „da dies ja in der Aristotelischen Tradition so nicht vorgegeben“¹⁰ sei, so muß dabei auf gleich zwei Fehldeutungen hingewiesen werden: auf die angebliche Nicht-Verankerung des „Autors“ in der aristotelischen Philosophie und

² M. Bielitz, *Materia und forma bei Johannes de Grocheo*, in *Mf* 38 (1985), S. 257ff.

³ Ebenda, S. 274.

⁴ Ebenda, S. 274.

⁵ Ebenda, S. 265.

⁶ Ebenda, S. 275.

⁷ Ebenda, S. 276.

⁸ Ebenda, S. 262.

⁹ Ebenda, S. 264.

¹⁰ Ebenda, S. 264.

darauf, daß gerade diese Formulierung eine allgemein gebräuchliche terminologische Wendung der hochmittelalterlich aristotelischen Form-Materie-Lehre darstellt.

Mit der Feststellung, zu fragen sei nicht, „nach welchem philosophischen System sich Johannes de Grocheo richtet, als vielmehr, wie er auf die einmalige Wertung und so ausdrückliche Betrachtung des Phänomens der erschaffenen, individuell und gattungsmäßig bestimmten Form als wesentliche Kategorie der Musikanschauung kommen konnte“¹¹, verschließt sich Bielitz selbst der Möglichkeit einer Beantwortung seiner Frage; denn ‚Aristotelismus‘ bedeutet – im 13. Jahrhundert – nicht nur die Verwendung eines bestimmten Begriffsapparates, sondern vor allem auch eine neue Qualität, Umwelt und Realität bewußt und scharf wahrzunehmen, kritisch rational zu begreifen und systematisierend zu erfassen und zu vermitteln.

I *Sicut PHILOSOPHUS docet*

Das ‚Motiv‘, das einen frommen und ehrwürdigen Mönch zu Beginn des 14. Jahrhunderts dazu trieb, eine reiche Cluniazenser-Abtei mit Morden und schließlich mit Brand zu überziehen, war das zweite Buch der *Poetik* des Aristoteles, das er – als einstiger Bibliothekar dieser Abtei – in Spanien aufgefunden hatte und dann in der Abtei-Bibliothek, damit niemand es je lese, versteckt hielt. In dieser Bibliothek wurden zahlreiche heidnische, häretische, gar gotteslästerliche Schriften aufbewahrt; doch warum ließ nun die drohende Entdeckung gerade dieser Handschrift ihn zur mordenden Furie werden? „Weil es vom PHILOSOPHEN stammt“, beginnt seine Rechtfertigung; „Jedes Wort des PHILOSOPHEN, auf den mittlerweile sogar schon die Heiligen und Päpste schwören, hat das Bild der Welt etwas mehr entstellt.“¹²

Historischer Kern dieser fiktiven Geschichte *Der Name der Rose* von Umberto Eco ist das entscheidende geistesgeschichtliche Ereignis im Europa des 13. Jahrhunderts: das Bekanntwerden der Schriften des Aristoteles und deren Rezeption – insgesamt ein Prozeß, der das wissenschaftliche, philosophische und auch theologische Denken in allen europäischen Ländern tangierte, veränderte, neu bestimmte, dabei vor allem naturwissenschaftliche Themen und Fragestellungen im breiten Bewußtsein der Gelehrten überhaupt erst wieder entstehen ließ.

Dieses Ereignis der einsetzenden Aristoteles-Rezeption, das auf alle Bereiche des Geisteslebens wirkte, war selbst das historische Ergebnis eines umfassenden Wachstumsprozesses, der das 13. Jahrhundert zur Blütezeit und zum Höhepunkt des Mittelalters werden ließ. Die unterschiedlichsten Faktoren haben diese Rezeption vorbereitet und getragen, z. B. :

- immanent geistesgeschichtlich eine bereits im Geistesleben des 12. Jahrhunderts sich zeigende neue expansive Qualität;
- im Zusammenhang mit dem außerordentlichen wirtschaftlichen Aufschwung und Wohlstand das Aufblühen der Städte, die zu neuen Zentren des Handwerks, der Künste und des Geisteslebens wurden;

¹¹ Ebenda, S. 275.

¹² Umberto Eco, *Der Name der Rose*, München u. Wien 1982, S. 601f.

- die analog zu den Handwerkszünften ab 1200 sich vollziehende genossenschaftliche Organisation der Lehrenden und Lernenden zu ‚Universitäten‘, an denen sich wesentlich die Aneignung der Schriften des Aristoteles und die Auseinandersetzung mit ihnen bis hin zu den späteren Schulbildungen vollzog;
- ein vorübergehend relatives Gleichgewicht der ständischen Gesellschaft, besonders in Frankreich, das Raum für geistige Entwicklungen und Auseinandersetzungen gab;
- die Expansion durch Eroberung und Handel, die schließlich die folgenreichen Kontakte einleitete mit Byzanz, Spanien und vor allem mit der reichen Geisteskultur der arabischen Welt; diese hatte bereits eine intensive Rezeption des griechischen und dabei besonders des aristotelischen Denkens, d. h. ihre Aristoteles-Rezeption mit einem damit einhergehenden immensen Aufschwung der Wissenschaften durchlaufen und konnte die so gewachsene Fülle und Breite des Denkens und Wissens nun den abendländischen Gelehrten vermitteln.

Das Bekanntwerden der aristotelischen Schriften im europäischen Raum vollzog sich in mehreren Schüben von der Mitte des 12. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts; die eigentliche Rezeption setzt ab 1200 ein, da nun fast alle aristotelischen Schriften (zunächst zumeist in arabisch-lateinischen, dann zunehmend in griechisch-lateinischen Übersetzungen) vorlagen. In diesen aristotelischen Schriften präsentierte sich den europäischen Gelehrten gleichsam eine neuartige geistige Welt, die in ihrem Reichtum und ihrer Geschlossenheit wie ein – von uns Heutigen kaum noch nachvollziehbares – ‚Wunder‘ erfahren wird: Mit beeindruckendem Methoden-Bewußtsein und Systematisierungsvermögen sind da (bis auf die Mathematik) geradezu enzyklopädisch alle wissenschaftlichen und philosophischen Disziplinen und Themen, vor allem die bis dahin nur in Ansätzen existierenden naturwissenschaftlich-naturphilosophischen, abgehandelt; zugleich vermitteln diese Schriften eine ungeheure Fülle von Wissen, zu einem wesentlichen Teil basierend auf einem in der Methodisierung neuen und faszinierenden Modus des Erforschens und Erkennens – auf Wahrnehmung, Beobachtung, Erfahrung; zudem erscheint alles in einen Zusammenhang, philosophisch in ein System zusammengedacht und eingefügt.

So wurden diese Schriften als das Höchste, was menschliches Denken und Erforschen in den Wissenschaften und der Philosophie bis dahin hervorgebracht hatten, bestaunt und ihr Autor ehrfurchtsvoll ‚der Philosophus‘ betitelt. ‚Sicut PHILOSOPHUS docet‘ oder ‚dicit‘ begegnet als stehende Formulierung und quasi-Argument in den Kommentarwerken und Schriften des 13. Jahrhunderts.

Zugleich war die intensive Aneignung des gesamten Aristoteles das ganze Jahrhundert über ein Konfliktpotential zwischen Intellektuellen und katholischer Kirche. Denn das aristotelische Denken war nicht ohne weiteres mit dem christlichen in Übereinstimmung zu bringen, so etwa in der starken Vernunftsausrichtung und aufklärerischen Grundhaltung oder in dem erforschenden Eindringen in die Natur und deren Gründe oder innerhalb der Ethik und Tugendlehre in der provozierend radikalen Orientierung am Diesseits und an den Erfordernissen der menschlichen Gesellschaft. In einigen Punkten – z. B. der Lehre von der Ewigkeit der Welt – gab es eklatante Widersprüche.

Darüber hinaus war das Bekanntwerden der aristotelischen Schriften noch begleitet von weiteren wissenschaftlichen und philosophischen Schriften nichtchristlicher Autoren, Auto-

ren griechischer, jüdischer und arabischer Provenienz, vor allem von dem bedrohlich radikalen arabischen Aristoteliker Averroes, der nichtsdestoweniger wegen seiner hervorragenden drei Kommentarreihen zu Aristoteles' Schriften, ab 1230 bekannt, als Autorität – ‚der Commentator‘ – geschätzt und sozusagen von ‚jedermann‘¹³ zusammen mit Aristoteles gelesen wurde.

„Von allen Gefahren des neuen Zeitalters liegt die bedrohlichste möglicherweise in der Faszination, die dieses Gedankensystem auf die kleine Welt der professionellen Denker ausübt, auf jene Männer, die der künstlerischen Schöpfung ihre intellektuellen Modelle vermitteln. Es ist ein ganzer Block, den man wohl oder übel in seinem inneren Zusammenhalt akzeptieren muß. Er liefert den Schlüssel zur Welt und ihrer Vielfalt, gibt eine totale und klare Erklärung. Anfangs war Aristoteles ein notwendiges, ja das wirksamste Werkzeug im ganzen Arsenal des rationalen Fortschritts gewesen. Bei der Erforschung der Naturgeheimnisse hatte er als Führer gedient, er hatte geholfen, die Arten und Gattungen zu klassifizieren, sie zu ordnen, mit einem Wort, sich Gott zu nähern. Doch je besser man seine Philosophie kennenlernte, um so mehr entdeckte man sie in ihrer Wahrheit, das heißt, in ihrem antichristlichen Denken. Averroes stellte die grundlegende Antinomie zwischen dem Dogma und dem System des Aristoteles mitsamt den verführerischen Reizen dieses letzteren ins volle Tageslicht.“¹⁴

In mehreren Verboten, die ersten bereits 1210 und 1215 für die Pariser Universität ausgesprochen, versuchte die Kirche, den aristotelischen Einfluß zu unterbinden bzw. zu begrenzen, auf die Dauer jedoch ohne Erfolg:

„Am 19. März 1255 schreibt die Artistenfakultät in Paris ihren Studenten Vorlesungen über alle bekannten Abhandlungen des Philosophen vor. Um die Mitte des Jahrhunderts sind alle Fakultäten der ‚Artes‘ faktisch Fakultäten der Philosophie geworden, wo man die Philosophie des Aristoteles lehrte. Seit den Jahren 1220–1255 dringt der Aristotelismus auch in die theologischen Fakultäten ein. [] So muß man in der christlichen Welt des 13. Jahrhunderts die mächtigste Renaissance des Aristotelismus sehen.“¹⁵

Nicht aus der grundsätzlichen Entscheidung für oder gegen Aristoteles resultieren die Lehrauseinandersetzungen des 13. Jahrhunderts, sondern aus den unterschiedlichen Formen der Aristoteles-Aneignung: dem gemäßigten christianisierten Aristotelismus, dem radikalen heterodoxen oder etwa dem augustinisierenden der konservativen Theologen. Auf Aristoteles rekurren z. B.:

- Albertus Magnus mit einer Form des christlichen, neuplatonisch gefärbten Aristotelismus;
- Roger Bacon, dessen mit neuplatonisch-neupythagoreischen Elementen vermischter Aristotelismus vor allem in dem naturwissenschaftlichen, empirischen Aristoteles gründet;
- Siger von Brabant und die sogenannte ‚aristotelische Linke‘, einen die christlichen Dogmen nicht beachtenden radikalen häretischen Aristotelismus vertretend;

¹³ „Averroes ist für Bonaventura, Albert den Großen und Thomas von Aquin in gleicher Weise wie für Siger der ‚Kommentator‘ [] Keiner der großen Scholastiker hat das Arbeitsinstrument, das der Kommentator für das schwierige Studium der Aristoteles-texte bereitgestellt hatte, verachtet. Sie zitieren ihn alle ausgiebig, und da die Aristotelesinterpretation des Averroes in den meisten Fällen treu ist, übernehmen sie oft die Darlegungen des arabischen Philosophen.“ F. v. Steenberghen, *Die Philosophie im 13. Jahrhundert*, München u. a. 1977, S. 373f. und S. 368.

¹⁴ G. Duby, *Die Zeit der Kathedralen*, Frankfurt/M. 1984, S. 293.

¹⁵ J. Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel u. Stuttgart 1971, Artikel *Aristotelismus* von F. v. Steenberghen, Sp. 514.

- Thomas von Aquin mit einer intensiven, christlichen Assimilation des ‚ganzen Aristoteles‘, die nicht nur eine neue Form von Theologie, die Vernunfttheologie, ausbildet, sondern in eine eigenständige Philosophie umschlägt;
- Bonaventura, der trotz seiner Feindschaft gegen den heterodoxen und sogar gemäßigten thomistischen Aristotelismus selbst aristotelisches Denken in seine augustinische Theologie einfügt.

Eine Folge dieser auf so verschiedene Weise auf dem aristotelischen Denken fußenden Aristotelismen ist zudem das relativ breite Gemeingut an verbindlichen Grundanschauungen aus der aristotelischen Philosophie, das sich bei den unterschiedlichsten Denkern findet und bei der Lektüre immer wieder verblüfft, ebenso wie der Tatbestand, daß gegensätzliche wissenschaftliche bzw. philosophische Ansichten auf der Grundlage derselben aristotelischen Terminologie ausgetragen werden.

So ist das 13. Jahrhundert in einem Vorgang, der in der europäischen Wissenschafts- und Philosophiegeschichte singulär ist – auch die Geschichte des Hegelianismus stellt keinen vergleichbaren Vorgang dar –, primär durch einen Philosophen geistes-, ideen-, wissenschaftsgeschichtlich geprägt und vor allem im philosophischen und naturwissenschaftlichen Denken zu qualitativ neuem Standard und Niveau gelangt. Allerdings ist dabei nicht zu übersehen, daß der *philosophus* nicht nur zu kritischem, eigenständigem Denken und Erforschen angeregt hat; als neue *auctoritas* hat er bei vielen lediglich die alten Autoritäten ersetzt, und seine Philosophie wurde in zitierbare Denkschablonen umfunktioniert (das Schicksal aller großen Philosophen). Im musiktheoretischen Umkreis findet sich solch ein auctoritatives, zitierendes Umgehen mit aristotelischen Denkelementen bei Engelbert, auch bei Johannes de Muris.

Dagegen ist bei Johannes de Grocheo der Aristotelismus über die Anwendung des aristotelischen Denkens und Wissens hinaus die Grundlage für ein neues wissenschaftliches Selbstverständnis geworden: Der Wille, die Dinge in ihrem vielfältigen Sein zu erforschen und zu erkennen, zu erkennen, was wahr ist, mit kritischem Verstand und bewußter, reflektierter Wahrnehmung und Beobachtung, hat zu einer in jeder Hinsicht qualitativ neuen und produktiven Betrachtungs- und Erklärungsweise von Musik geführt.

II Die Prinzipien der Natur und der Ars

Zu den wichtigsten geschichtsprägenden Denkstrukturen, die mit Aristoteles in das wissenschaftliche Bewußtsein des Hochmittelalters hineingetragen wurden und darüber hinaus für die Entwicklung der verschiedensten neuzeitlichen Wissenschaften wie für das Selbstverständnis der Künste Bedeutung hatten, gehört das Prozeßdenken. Denn nach Aristoteles ist es ein Charakteristikum unserer Welt, daß alles endlich Seiende ständig und ausnahmslos Prozessen verschiedenster Art – Entstehungs-, Veränderungs-, Vergehens-Prozessen – unterworfen ist. Was die realen, konkret existierenden Dinge sind, das sind sie durch Prozesse (und nicht durch abgetrennte Wesenheiten bzw. Ideen). Voraussetzung der Erkenntnis dieser Dinge ist deshalb, die Prozeßstruktur der Dinge und deren Prinzipien und Gründe herauszuarbeiten und den Untersuchungen zugrunde zu legen. Doch da die Dinge, die entstehen, sich nach Aristoteles grundsätzlich in zwei Klassen mit analoger Prozeßstruk-

tur – in die durch Natur und in die durch die Ars entstandenen Dinge – einteilen lassen, rückt auch der artifizielle Prozeß mit in den Blickpunkt der aristotelischen Prozeß-Analyse.

„Das Entstehen geschieht teils von Natur, teils durch Kunst, teils spontan. Alles Entstehende aber wird durch etwas und aus etwas ein Was. ‚Was‘ aber meine ich im Sinne einer jeden Aussageweise, entweder nämlich als ein Das oder ein Quantum oder ein Quale oder ein Wo.“¹⁶

Das, woraus etwas – Naturding wie Artefakt – entsteht, wird von Aristoteles als Materie bestimmt. Die neue Bestimmung, die die Materie im Prozeß erwirbt und sie zu einem Was, das sie vorher nicht war, werden läßt, ist die Form. Form und Materie sind diejenigen Prinzipien, die das Werden aller Dinge und somit auch ihr Sein konstituieren. Jedes sinnlich real Seiende – Naturding wie Artefakt – entsteht und existiert nur als Verbindung bzw. Zusammensetzung von Form und Materie¹⁷.

Mit dieser hylemorphen Deutung der Prozeßstruktur hat Aristoteles ein klassisches Begriffspaar der Philosophie, das zu den produktivsten Denkmodellen der Philosophiegeschichte gehört, entwickelt. Und, seit der europäischen Aristoteles-Rezeption des 13. Jahrhunderts zunehmend auch für den Bereich der Künste Geltung erlangend, hat es hier ebenso die künstlerische Reflexion und Produktion entscheidend mitgeprägt.

In der aristotelisch-philosophischen Literatur des 13. Jahrhunderts selbst erscheinen Aussagen über das Form-Materie-Verhältnis der Artefakte, über ihren Formungsprozeß auf einem relativ abstrakten Erklärungs-niveau. Eingebettet in ein philosophisches Erklärungsmodell, das alles endlich Seiende systematisch erfaßt, treten sie auch nicht im Kontext einer eigenen, spezifischen Prozeßtheorie der Artefakte auf. Abgesehen vom Anspruch der Vollständigkeit eines solchen Systemdenkens dient die Erörterung artifizieller Bedingungen (denn sie sind, aristotelisch gedacht, den Menschen zunächst bekannter und einsichtiger) in der Regel der exemplarischen Abklärung und Verdeutlichung von grundlegend philosophischen Sachverhalten, z. B. solchen der Struktur und der Prozessualität der seienden Dinge, insbesondere der Natur.

Eine der ersten, auf einen Artefakt-Bereich bezogenen Konkretisierungen dieser allgemeinen philosophischen Form-Materie-Theorie der Prozesse (wenn nicht gar die erste) stellt Johannes de Grocheos Musiktraktat dar. In souveräner Anwendung der aristotelischen Philosophie untersucht er im Traktat zunächst die Grundlagen der musikalischen Artefakte: Das sind die Intervalle, diejenigen materialen Prinzipien, aus denen jede Art von Musik ent- und besteht. (Hierbei gibt es eine entscheidende hochmittelalterliche Modifikation der aristotelischen Form-Materie-Theorie, durch die der artifiziellen Materie eine besondere Funktion, die der Substanz der Artefakte, zukommt – eine Funktion, die Bielitz im genannten Beitrag versucht, in ihrer Begründung zu verstehen, und auf die noch einzugehen sein wird.) Das aber, was aus dieser *materia* der Musik entsteht, entfaltet Johannes de Grocheo mit scharfem, aristotelisch geschultem Erfassen von Realität in seiner vielzitierten, die Musik ihrem Wesen nach – so sein Anspruch – ausschöpfend erfassenden Einteilung: in der Klassifikation der zu seiner Zeit in der Metropole Paris praktizierten musikalischen ‚Formen‘, die zugleich den Versuch der Beschreibung ihrer Formungsprozesse, ihrer *compositio* einschließt.

¹⁶ Aristoteles, *Metaphysik*, übersetzt und hrsg. v. F. F. Schwarz, Stuttgart 1970, VII 7 1032 a 10, S. 176.

¹⁷ So entwickelt v. a. in *Physik* I 2–9.

III *Ars imitatur naturam*

Daß für den Bereich der *Ars* und für den artifiziellen Formungsprozeß mit der aristotelischen Philosophie nun ein – wenn auch einerseits allgemeiner, so doch andererseits höchst entwickelter und komplexer – Begriffs- und Kategorienapparat zur Verfügung steht, ergibt sich aus der grundsätzlichen aristotelischen Parallelisierung von Struktur und Prozessualität der Naturdinge und der Artefakte.

„Nun decken sich aber [] die Struktur des menschlichen Herstellens und die Struktur der Naturproduktion völlig. [] Wäre beispielshalber ein Haus ein Naturprodukt, es käme dann genau auf demselben Wege zustande, wie es faktisch durch die menschliche Arbeit hergestellt wird. Würden umgekehrt die Naturgebilde auch durch Menschenarbeit zustande kommen können, sie würden in derselben Weise dabei zustandekommen, wie sie in der Natur sich bilden.¹⁸ [. .]

Und hätte die Schiffbaukunst ihren Sitz im Bauholz, so wäre ihre Arbeitsweise wie die der Natur“¹⁹

Der Sachverhalt dieser – für Aristoteles realen – Parallelität von Naturprozeß und artifiziellen Prozeß liegt darin begründet, daß „in der Struktur des menschlichen Hervorbringens die Struktur der Naturproduktion wiederkehrt“²⁰ – „*ars imitatur naturam*“²¹ –, eine These, die im Hochmittelalter unangezweifelt Geltung hatte.

Auf Grund dieser prinzipiellen Struktur-Analogie erklärt Aristoteles auch (z. B. in *Physik* I/II und *Metaphysik* VII) im analogischen Rückschluß den Naturprozeß durch den – für den Menschen einsichtigeren – artifiziellen Prozeß und gewinnt auf diese (zirkelschlußartige) Weise Prinzipienstruktur und Begrifflichkeit des natürlichen Entstehens.

Wenn die *Ars* aber, wie Thomas von Aquin formuliert, die „*imitatrix naturae*“²² ist, bedeutet das umgekehrt: Was für die Naturdinge an Einsichten und Sachverhalten gilt, ist grundsätzlich auf die Artefakte übertrag- und anwendbar – ein Verfahren, von dem Johannes de Grocheos Musiktraktat durchgängig geprägt ist. Spezifisch für seine Betrachtungs- und Darstellungsweise ist die grundsätzliche Orientierung an den neuen Kategorien und Inhalten des aristotelisch naturwissenschaftlichen bzw. naturphilosophischen Wissens, mit deren Hilfe er das, was Musik ist, zu begreifen und zu lehren versucht.

- Für die Traktatanlage insgesamt und die inhaltliche Disposition übernimmt Johannes de Grocheo nach eigener Angabe die von Aristoteles in *Physik* I 1 entwickelte Methode der Erkenntnisvermittlung, die eigentlich die Methode der wissenschaftlichen Lehre der *Physikvorlesung* ist: den Fortgang von der Bestimmung der Prinzipien (die jeder Musik zugrunde liegen und sie konstituieren) zu den aus ihnen entstehenden vielfältigen (musikalischen) Dingen²³.
- Über die konkretisierende Anwendung der hylemorphen Prozeßstruktur auf den Bereich der Musik hinaus kommt die Struktur analogie von natürlichen und artifiziellen Dingen in

¹⁸ Aristoteles, *Physikvorlesung*, übersetzt von H. Wagner (= Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, hrsg. v. H. Flashar, Bd. XI), Berlin 1972, II 8 199 a 10, S. 52f.

¹⁹ Ebenda, II 8 199 b 25, S. 55

²⁰ Aristoteles, *Physikvorlesung*, a. a. O., II 2 194 a 20, S. 37

²¹ *Aristotelis opera cum Averrois Commentariis*, Venedig 1562–1574, Unveränderter Nachdruck Frankfurt/M. 1962, *Aristotelis de Physico auditu libri octo cum Averrois Commentariis*, Bd. 4, S. 56F

²² Thomas von Aquin, *In Aristotelis librum De anima commentarium (In De an.)*, hrsg. v. A. M. Pirota, Turin 1959, II 2, S. 64.

²³ E. Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig 1967, S. 110, Z. 16ff.

der Erklärung der *compositio* der musikalischen Formen („quemadmodum in natura“) zum Tragen²⁴.

- Insofern, als die Prinzipien der Musik entsprechend der aristotelischen Wissenschaftslehre²⁵ sowohl aus einem ‚physikalischen‘ Moment, dem Klang (*sonus*, die *materia* des Intervalls), als auch aus einem mathematischen Moment, der Zahlenproportion (*numerus*, die Bezeichnung der Form des Intervalls), bestehen – auch hier eine Materie-Form-Relation –, bestimmt Johannes de Grocheo – und diese aristotelische Wissenschaftseinteilung ist während des 13. Jahrhunderts *Communis opinio* geworden – die wissenschaftliche Disziplin Musik als *scientia* vom „sonus numeratus, harmonice sumptus“²⁶, d. h. als Wissenschaft zwischen Mathematik und Physik (*scientia media*²⁷), mit größerer Gewichtung des klanglichen Moments (*esse magis de sono*) und der Nähe zur ‚Physik‘²⁸.
- Mit dieser ‚physikalischen‘ Grundlage der Musik ist zugleich der Sachverhalt umrissen, der die Lehre von der Musik – so Johannes de Grocheo – notwendig macht für diejenigen, die eine vollkommene Kenntnis haben wollen von dem wissenschaftlichen Bereich, der vom Bewegenden und Bewegten (*de moventibus et motis*) handelt – d. h. von der ‚Physik‘²⁹.
- Aufgrund der aristotelischen Prämisse, daß Musik ein klingendes, dem Ohr zugeordnetes Sinnending (*sensibilium proprium*) ist³⁰, das als Klang – *sonus* – durch den physikalischen Schallerzeugungsprozeß (Bewegendes = das Anschlagende; Bewegtes = das Angeschlagene, Luft als Medium) erzeugt wird³¹, kritisiert Johannes de Grocheo grundsätzlich Musik-Einteilungen zeitgenössischer Musiktheoretiker, die nicht von real klingender Musik ausgehen. Dabei schließt er nicht nur die *musica humana* von einer Klassifikation der Musik aus, sondern ebenso die *musica mundana*, insofern nach der aristotelischen Kosmologie die Planeten keinen Schall erzeugen können³² – eine Position, die auch von anderen Aristotelikern, z. B. von Roger Bacon, vertreten wird.
- Johannes de Grocheos Einteilung der Musik ist in der Gattungs-Art-Klassifikation, der Methode der Darstellung und den Kriterien der Definition und Beschreibung entwickelt an dem aristotelischen Vorbild der Klassifikation und Beschreibung von vielfältig natürlichem, lebendigem Seienden, an der *Lehre von den Lebewesen (De animalibus)*³³. Erfasst werden in der Klassifikation – analog zum vielfältig Lebendigen – die in Paris ausgeübten musikalischen ‚Formen‘, die ihm repräsentativ für die reale Vielfalt existierender Musik stehen³⁴.

²⁴ E. Rohloff, a. a. O., S. 134, Z. 20ff., S. 136, 48ff., S. 146, 34ff.

²⁵ Siehe dazu: 2. *Analytik* I 9 und I 13; *Physik* II 2.

²⁶ E. Rohloff, a. a. O., S. 120, Z. 43ff.

²⁷ Als *scientiae mediae* gelten im Hochmittelalter – entsprechend der aristotelischen Wissenschaftslehre – Musik, Optik und Astronomie.

²⁸ E. Rohloff, a. a. O., S. 110, Z. 8ff.

²⁹ Ebenda. Die Physik ist nach Aristoteles die Wissenschaft, die das Seiende betrachtet, insofern es bewegt ist. Gemäß dem Grundsatz der hoch- und spätmittelalterlichen Naturwissenschaft „omne quod movetur, ab alio movetur“ (*Physik* VII 1) handelt sie konkret von „moyentibus et motis“

³⁰ Ebenda. Vgl. dazu Aristoteles, *De anima* II 6.

³¹ „Sed si haec omnia subtiliter considerentur, inveniuntur a percussione fieri, cum omnis sonus percutiendo causetur, prout in sermonibus de anima comprobatur est.“ (Rohloff, a. a. O., S. 134, Z. 34ff.) Gemeint sind Aristoteles' Ausführungen über die Schallerzeugung in *De anima* II 8.

³² E. Rohloff, a. a. O., S. 122, Z. 27ff. Vgl. dazu Aristoteles, *De caelo* II 9.

³³ E. Rohloff, a. a. O., S. 130, Z. 7ff.

³⁴ Ebenda, S. 124, Z. 23ff.

- Die Entstehung der musikalischen Zeitmessung geht nach Johannes de Grocheo – und er selbst begreift und erklärt sie in ihren Grundlagen von daher – auf die Zeittheorie des *philosophus* zurück: Zeit (bzw. Zeiteinheiten) als Maß der ‚Bewegung‘³⁵. Den Sukzessivcharakter der Konkordanzen verdeutlicht er am Kontinuum Zeit: am unmittelbaren Nacheinander der Zeitpunkte (respektive Bewegungsstadien³⁶). Andererseits ist das Kontinuum Zeit in seiner unendlichen Teilbarkeit – so Johannes de Grocheo – auf musikalische Verhältnisse nur bedingt übertragbar, da das menschliche Gehör nur eine begrenzte Teilung der musikalischen Zeitwerte erfassen kann³⁷.
- Die aristotelische Aufteilung schließlich des vernunftbegabten Seelenteils in die theoretische bzw. spekulative Vernunft, der die Wissenschaft zugeordnet ist, und in die praktische bzw. operative Vernunft, der die ‚Kunst‘ zugeordnet ist³⁸, hat – ebenso wie schon bei Johannes de Garlandia – Johannes de Grocheos Aufteilung der Musik in die Bereiche *scientia* und *ars* geprägt. Entsprechend definiert Grocheo die *ars* als verinnerlichtes Herstellungswissen, als Regel der praktischen Vernunft des Herstellenden³⁹. Der grundsätzlichen Finalgerichtetheit von *Ars* und Artefakten trägt Grocheo in der Klassifikation wie auch allgemein in der Definition der Musik Rechnung: ‚Singen‘ ist die Tätigkeit (*operatio*), zu der die Musik eigentlich bestimmt ist⁴⁰. Die spätere Aufteilung in die Bereiche Theorie, Poetik, Praxis zeichnet sich ab.

Insgesamt ist Johannes de Grocheos wissenschaftliche Sprachlichkeit – Begriffe und Terminologie, sogar Stil (ganz angelehnt an die *Physikvorlesung*) – aristotelisch, und sein Traktat ist, über die angesprochenen Sachverhalte hinaus, durchzogen von Aristotelismen. Der selbstverständliche Umgang mit aristotelischen Inhalten und Begriffen, wie er dem geschulten, versierten Aristoteliker eigen ist, birgt jedoch Schwierigkeiten für diejenigen Leser, denen diese Selbstverständlichkeiten, diese Tradition des Denkens nicht mehr unmittelbar präsent sind. Zudem werden von Grocheo diese Themenkreise und inhaltlichen Zusammenhänge gar nicht mehr ausgeführt, sondern Begriffe, Termini stehen – nun in Anwendung auf den Gegenstand Musik – für den gesamten inhaltlichen Kontext; ein Verfahren, das voraussetzt, daß seine Adressaten – gewisse „iuvenes“⁴¹ – mit den aristotelischen Werken und besonders den naturwissenschaftlichen vollkommen vertraut waren. Für die heutige Grocheo-Interpretation ergibt sich daraus, daß jene Zusammenhänge, das inhaltliche ‚Befrachtetsein‘ jener Begriffe, überhaupt erst wieder deutlich werden und sich erschließen nach eingehender Beschäftigung mit Aristoteles, seinen lateinischen Übersetzungen und Termini technici und Eigenheiten der hochmittelalterlichen Rezeption.

So wird z. B. die Gattungs-Bezeichnung *musica civilis* für die einstimmige weltliche Musik zumeist in ‚lexikalischer‘ Bedeutung genommen und mit ‚bürgerlich‘ übersetzt⁴²,

³⁵ Ebenda, S. 138, Z. 32ff. Vgl. dazu Aristoteles, *Physik* IV 10–14.

³⁶ Ebenda, S. 114, Z. 13ff.

³⁷ Ebenda, S. 138, Z. 43ff.

³⁸ Aristoteles, *Nikomachische Ethik* VI 2–4.

³⁹ E. Rohloff, a. a. O., S. 122, Z. 6ff. und Z. 11f.

⁴⁰ Ebenda, S. 122, Z. 9f. und 14f.

⁴¹ Ebenda, S. 110, Z. 1ff.

⁴² Z. B. von den Übersetzern J. Wolf und E. Rohloff, denen sich andere Musikhistoriker wiederum angeschlossen haben.

obwohl eine Betrachtung der dieser Gattung subordinierten musikalischen ‚Formen‘ klar macht, daß die darin erfaßte Musik weder ‚bürgerlich‘ noch ‚volkstümlich‘ (das die häufigste Übersetzung für ‚vulgaris‘) ist: Sie umfaßt die Musik der Könige, Fürsten, Gebildeten wie der unteren gesellschaftlichen Schichten. Die Bezeichnung *musica civilis* ist eine Analogiebildung Johannes de Grocheos zur *scientia civilis*, und diese wiederum bezeichnet im Hochmittelalter (ausgehend von Aristoteles’ *Magna Moralia*) den Teil der Ethik, der sich mit den menschlichen Tugenden, so wie sie für ein Zusammenleben der Menschen im Staatsgefüge erforderlich sind, beschäftigt. Dementsprechend ist die *musica civilis* mit den ihr zugeordneten musikalischen ‚Formen‘ dazu bestimmt, auf jeweils art-spezifische Weise die verschiedenen Menschen eines Staatsgefüges (*civitas*) zu einem tugendhaften und friedlichen Zusammenleben zu führen – eine Funktion, die in den jeweiligen Definitionen der musikalischen ‚Formen‘ noch konkretisiert wird.

IV Die Form der Naturdinge und die Form der Artefakte

Die Form nun, die im Prozeß erworben wird, ist das, was etwas ist, sofern es ‚es‘ ist: sein ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘ („quod quid erat esse“). Das ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘ der Dinge aber ist nach Aristoteles das, was als ihr Allgemeines, d. h. was als ihr Begriff ausgesagt werden kann. Form (*eidos/species*) ist der Begriff des jeweiligen Dinges bzw. dessen Definition. Selbst unter ‚Gestalt‘ (*morphe/forma*) versteht Aristoteles weniger die real-anschauliche, als vielmehr die dem Denken sich erschließende begriffliche Gestalt eines Dinges. Das Allgemeine aber, das in der Form als Begriff des ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘ der Dinge gedacht wird, ist deren artmäßige Bestimmtheit bzw. Art-Natur (entsprechend der artgebundenen Reproduktion der Lebe-Wesen), die Form so ‚Artlogos‘, der Begriff der Art eines Dinges – und der der übergeordneten Gattungen und Teile⁴³.

Wie den wenigen Beispielen, in denen sich Aristoteles über die konkrete Beschaffenheit der artifiziellen Formen geäußert hat, zu entnehmen ist, hat er auch die artifizielle Form primär als Begriff gedacht⁴⁴. Die anschauliche Gestalt, bei den Artefakten zweifelsohne von besonderer Bedeutung, ist lediglich Moment am umfassenderen Begriff⁴⁵. In den Form-Begriff der Artefakte gehen zumeist auch Zweck und Funktion der jeweiligen Artefakte – sie fungieren nicht nur als Finalursachen – ein⁴⁶ und bestimmen darin entscheidend das Moment konkret sinnlicher Gestaltung. So ist z. B. die Form des Hauses nicht identisch mit dessen anschaulicher Gestalt, sie schließt als wesentliche Faktoren Zweck und Funktion (das Haus als ein „Behälter [...], der Sachen und Körper behütet“⁴⁷) mit ein. Die artifizielle Form ist folglich als eine Art Entwurfsbegriff, in dem Zweck bzw. Funktion und sinnlich-anschauliche Gestalt in einer Synthese enthalten sind, zu verstehen.

Die artifizielle Form kann schließlich wie die Formen der Naturdinge als eigentümlicher und als allgemeiner Begriff, d. h. auf allen Art- und Gattungsebenen, angegeben werden.

⁴³ Z. B. *Metaphysik* V 2 1013 a 25.

⁴⁴ So ist „bei einem Haus das Woher die Kunst und der Baumeister [...], das Weswegen das Werk, der Stoff Erde und Steine, die Form aber der Begriff“ („ut domus, unde quidem motus, ars et aedificator: cuius vero causa, opus et materia terra et lapides: species vero ratio“) Aristoteles, *Metaphysik*, a. a. O., III 2 996 b 5, S. 61f., in: Thomas von Aquin, *In duodecim libros Metaphysicorum expositio Aristotelis (In Met.)*, hrsg. v. M.-R. Cathala und R. M. Spiazzi, Turin u. Rom 1964, III 4, S. 105.

⁴⁵ Z. B. *Metaphysik* VII 3 1029 a 1

⁴⁶ Ebenda, VII 17 1041 a 25.

⁴⁷ Ebenda, VIII 2 1043 a 10, S 210f.

Als letzte Verallgemeinerung und oberste Gattung gibt Aristoteles die *Ars* selbst an: Die *Ars* ist Form („*Ars enim species*“⁴⁸), der Inbegriff der artifiziellen Formen einer Artefakt-Gattung, der Herstellung der Artefakte sozusagen als umfassender Entwurfsbegriff zugrunde liegend.

V *Formae musicales vel species*

Die von Musikhistorikern als einzigartige Faktenquelle geschätzte, über den musikalischen Praxis- wie Poetik-Bereich ungewöhnlich reichhaltig informierende Grocheosche Klassifikation der Musik ist im wesentlichen eine Klassifikation der „musikalischen Gestalten oder Formen“⁴⁹. Insofern ein jedes Ding aufgrund seiner Art-Form das ist, was es ist, wird ein klassifizierendes Erfassen der in Paris gebrauchten und ausgeübten Musik gleichbedeutend mit der Auflistung und Beschreibung der entsprechenden musikalischen Formen sein.

Die Form eines Dinges aber als allgemeinen wie als besonderen, eigentümlichen Begriff (bzw. innerhalb dieser Skala) aussagen zu können, gibt den logischen Rahmen für eine Gattungs-Art-Systematisierung der *formae musicales*. Musikalisch artifizielle Form umfaßt daher: die *forma musica*⁵⁰ als allgemeine Bezeichnung der musikalischen Artefakt-Form überhaupt; die drei obersten *membra* bzw. *genera* der Musik (*musica civilis*, *musica mensurata*, *musica ecclesiastica*)⁵¹; deren jeweilige Arten und Unterarten (die *formae musicales vel species*)⁵²; aber auch die Formbestandteile der untersten Arten⁵³.

Die eigentümlichen Formen der musikalischen Artefakte werden dabei durch die jeweils untersten, nicht mehr weiter aufgliederbaren Arten einer Gattung bezeichnet; das sind z. B. – für die vokalen Arten der *musica civilis* – *cantus gestualis*, *cantus coronatus*, *cantus versualis*, *cantilena rotunda*, *cantilena stantipes*, *cantilena ductia* (deren Form-Bestandteile *versus*, *refractorium vel responsorium et additamenta*).

Die musikalisch artifizielle Form beinhaltet aber – entsprechend dem aristotelischen Form-Denken – ebenfalls mehr als das ‚figürlich Gestalthafte‘; sie ist begriffliche Gestalt: alles das, was in der (jeweiligen) Definition bzw. Deskription ausgesagt wird. Deren wichtigste Momente sind, auf die eigentümlichen musikalischen Formen bezogen: die Funktion einschließlich Adressatenkreis und sozialer Bereich; die (rein) musikalische Gestalt; bei vokaler Musik die textliche Gestalt (Sujet, Inhalt und Struktur des Textes). So gehören zur Form des *cantus coronatus* nicht nur seine textliche und musikalische Gestalt, sondern ebenso der soziale Kontext und seine spezifische Funktion⁵⁴. Das heißt: Die musikalische ‚Form‘ setzt sich aus musikalischen und ‚außermusikalischen‘ Momenten zusammen, die in einer begrifflichen Einheit miteinander verzahnt sind. Je nach Gattungsbzw. Art-Zugehörigkeit ist dann das eine oder andere Moment bestimmender: Während z. B. innerhalb der vokalen Arten der *musica civilis* die *cantus*-Formen vor allem durch die

⁴⁸ Aristoteles. *Metaphysik* VII 9 1034 a 20, S. 183; in: Thomas von Aquin, *In Met.* VII 8, S. 351

⁴⁹ E. Rohloff. a. a. O.. S. 130, Z. 15; S. 134, 27f. und 38f., S. 136, 5 und 8.

⁵⁰ Ebenda, S. 114, Z. 2

⁵¹ Ebenda, S. 124, Z. 32ff

⁵² Siehe Fußnote 49.

⁵³ Ebenda, S. 132, Z. 36ff . S. 136, 29ff . S. 146, 5ff . S. 156, 9ff.

⁵⁴ Ebenda. S. 130, Z. 36ff

jeweilige Funktion geprägt sind, in den *cantilena*-Formen Funktion und rein musikalische Gestalt (bei der *cantilena stantipes* dazu auch textliche Gestalt) gleichgewichtig nebeneinanderstehen, ist in der mehrstimmigen Motette der *musica mensurata* das musikalische Moment gegenüber dem textlichen und der Funktion das primäre und bestimmende.

VI *Formam introducere in materiam*

Zum dynamischen Prozeß schließlich vertieft Aristoteles die Materie-Form-Struktur des Werdens durch die Kopplung mit der Potenz-Akt-Theorie. Die Materie fungiert dabei als das, was am Anfang des Prozesses die Möglichkeit zu bestimmten Veränderungen oder Gestaltungen hat. Sie ist das „Seiende der Möglichkeit nach“ (*ens in potentia*), das „Seiende der Wirklichkeit nach“ (*ens in actu*) ist das durch den Prozeß Realisierte. (Diese für alle Prozesse geltende Relations-Struktur wird allerdings in der hochmittelalterlichen Philosophie so nur noch auf Naturprozesse bezogen, die aus der *prima materia* heraus Entstehen bewirken.) Das Prinzip aber, was das potentiell Seiende in ein aktuell Seiendes überführt, ist die Form selbst, Bestimmung und Bestimmendes (*actus*) zugleich. Denn alles, was entsteht, entsteht durch ein bereits real existierendes „Wesen“ gleicher Art-Natur, das die Wesens-Form aktiv reproduziert: Der Mensch zeugt den Menschen⁵⁵.

Das Zusammentreffen von Form (*causa formalis*) und Bewirkendem (*causa efficiens*) in der verwirklichenden Form betrifft in analoger Weise aber ebenso den Artefakt-Bereich; denn auch hier entsteht das konkrete Artefakt durch ein in gewisser Weise schon vorher existierendes Artefakt, nämlich das konzipierte Artefakt im Geiste des Künstlers: „Durch Kunst aber entsteht das, dessen Form in der Seele ist.“ („Ab arte vero fiunt, quorumcumque species est in anima.“)⁵⁶

Entsprechend dieser Potenz-Akt-Struktur des Werdens definiert Aristoteles den Prozeß – natürlichen wie artifiziellen – als: die Verwirklichung des der Möglichkeit nach Seienden in ein der Wirklichkeit nach Seiendes. Konkret betrachtet und charakterisiert er diesen Prozeßablauf jedoch lediglich als Zusammensetzung bzw. Zusammenführung von Materie und Form. Denn weder die Materie noch die Form entstehen – so Aristoteles – im Prozeß neu, sondern sie werden durch die bewirkende Ursache jeweils neu zusammengesetzt – ‚componiert‘⁵⁷. ‚Entstehen‘ eines Naturdings oder eines Artefakts heißt demnach nichts anderes als das Einführen einer bestimmten Form in eine bestimmte Materie – *formam inducere* oder *introducere in materiam*, wie es dann allgemein im Hochmittelalter und analog auch bei Johannes de Grocheo heißt⁵⁸.

Während aber die Naturdinge diese Prozesse aus sich selbst heraus bewirken, bedürfen die Artefakte einer außer ihnen gelegenen *causa efficiens*, die die artifizielle Gestalt oder Form in das entsprechende Material einführt und sie zu einem neuen Artefakt ‚componiert‘.

⁵⁵ Aristoteles, *Physik* III 1. 2, *Metaphysik* VII 7–10, IX 6–8, XI 9, XII 2, 3.

⁵⁶ Aristoteles, *Metaphysik* VII 7 1032 a 30, S. 177, in: Thomas von Aquin, *In Met.* VII 6, S. 341

⁵⁷ „Da nun das Entstehende durch etwas entsteht [] und aus etwas [] und als ein Was entsteht [], so bewirkt jemand das Substrat. das heißt das Erz. genauso wenig wie die Kugel [] Man bewirkt aber, daß eine eiserne Kugel ist; man bewirkt sie nämlich aus Erz und Kugel. Denn in dieses-da bewirkt man die Form hinein, und das, was daraus entsteht, ist eine eiserne Kugel.“

Aristoteles, *Metaphysik* VII 8 1033 a 20, S. 180 und 1033 b 5, S. 181

⁵⁸ E. Rohloff. a. a. O., S. 114, Z. 1f., S. 134, 23, S. 136, 8.

Dieses den Artefakten externe Prinzip ihres Herstellungsprozesses ist eben die „Form in der Seele“ (*species in anima*) bzw. die *Ars* selbst (*ars enim species*) als allgemeinste Form der Artefakte im ‚Künstler‘.

Aus dieser Differenz von immanenter und externer *causa efficiens* ergeben sich daher für Aristoteles, allgemein gefaßt, die zwei grundsätzlichen Prozeß-Prinzipien bzw. Prozeß-Quellen: die Natur und die *Ars*.

VII *Ad aliam formam alia materia*

Entscheidend bereichert wurde die Materie-Form-Struktur der Prozesse – fruchtbar gerade auch für den Artefakt-Bereich – dadurch, daß auf sie die Korrelativität von Potenz und Akt übertragen wurde: Ist das aktuell Seiende nichts anderes, als was das potentiell Seiende der Anlage nach ist, und kann allein das aktualisiert werden, was im potentiell Seienden als verwirklichtbare Möglichkeit vorhanden ist, so bezeichnen Materie und Form nur die zwei Seiten desselben Prozesses – die Materie ist der Möglichkeit nach dasselbe, was die Form in Wirklichkeit ist.

Die spezifische Struktur der (jeweiligen) Materie bedingt dabei spezifische Möglichkeiten, die sie aufnahmefähig für eine bestimmte Form macht. Die Form, die im Prozeß erworben wird, ist so der Materie nichts Fremdes, Externes, sondern die Verwirklichung des in ihr der Möglichkeit nach Seienden.

Ebenso kann auch die Form nicht in eine beliebige Materie eingehen; sie bedarf zu ihrer Realisierung der ihr entsprechenden Materie: „[...] entspricht doch einer andersartigen Gestalt auch ein anderes Material“ („*ad aliam enim formam alia materia*“) ⁵⁹ – so faßt Aristoteles dieses wechselseitige Aufeinanderbezogenheit von Form und Materie in seiner Konsequenz zusammen.

Wie die Kommentar-Literatur in zahlreichen Beispielen beweist, haben die hochmittelalterlichen Aristoteliker unterschiedlichster Provenienz diese Korrelations-Struktur von Materie und Form fest in ihr Denken integriert; eine *forma propria*, heißt es in der hochmittelalterlichen Terminologie, existiert grundsätzlich nur in einer *materia propria* und umgekehrt.

Im Musiktraktat des Johannes de Grocheo liegt diese Struktur verschiedenen Form-Materie-Konstellationen zugrunde. (Da Materie und Form keine bestimmte Gegenstandsklasse, sondern eben eine Struktur, die auf alles endlich Seiende übertrag- und anwendbar ist, bezeichnen, können sie – den wechselnden Betrachtungsgegenständen und Fragestellungen entsprechend – im Traktat durchaus gleichzeitig an verschiedenen Dingen und Sachverhalten festgemacht werden, ohne daß ein logischer Bruch indiziert wäre.) Auf einer allgemeinen Ebene fungiert zunächst das Intervall generell als die *materia propria* der Musik. Es ist das allein der musikalischen *ars* zukommende und ihr eigentümliche Gestaltungsmaterial (und der primäre Gegenstand der musikalischen *scientia*) ⁶⁰. Ihr spezifisches Form-Korrelat ist die *forma musica* bzw. sind die konkreten musikalischen Gestalten und Formen, die aus ihr hergestellt werden.

⁵⁹ Aristoteles, *Physikvorlesung* II 2 194 b 5. S. 38, *Aristotelis de Physico auditu*, a. a. O., S. 58H.

⁶⁰ E. Rohloff, a. a. O. S. 122, Z. 12f.

In einem anderen, übertragenen Sinne hat Johannes de Grocheo diese korrelative Form-Materie-Struktur zum Erfassen und Beschreiben der *compositio* der einstimmigen weltlichen und geistlichen Vokalmusik eingesetzt⁶¹; dadurch sind für ihn (und als musikgeschichtliches Novum) bestimmte Sachverhalte des musikalisch-artifiziellen Herstellungsprozesses überhaupt erst deutlich und bewußt geworden.

Der eine Sachverhalt, der auf diese Weise beschrieben werden soll, ist einmal zweifellos das rein zeitliche Nacheinander bestimmter Tätigkeiten innerhalb des artifiziellen Arbeitsvorganges: die Vor- und Zubereitung des Textes als Ausgangspunkt, das Verfertigen einer entsprechenden musikalischen Gestalt und die „Zusammensetzung“ beider als Zielpunkt des artifiziellen Herstellungsprozesses.

Der andere, vielleicht sogar (musikhistorisch) gewichtigere Sachverhalt aber, der im Materie-Form-Verhältnis von Text und Musik zum Ausdruck kommen soll, ist das Aufeinanderbezogensein und das wechselseitige Sichbestimmen von Text und Musik, also ihre Korrelativität: Nicht nur der Text, der im musikalisch-artifiziellen Herstellungsprozeß eine weitere Formung erfährt, wird durch die musikalische Gestalt geprägt; auch der Text seinerseits, ja ein bereits in sich bestimmtes und gestaltetes Etwas, determiniert den musikalischen Gestaltungsprozeß, indem seine eigene spezifische Beschaffenheit und Struktur eine Beliebigkeit der musikalischen Gestalt nicht mehr zuläßt; d. h. er kann nur in einer seiner Struktur entsprechenden musikalischen Gestalt als Geformtes aufgehoben sein. Die Texte geben also dem musikalisch artifiziellen Verfertigen Bedingungen vor, die die Konzeption der musikalischen Gestalt mitbestimmen, zumal sie mit ihrer jeweiligen inhaltlichen Thematik und Struktur die ‚Form‘ (in umfassendem Sinne) der einzelnen musikalischen Vokalgattungen (nach der Klassifikation Johannes de Grocheos sind es die untersten ‚Arten‘) stark mitprägen. Soll die musikalische Gestalt der betreffenden musikalischen Gattung entsprechen, muß sie die (gattungs-)eigentümliche Beschaffenheit des Textes in sich aufnehmen. Ein derartiges Text-Musik-Verhältnis kennzeichnet ebenso das *componere* („componieren“) einstimmiger geistlicher, liturgischer Musik, mit der Variante, daß die Materie bzw. der Text – arbeitsteilig – von einem anderen, z. B. einem Theologen, zubereitet wird; „post hoc formam ei debitam debet musicus applicare.“⁶²

VIII *Omnes formae artificiales sunt accidentales*⁶³

Die Entfaltung einer reichen Vielfalt an musikalischen ‚Formen‘, die aus der *materia propria* der Musik – den Intervallen – hervorgehen, die Bedeutung dieser musikalischen ‚Formen‘ als artefaktkonstituierende Faktoren, so daß ihre Klassifikation für die der musikalischen Artefakte steht, machen es schwierig zu verstehen, weshalb Johannes de Grocheo in der Definition der Musik zwar die *ars* und die *materia propria* als deren wesentliche Momente benennt, nicht aber die artifizielle Form⁶⁴, oder weshalb er bei der

⁶¹ Ebenda, S. 134, Z. 18ff.

⁶² Ebenda, S. 166, Z. 29f.

⁶³ Thomas von Aquin, *De principiis naturae*, hrsg. v. J. J. Pauson, Freiburg u. Löwen 1950, cap. 1, S. 82.

⁶⁴ E. Rohloff, a. a. O., S. 122, Z. 8ff. Die „forma“, die hier benannt wird, ist die „forma“ der *materia propria* (d. i. Intervall): der *numerus*.

Bestimmung der musikalischen Prinzipien die artifizielle Form gar von der Prinzipienfunktion ausschließt⁶⁵.

Die gerade hierbei vorgenommene Nivellierung der Korrelativität des Prinzipienpaares Materie und Form und die Bestimmung der artifiziellen Materie zum alleinigen Prinzip und zur Substanz (!) der musikalischen Artefakte, der die artifizielle Form als akzidentale Bestimmung zukommt, ist aber nicht nur innerhalb des Traktats problematisch und zunächst unverständlich, sondern vor allem auch auf dem Hintergrund aristotelischen Denkens und seiner Begrifflichkeit.

Entsprechend der allgemeinen Prozeßdefinition faßt ja Aristoteles, wie erwähnt, auch den artifiziellen Prozeß als Verwirklichung des der Möglichkeit nach Seienden in ein der Wirklichkeit nach Seiendes. Die Bronze als Bronze ist ein *ens in actu* – die Bronze in Wirklichkeit; doch die Bronze vom Blickpunkt einer zu gestaltenden Statue her gesehen ist ein *ens in potentia*, nämlich die Bronzestatue der Möglichkeit nach, die fertige Statue das betreffende *ens in actu*⁶⁶.

Insofern sind alle real existierenden Dinge zugleich aktuell Seiende als auch Seiende der Möglichkeit nach für noch weitere, folgende Prozesse. Was Materie ist und was Form, ergibt sich dabei stets in Relation vom jeweiligen Prozeßzielpunkt her.

Recherchen in der philosophischen und besonders in der aristotelischen Kommentar-Literatur des Hochmittelalters zeigen, daß Johannes de Grocheos so unaristotelisch scheinende Reflexion über die Funktion von Materie und Form in den Artefakten keineswegs einen singulären Denkansatz bzw. die Privatmeinung eines Gelehrten darstellt. In fast identischen Formulierungen vertreten so unterschiedliche Denker wie Thomas von Aquin, Albertus Magnus, Roger Bacon oder Siger von Brabant geradezu stereotyp die These vom Substanzcharakter der Artefakt-Materie und der artifiziellen Form als deren Akzidents⁶⁷.

Alle artifiziellen Formen und eben nicht nur die *formae musicales* sind grundsätzlich ‚akzidentale‘ Formen – das ist unbestrittene *Communis opinio* im philosophischen Denken dieser Zeit. Das Zeitalter des Lichts und der Vernunft – wie das 13. Jahrhundert allgemein charakterisiert wird –, seine größten Denker hatten also z.B. angesichts der Kathedrale von Notre Dame keinerlei Bedenken, das, was aus dem Steinhäufen dieses architektonische Monument bewirkt hat, als hinzukommende Bestimmung an der Substanz Steinhäufen zu bezeichnen. Diese Denkweise über Artefakte – für uns Heutige eher provokant als unmittelbar einsichtig – soll im folgenden seinen historischen Voraussetzungen und inhaltlichen Implikationen nach untersucht werden.

IX *Substantialer und akzidentaler Prozeß bei Aristoteles*

Insofern das Entstehen der Naturdinge das Entstehen eines jeweils neuen ‚Wesens‘, d. h. einer Substanz ist und dieses Entstehen durch das analoge artifizielle Entstehen in seiner Struktur analysiert und erkannt werden kann, stellt sich die Frage, ob Aristoteles somit das

⁶⁵ Ebenda, S. 114, Z. 1ff. (Zu lesen ist „ens in actu“ „kann [] in den Artefakten die Materie Prinzip genannt werden, weil sie das Seiende in Wirklichkeit ist und die artifizielle Form ihr akzidental zukommt.“)

⁶⁶ Aristoteles, *Physik* III 1 201 a 30.

⁶⁷ Ausführliches Zitat- und Belegmaterial in Ellinore Fladt, *Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption*, Diss. TU Berlin 1981

Entstehen der Artefakte tatsächlich ebenfalls als eine Art ‚substantiales Entstehen‘ aufgefaßt hat. Gemäß den vier Prozeßarten, die es nach seiner Prozeßlehre insgesamt gibt, ist das ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘, das im Prozeß erworben wird, zwar primär die ‚Wesens-Bestimmung‘ (Kategorie der Substanz), des weiteren jedoch auch – im übertragenen Sinne – als ‚Was-es-ist-dies-zu-sein‘ in der Kategorie der Quantität, Qualität oder des Ortes möglich. Diejenigen Prozesse, in denen durch die substantiale Form eine neue Einzelsubstanz wird, sind dabei die eigentlichen Entstehungsprozesse. Die anderen drei Prozeßarten sind Veränderungsprozesse und die in ihnen sich verwirklichenden Bestimmungen akzidentale Formen: Während der Prozeßgegenstand im Prozeß bestehen bleibt, wechseln seine – quantitativen, qualitativen oder örtlichen – Bestimmungen (z. B. ein ungebildeter Mensch wird gebildet)⁶⁸.

Wie klassifiziert und deutet Aristoteles also auf dem disjunktiven Raster von substantialem und akzidentalem Prozessen das Entstehen der Artefakte? In dieser Frage ist er unentschieden und widersprüchlich geblieben. Einerseits gibt es innerhalb der aristotelischen Schriften die eindeutige Aussage, daß allein die Naturdinge Substanzen sind⁶⁹, andererseits existieren Textstellen, an denen Aristoteles das Artefakt ebenfalls als eine Art Substanz gelten läßt⁷⁰. Während er weiterhin z. B. in *Kategorien* 8 die artifizielle Gestalt (*figura, forma*) als einen Typus qualitativer Bestimmung beschreibt, argumentiert er in *Physik* VII 3 – plausibel – gegen die Gleichsetzung des artifiziellen Prozesses „Die Bronze wird zur Statue“ mit dem qualitativbestimmten Veränderungsprozeß „Die Bronze wird warm“.

In *Physik* I 7 exemplifiziert schließlich Aristoteles „Entstehen“ von Substanzen am Entstehen der Artefakte:

„[] nur von Substanzen kann man schlechthin sagen, daß sie werden [d. h. entstehen]. [...] Es gibt verschiedene Weisen solchen Entstehens. Entstehen durch Gestaltwandel, wie es etwa beim Werden einer Bronzestatue vorliegt, Entstehen durch Zusatz, wie es beim Wachsen vorliegt; Entstehen durch Wegnahme, wie wir es vor uns haben, wenn aus dem Stein die Hermesfigur wird; Entstehen durch Zusammensetzung, wie es im Werden eines Hauses gegeben ist; Entstehen durch qualitative Veränderung, wie es dort vorliegt, wo der Stoff [eines Gebildes] sich verwandelt.“⁷¹

Zwar ist diese Textstelle innerhalb des aristotelischen *Corpus* problematisch (Entstehen gefaßt nur als Gestaltänderung, als Zu- und Abnahme oder als Zusammensetzung). Doch gerade sie hat für die Erklärung artifizieller Prozesse Geschichte gemacht; nach einer Umdeutung der in ihr beschriebenen Entstehungsprozesse in Veränderungsprozesse gab sie in der hochmittelalterlichen Philosophie das allgemeinverbindliche Interpretationsmuster für das Entstehen der Artefakte: der artifizielle Prozeß als qualitativ-, quantitativ- oder ortsbestimmter Veränderungsprozeß.

Diese Deutung der artifiziellen Prozesse geht auf den ‚Commentator‘, auf Averroes, zurück⁷². Sie ist das Resultat seiner Auseinandersetzung mit der aristotelischen Lehre von der Form, die er aufgrund der verschiedenen Probleme und Unklarheiten, die in ihr geblieben sind, versucht – im Sinne des Aristoteles –, zu Ende zu denken.

⁶⁸ Aristoteles. *Physik* III 1 und V 1

⁶⁹ Z. B. *De anima* II 1 412 a 10; *Metaphysik* VIII 3 1043 b 15.

⁷⁰ So z. B. *Metaphysik* VIII 2 1043 a 15, XII 3 1070 a 5.

⁷¹ Aristoteles, *Physikvorlesung* I 7 190 a 30/190 b 5, S. 24f.

⁷² *Aristotelis de Physico auditu cum Averrois Commentariis*, a. a. O., Bd. 4, I comm. 63, S. 37L.

X *Das Naturding – Prinzip und Substanz des Artefakts*

Wenn die Form, so Averroes, nach Aristoteles dasjenige ist, was einem Ding sein Wesen und sein Sein – und damit zugleich die Einheit seines Wesens und seines Seins – gibt, so kann ein Ding nur eine substantiale Form haben. Zwei substantiale Formen bedeuteten dann – die Implikate des aristotelischen Formbegriffs konsequent zu Ende gedacht – zwei Wesen und folglich die Verwirklichung von zwei seienden Dingen. Daraus ergibt sich für Averroes notwendig die für alle seienden Dinge geltende Schlußfolgerung: „unum enim subiectum habere plusquam unam formam est impossibile.“⁷³

Als Demonstration dafür, daß zu einem durch eine substantiale Form bereits Geformten und Verwirklichten keine zweite substantiale Form mehr hinzutreten kann, benutzt Averroes paradigmatisch den artifiziellen Herstellungsprozeß. Seine Überlegung dazu ist:⁷⁴ Die Materialien, die die verschiedenen Artes zur Herstellung ihrer spezifischen Artefakte verwenden, sind Produkte der Natur, Natursubstanzen (Stein, Metall, Wolle, Leder etc.). Als solche haben sie schon eine substantiale Form in sich, auf Grund derer sie ein real existierendes Naturding sind. Werden diese Naturdinge in einem artifiziellen Herstellungsprozeß weiter verarbeitet und geformt, so kann die in die Natursubstanz nun eingeführte artifizielle Form keine substantiale Form mehr sein, sondern nur noch als akzidentale Bestimmung zur substantialen Natur-Form hinzutreten.

Daß die artifizielle Form aber tatsächlich nur ein Akzidens an einer in Wirklichkeit seienden Natur-Substanz ist, will Averroes weiterhin mit der folgenden Argumentation stützen: Geht eine substantiale Form zugrunde, so geht auch das zugrunde, dessen Form sie ist; es verbleibt nichts, das ist. Geht jedoch eine artifizielle Form zugrunde, so geht mit ihr zwar das Artefakt, nicht aber das Sein selbst zugrunde. Das Material, aus dem das Artefakt hergestellt war, vergeht nicht mit dem Artefakt; es existiert auch nach dessen Vernichtung weiter – als Natursubstanz, die es zuerst war.

Die artifizielle Form bewirkt demnach kein Sein schlechthin; das gibt das Artefakt-Material auf Grund seiner substantialen Natur-Form. Daher formuliert Averroes als Resultat seiner Überlegungen die These, daß die Natursubstanzen die eigentlichen Substanzen und Prinzipien der Artefakte und die artifiziellen Formen Akzidentien an diesen Natursubstanzen seien⁷⁵.

XI *Der artifizielle Prozeß – ein Veränderungsprozeß*

Averroes' Theorie der substantialen Form ist – als konsequente Auslegung und Weiterbildung der aristotelischen Lehre von der Form – bis in die einzelnen argumentativen Schritte und angeführten Beispiele hinein in der hochmittelalterlichen Philosophie Allgemeingut geworden. So findet sich in philosophischen Abhandlungen unterschiedlichster Provenienz axiomatisch Averroes' These, daß ein real existierendes Seiendes nur eine substantiale Form haben kann.

⁷³ Averroes, *Sermo de Substantia orbis*. a. a. O., Bd. 9, cap. 1, S. 3K/L.

⁷⁴ *Aristotelis de Anima libri Tres cum Averrois Commentariis*, a. a. O., Suppl. II, II comm. 8, S. 53 A, B, C

⁷⁵ Ebenda, II comm. 3, S. 49 E/F: „corpora naturalia [] sunt principia corporum artificialium.“ *Aristotelis de Physico auditu cum Averrois Commentariis*, a. a. O., Bd. 4, II comm. 13, S. 52L: „formae artificiales sunt accidentia in substantiis naturalibus.“

„Substantiale“ Formen sind demnach nur noch diejenigen Formen, die sich auf die *prima materia* beziehen und aus ihr heraus ein Entstehen schlechthin (*generatio simpliciter*), also das Entstehen eines – totaliter – neuen „Wesens“ bewirken. Formen, die bereits existierendem Seienden in weiteren Prozessen zukommen, wie etwa die artifiziellen, können folglich nur noch als akzidentale Formen in den Kategorien der Qualität, Quantität und des Ortes begriffen und eingeordnet werden. Akzidentale bzw. Veränderungsprozesse (*generatio secundum quid*) sind damit grundsätzlich alle diejenigen Prozesse, die an einer bereits existierenden Substanz – einem *ens in actu* – sich vollziehen, so auch der artifizielle Prozeß. (Der Begriff des *ens in potentia* – bei Aristoteles noch den jeweiligen materialen Ausgangspunkt aller möglichen Prozesse meinend – bezieht sich nun nur noch auf die *prima materia*. Und der Begriff des *ens in actu*, der Relativität seiner Verwendbarkeit als jeweiliger Prozeßzielpunkt enthoben, bezeichnet allein die aus *materia prima* und *forma substantialis* bewirkte real existierende Natur-Substanz.)

Insofern der Artefakt-Bereich bereits durch Aristoteles in ein philosophisches Erklärungsmodell eingebettet war, das alles Seiende systematisch umfaßt, und insofern für alles Seiende die Voraussetzung gilt, daß ein Ding nur eine substantiale Form haben kann, gibt es im Hochmittelalter – theoretisch – noch keine Möglichkeit, die zu den Natursubstanzen hinzutretende artifizielle Form als eine weitere substantiale Form zu denken⁷⁶.

So wird allgemein und in ständiger Wiederholung der averroischen Interpretation von *Physik* I 7 die Herstellung einer Skulptur als quantitativer Veränderungsprozeß (Abnahme), die Herstellung einer Bronzestatue als qualitativer Veränderungsprozeß (Transfiguration), die Herstellung eines Hauses als Ortsveränderung der Steine, Hölzer etc. (Zusammensetzung, *compositio*) gedeutet.

Noch die *moderni philosophantes* des 14. Jahrhunderts, z. B. Ockham, insistieren darauf – wie Walter Burley berichtet –, daß beim artifiziellen Herstellungsprozeß in keinem Fall eine *forma nova* entstehe⁷⁷.

XII Das Intervall – Substanz des musikalischen Artefakts

Wenn Johannes de Grocheo die zu seiner Zeit allgemein vertretene These von dem „Natur“-Material als Prinzip und Substanz und der artifiziellen Form als Akzidens der Artefakte auf den musikalischen Artefaktbereich überträgt, impliziert dies, daß die Materie der musikalischen Artefakte – als *ens in actu* – somit ebenfalls eine Natur-Substanz ist. In einer langen, durch Boethius begründeten Tradition der mittelalterlichen Musiktheorie wurden aber die Intervalle (und unter ihnen besonders die auf einfachen Zahlenverhältnissen beruhenden, das Tonsystem begründenden Konsonanzen) als eigentliches Konstituens der Musik betrachtet, und zwar nicht nur als Gegenstand der wissenschaftlichen Disziplin Musik, sondern auch als diejenigen Bestandteile, „quibus omnis melodia [cantus, cantilena] contextitur“ (so z. B. bei Hermannus Contractus, Johannes Affligemensis, Pseudo-Aristoteles, Hieronymus de Moravia). Und in der mehrstimmigen Komposition des 13. und 14.

⁷⁶ Dabei war die Einordnung der artifiziellen Form als akzidentale Form – auch wenn Bielitz es nicht akzeptieren möchte – durchaus mit einer peiorativen Wertung verbunden. So formuliert gerade sein Gewährsmann Thomas von Aquin. „Ars autem deficit ab operatione naturae: quia natura dat formam substantialem, quod ars facere non potest, sed omnes formae artificiales sunt accidentales“ *Summa theologiae* III, hrsg. v. P. Caramello, Turin 1962/63, q. 66,4, S. 378.

⁷⁷ Siehe: A. Maier, *Ausgehendes Mittelalter*, Bd. 1, Rom 1964, S. 198.

Jahrhunderts waren die Intervalle dann ja in besonderem Maße nicht nur für die Gestaltung der einzelnen Stimmen, sondern vor allem für ihre Zusammenklangs- und Fortschreitungsregelung von struktureller Bedeutung.

Sie allein liegen, wie dementsprechend auch Johannes de Grocheo resümiert, jeder Art Musik zugrunde: Ohne sie kann kein Musiker tätig werden, ohne sie keine *forma musica* entstehen; sie sind die *materia propria* der Musik, und durch sie bzw. aus ihnen wird jeder Klang und überhaupt die ganze Musik hervorgebracht⁷⁸. Inwiefern aber können nun die Intervalle, die so unbestreitbar aller Musik als materiales Konstituens zugrunde liegen, als eine Natursubstanz angesehen werden?

Johannes de Grocheo löst das Problem – entsprechend seiner Konsonanzbegründung – sehr einfach damit, daß Gott die Konsonanzen, also die konstitutiven Intervalle Oktave, Quinte und Quarte geschaffen habe⁷⁹. So ist nach Grocheo nicht nur das bloße Klangsubstrat – der *sonus* – Natur; sondern auch die drei einfachen, konstitutiven Konsonanzen sind als Schöpfung Gottes für den Menschen ein von ihm vorgefundenes Naturding. Pythagoras kam ja – wie Grocheo in Anlehnung an Boethius ausführt – lediglich das Verdienst zu, die Gesetzmäßigkeiten der Konsonanzen gefunden und begriffen zu haben, die Konsonanzen selbst hatten die Menschen – da ihnen von „Natur“ aus eingeboren – schon immer benutzt⁸⁰.

Daß die Konkordanzanzen aus den Konsonanzen abgeleitet und von den Menschen „gesetzt“ worden sind⁸¹ – auch die anderen Artes müssen das von der Natur vorgegebene Material erst noch weiter auf- bzw. zubereiten –, ist dabei kein Widerspruch. Entscheidend ist, daß die Materialien der jeweiligen Artes, in diesem Falle die Intervalle, in irgendeiner Weise auf ein Naturding, hier auf die Konsonanzen, zurückgehen.

Dadurch aber, daß die Intervalle auf den von Gott geschaffenen Konsonanzen basieren, sind die materialen Prinzipien der Musik unveränderbar, sind das konstante und immer gleiche materiale Fundament der Musik. Den veränderlichen Faktor stellen die aus ihnen entstehenden musikalischen Dinge, die „ex illis orientia“⁸² dar: die vielfältigen und eigentümlichen musikalischen Formen⁸³.

Mathias Bielitz kritisiert, daß in Johannes de Grocheos Materie-Begriff nicht der Rhythmus, für den es „ebenso allgemeine Grundlagen wie für die Tonhöhenordnung geben kann“⁸⁴, eingegangen ist, sondern daß Grocheo „konkret Erscheinungsformen des Rhythmus als gattungs- und formunterscheidende Merkmale“⁸⁵ verwendet. „Gerade bei der Bedeutung, die die Formulierung eines Systems von Zeitquantitäten für die Musiktheorie des 13. Jahrhunderts hat, müßte man von einer Grundaussage über die Relationen von *materia*, *principium*, *forma* und ‚formeinführendem‘ *musicus* eine Klärung des Rhythmus erwarten“⁸⁶.

⁷⁸ E. Rohloff, a. a. O., S. 114, Z. 1f., S. 122, 8ff., S. 120, 39ff.

⁷⁹ Ebenda, S. 116, Z. 28ff.

⁸⁰ Ebenda, S. 112, Z. 19ff.

⁸¹ Ebenda, S. 114, Z. 18f., S. 118, 33ff.

⁸² Ebenda, S. 110, Z. 17.

⁸³ Ebenda, S. 124, Z. 23ff.

⁸⁴ M. Bielitz, a. a. O., S. 263.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Ebenda.

Doch gerade mit der Erfahrung, daß das mensurale System als ein Maß-System von Menschen entwickelt worden ist, entfällt der Rhythmus als materiales Prinzip der musikalischen Artefakte: Er ist keine Natursubstanz. Folgerichtig – und durchaus adäquat – hat der Rhythmus seine Funktion als Moment der Formgestaltung.

XIII Von der „quiditas artificii“

Die Geltung einer philosophischen Lehrmeinung kann nicht daran gemessen werden, inwiefern sie Sachverhalte ‚adäquat‘ auf den Begriff bringt. Darüber hinaus sind Widersprüche in Denksystemen nicht nur Momente von Unzulänglichkeit, sondern immer auch Momente eines produktiven, korrigierenden Vorwärtstreibens gewesen. Widersprüche lassen langsam bewußt werden, wo die Arbeit des Begreifens neu anzusetzen hat.

Die unmodifizierte Übertragung der hochmittelalterlichen Form- und Prozeßlehre auf den Artefaktbereich führte zu Widersprüchen, die aus der Reibung des oktroyierten Kategorienapparates mit den realen artifiziellen Entstehungsbedingungen resultierten. So konnte vor allem das Substanz-Akzidens-Verhältnis, wie es den Artefakten zugesprochen wurde, konsequent nicht durchgehalten werden.

Zum einen unterscheiden sich die Substanzen der Artefakte in ihrer Funktion gravierend von den Substanzen des Natur-Bereichs. Denn während diese den Naturdingen mit dem Sein zugleich das Wesen geben (es wird kein neuer Mensch, ohne daß das Wesen des Menschen zugleich in ihm angelegt wird), können die Naturdinge als Substanz der Artefakte nur das Seinsfundament, nicht aber deren Wesen (nämlich das Artefakt-Sein) geben.

Das aber, was das Artefakt zum Artefakt macht, ist die artifizielle Form bzw. die Ars als Inbegriff der artifiziellen Formen. In ihrer Funktion letztendlich über das hinausgehend, was eine akzidentale Form eigentlich bewirken kann, fügt sie der Natursubstanz im artifiziellen Akt etwas hinzu, das sich als „quiditas artificii“ (Averroes)⁸⁷ oder „natura artificialium“ (*natura* hier – Siger – synonym mit Wesen)⁸⁸ konstituiert: Die artifizielle Form bzw. die Ars gibt den Artefakten das artifizielle „Wesen“, so wie die natürliche Form den Naturdingen ihr „Wesen“ als Naturdinge gibt.

Obwohl Thomas von Aquin an zahlreichen Stellen die artifiziellen Formen als akzidentale einordnet, gibt er ihnen andererseits die Bedeutung einer *idea*, d. h. einer für sich existierenden (vorbildlichen) Form, und er bezeichnet Ars und Artifex durchaus auch als Prinzip der Artefakte⁸⁹.

Nicht nur das artifizielle Sein – so z. B. Roger Bacon⁹⁰ –, sondern auch die Einheit des artifiziellen Seins erhält das Artefakt allein durch die artifizielle (wenn auch akzidentale) Form – eine Funktion, die sonst nur den natürlichen substantialen Formen zukommt und die die Natursubstanzen als Materialien der Artefakte ebenfalls nicht erfüllen können (denn nicht die Steine machen die Kathedrale zu diesem bestimmten ‚Einen‘).

⁸⁷ *Aristotelis de Physico auditu cum Averrois Commentariis*, a. a. O., Bd. 4, II comm. 13, S. 52L.

⁸⁸ Siger de Brabant, *Questions sur la Physique d'Aristote*, hrsg. v. Ph. Delhay, Löwen 1941, S. 88 (Sigers Autorschaft für diese Physikquaestiones ist nicht gesichert).

⁸⁹ Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I, a. a. O., q.15,1, S. 90; *In Met.* V 1, S. 209; *De principiis naturae*, S. 90f.

⁹⁰ R. Bacon. *Opus Majus*, Bd. 2, S. 549.

Der artifiziellen Form wachsen so Merkmale einer substantialen Form hinzu, indem sie nicht nur das Artefakt als eine zur Natursubstanz „hinzukommenden Bestimmung“ verwirklicht, sondern dem „Wesen“ der Natursubstanz eine „quiditas artificii“ hinzufügt. Ein Bruch im Substanz-Begriff der Artefakte ist schließlich die Folge der Kollision von Systemdenken und realer Bedeutung der artifiziellen Formen – eine Diskrepanz, die bei Johannes de Grocheo als logischer Bruch zwischen der Prinzipienbestimmung und Definition der Musik einerseits und der Klassifikation der Musik andererseits erscheint.

XIV *Der musikalische Formungsprozeß als „compositio“*

Zu einer vollständigen Erkenntnis der musikalischen Formen innerhalb der Einteilung der Musik gehört nach Johannes de Grocheo außer ihrer allgemeinen Definition und Deskription und der Erörterung ihrer Teile grundsätzlich auch die Untersuchung ihrer Entstehung. Denn nach diesem methodischen Verfahren werden, so Grocheo, alle Naturdinge – die einfachen elementaren wie die höchst entwickelten – erkannt; und eben auf diese Weise habe Aristoteles in den drei Büchern von *De animalibus* (*De historiis*, *De partibus* und *De generatione animalium*) die Kenntnis von den Lebewesen vermittelt⁹¹.

So wie Aristoteles seine Lehre von den Lebewesen mit der „generatio vel eorum factio“ beschließt, so will Johannes de Grocheo analog dazu die „cognitio compositionis“ der musikalischen Formen jeweils abschließend vermitteln. Der Begriff der *compositio* steht dabei für die Art der Entstehung der musikalischen Artefakte, so wie die *generatio* (die Zeugung) die Entstehungsweise der Lebewesen ist.

Das *componere* einstimmiger Musik beschreibt Johannes de Grocheo auf einer sehr allgemeinen Ebene als einen – der Natur analogen – Zusammensetzungsprozeß von Materie und Form: als Zusammensetzung der sich wechselseitig bestimmenden Prozeßmomente Text und (rein) musikalische Gestalt in den vokalen Gattungen⁹² und als Zusammensetzung von *sonus* (dem konturlosen „Klang“) und *puncta* bzw. *percussiones* (der konturierenden und strukturierenden artifiziellen Gestalt) in den instrumentalen Gattungen⁹³.

Die *compositio* der mehrstimmigen Musik begreift Grocheo – entsprechend dem aristotelischen Prozeßmodell der *compositio*: Entstehen durch fortschreitendes Zusammensetzen von Bestandteilen (wie z. B. am sinnfälligsten beim Hausbau) – als differenzierten und komplexen Zusammensetzungsprozeß musikalischer Bestandteile, so daß die „Zusammensetzung“ hier tatsächlich auch eine neue Qualität annimmt.

Zunächst bedeutet *componere* das sukzessive Zusammensetzen einzelner Stimmen zum mehrstimmigen musikalischen Artefakt, das wie beim Hausbau von unten nach oben erfolgt. Dem Tenor als der untersten Stimme kommt dabei die Funktion eines Hausfundaments zu, das die darüber geschichteten Teile trägt und durch seine Beschaffenheit deren Gestalt vorbestimmt. Insofern ist er in seiner Funktion auch vergleichbar mit den Skeletten der Lebewesen oder deren anatomischen Hauptorganen, die zuerst durch die Natur geformt werden und dann das Entstehen der übrigen Teile ermöglichen und

⁹¹ E. Rohloff, a. a. O., S. 128, Z. 47ff

⁹² Ebenda, S. 134, Z. 18ff und S. 166, 28ff.

⁹³ Ebenda, S. 136, Z. 48f.

mitgestalten⁹⁴. Im weiteren Verlauf des *componere* wird die jeweils darüberliegende Stimme gefertigt und hinzugefügt, bis schließlich das mehrstimmige musikalische Gefüge zusammengesetzt ist⁹⁵.

Beim *componere* der Stimmen zum mehrstimmigen Satz kommt aber weiterhin den Konsonanzen – den Zwei- und Dreiklängen⁹⁶ – eine entscheidende strukturelle Bedeutung zu⁹⁷. Die Konsonanzen bilden ein vorgedachtes und auch durch Regeln vorgegebenes Zusammenklangerüst, das vor allem die Verfertigung der einzelnen Stimmen selbst und ihre Beschaffenheit vorprägt: so in der Stimmlage, dem Ambitus und der Art der melodischen Bewegung, der Stimmführung, um bestimmte Zusammenklänge und Klangverbindungen zu erzielen oder zu vermeiden etc.⁹⁸. Entsprechend dieser Funktion gehen die Konsonanzen in die Definition der musikalischen Formen wie in die Beschreibung ihrer Teile und *compositio* als ein bestimmendes Moment ein.

Demzufolge hat Johannes de Grocheo das *componere* als einen in zwei Dimensionen verlaufenden Zusammensetzungsprozeß gedacht:

- Die erste Dimension bildet das Zusammenklangerüst der Konsonanzen, das als Verbindung von vorgegebenen Zusammenklangs- und Fortschreitungsregeln und konkret konzipierter musikalischer Form zuerst im Geiste des Musikers präsent ist und den Formungsprozeß regulierend und strukturierend begleitet.
- Die zweite Dimension im Prozeß des *componere* stellt das sukzessive Konzipieren der einzelnen Stimmen (entsprechend den Möglichkeiten innerhalb der vorgegebenen Gerüst-Struktur) in der von unten nach oben abfolgenden Reihenfolge und Zusammensetzung dar.

Ein weiteres Moment, das beim *componere* zum Tragen kommt, ist die Bestimmung von Modus bzw. Mensur, die über beide *compositio*-Dimensionen die Gestaltung mitprägt.

Dabei hat Grocheo *componere* durchaus als ein Entstehen von Neuem aufgefaßt, wie seine Unterscheidung von *ordinare* und *componere* bei der Verfertigung des Tenors deutlich macht: *componere* bedeutet „totaliter fieri“⁹⁹.

XV „*Componere*“ – das „*formare*“ der Musik

Obwohl andere Artefakt-Gattungen wie z. B. das Bauwerk, das schließlich gar das Muster der *compositio* in der Prozeßtheorie abgegeben hat, ebenfalls durch *compositio* entstehen, ist das *componere* für das Herstellen musikalischer Artefakte von Johannes de Grocheo wie von seinen unmittelbaren Zeitgenossen und den nachfolgenden Musiker- und Theoretiker-Generationen als so eigentümlich angesehen worden, daß *componere* und *compositio* im weiteren historischen Verlauf zu Termini werden, die allein der musikalischen Ars zukommen.

⁹⁴ Ebenda, S. 146, Z. 8ff. und 34ff.

⁹⁵ Ebenda, S. 146, Z. 12ff.

⁹⁶ Die *consonantiae* sind in Grocheos Terminologie Simultanintervalle, die *concordantiae* Sukzessivintervalle (E. Rohloff, a. a. O., S. 114, Z. 12ff.).

⁹⁷ Ebenda, S. 138, Z. 8ff.

⁹⁸ Ebenda, S. 144, Z. 13ff., S. 146, 12ff., S. 146, 45ff.

⁹⁹ Ebenda, S. 146, Z. 39ff.

Zweifellos hat das Entstehen der Mehrstimmigkeit die spezifische Vorstellung vom *componere* („componieren“) als einem Zusammensetzen von musikalischen Bestandteilen und Stimmen verfestigt. Auf der anderen Seite hat die aristotelische Philosophie – die spätestens ja seit der Mitte des 13. Jahrhunderts obligater Bestandteil der Ausbildung an der Artisten-Fakultät war und Denken, Begreifen und Verarbeiten von Sachverhalten allgemein geprägt hat – eine Theorie des Entstehens vermittelt, die auch für das Erfassen artifizierlicher Formungsprozesse bestimmte begriffliche Strukturen und Prozeßmodelle vorgab.

Analoges läßt sich auch verfolgen in der Rezeption und Diskussion der aristotelischen Zeit-Theorie: Zeit als Maß der Bewegung. Kann die Mensuraltheorie und -notation auch nicht eindimensional-kausal auf die aristotelische Theorie zurückgeführt werden, so ist es andererseits keine bloß äußerliche ‚Zeitgenossenschaft‘, wenn das qualitativ neue rationale Umgehen mit musikalischen Kompositions- und Notationsproblemen einschließlich der Entwicklung der Mensuralnotation zusammenfällt mit der allgemeinen Aneignung der aristotelischen Rationalität oder der neu erworbenen Kenntnis bestimmter ‚naturwissenschaftlicher‘ Sachverhalte wie Bewegung, Zeit, Zeitmaß, Teilbarkeit etc.

Wenn Johannes de Grocheo also das Entstehen mehrstimmiger Musik als einen bestimmten, mehrdimensionalen Prozeß der Zusammensetzung auf der Grundlage aristotelischen Denkens beschreibt und damit an der Struktur und an dem Verfertigen der mehrstimmigen Musik seiner Zeit Adäquates erfaßt, so ist die Voraussetzung dafür in den sich entsprechenden und einander durchkreuzenden Entwicklungen von kompositorischer Praxis bzw. Poetik, musiktheoretischer Bewältigung und Systematisierung von Zusammenklangs-, Fortschreitungs- und Notationsproblemen und geistig-philosophischem Fundament des aristotelischen Systems zu sehen.

XVI Die Stufenleiter der Ars

Die *compositio* ist nach Johannes de Grocheo jedoch nicht nur die Entstehungsweise der einstimmigen weltlichen und geistlichen Musik und – in neuer Qualität der Komplexität und Bezogenheit auf die realen Herstellungsbedingungen – der mehrstimmigen Musik; der gesamte musikalische Artefakt-Bereich, so wie er von Grocheo aufgefaßt wird, beruht auf einer durchgängigen Struktur der Zusammensetzung. In einem stetigen Prozeß der *compositio* sind alle musikalischen Dinge aus einfachsten elementaren Bestandteilen, die durch fortschreitende Zusammensetzung immer komplexer werden und, alle früheren Stadien in sich aufhebend, immer kompliziertere Gebilde ergeben, entwickelt: Den materialen Ausgangspunkt bilden die einfachen vollkommenen Konsonanzen, aus denen zum einen die unvollkommenen und zusammengesetzten Konsonanzen, zum anderen die einfachen Konkordanzien abgeleitet sind, aus denen wiederum die zusammengesetzten Konkordanzien gebildet sind. Aus den Konkordanzien werden – je nach der Struktur der musikalischen ‚Form‘ – die einstimmigen Melodien zusammengesetzt. Und durch die Zusammensetzung von einzelnen Stimmen, die dann übereinandergeschichtet werden, und die der gerüstbildenden Konsonanzen (und der Modi und Mensur) ergibt sich schließlich das komplexe Gefüge des mehrstimmigen musikalischen Artefakts.

In dieser durchgehenden Konstruktion der stufenweisen Zusammensetzung vom Ein-

fachen zum fortschreitend Komplexen wird ein Prozeßmodell angewendet, das Aristoteles der körperlichen Konstituierung und Strukturierung der Dinge zugrunde legt: die „Stufenleiter der Natur“¹⁰⁰. Wie in seinen naturwissenschaftlichen Schriften – z. B. *De caelo*, *De generatione et corruptione*, *Meteorologie* – beschrieben, entstehen aus der *prima materia* und den vier *primae qualitates* die vier *corpora simplicia* Erde, Feuer, Wasser, Luft; aus deren Zusammensetzung gehen die gleichstofflichen *corpora mixta* wie Stein, Metall, Fleisch, Knochen hervor; durch weiteres komplexes Zusammensetzen der *corpora mixta* schließlich entstehen die realen Dinge.

In *De partibus animalium* (II 1) innerhalb der *Lehre von den Lebewesen* – nach deren Vorbild Grocheo ja die Klassifikation der musikalischen Formen einschließlich deren *cognitio compositionis* angelegt hat – untersucht und beschreibt Aristoteles dementsprechend das Entstehen der Lebewesen durch solchen stufenweisen Zusammensetzungsprozeß ihrer Anatomie.

Daß diese „Stufenleiter der Natur“ durchaus Bestandteil von Grocheos Denken ist, zeigt die methodische Einleitung zur Klassifikation der Musik, wo er auf ganz selbstverständliche Weise diese Stufung der Natur benennt. Das Bestechende dieses aristotelischen Denkmodells liegt darin, den ganzen Natur-Bereich in einer durchgängigen, stringenten Struktur entwickeln und erklären zu können: Es gibt keine disparaten Glieder, alles ist miteinander vermittelt, das Elementarste im höchst Entwickelten aufgehoben; die Natur ist in sich ‚logisch‘ – ein geschlossenes System; die ‚Ökonomie‘ der Natur, wodurch aus wenigen Elementen eine ganze Welt hervorgeht, ist faszinierend und vorbildlich. Insofern ist es für einen von der aristotelischen ‚Naturwissenschaft‘ herkommenden Gelehrten wie Grocheo, der grundsätzlich Natur und Ars analogisiert, naheliegend, nach diesem Modell der Stufenleiter auch ganz selbstverständlich die Struktur der musikalischen Ars insgesamt zu denken. Gerade die Anwendung dieser wissenschaftlichen Natursicht auf den Artefakt-Bereich bietet die – von Grocheo selbst beeindruckend realisierte – Möglichkeit, diesen Bereich mit einer ebensolchen Stringenz und strukturellen Geschlossenheit gedanklich entfalten und damit zu einer neuen Qualität und Effektivität des Begreifens, Durchdringens und Systematisierens gelangen zu können; aus wenigen materialen Prinzipien geht ein ganzer artifizieller Bereich in seiner Vielfalt hervor.

XVII *Die Ars – Instrument und Regel der praktischen Vernunft*

Die Prozeßtheorie, die mit der aristotelischen Philosophie angeeignet wurde, hatte – auch wenn sie keine ‚adäquate‘ Ontologie der Artefakte stellte – bewirkt, daß zugleich mit dem Erfassen der Naturprozesse begonnen wurde, nun bewußt und mit einer neuen, rationalen Selbstverständlichkeit die artifiziellen Prozesse und ihre Herstellungsbedingungen wahrzunehmen und damit umzugehen.

Mit dem Prozeßdenken rückte aber nicht nur der artifizielle Herstellungsprozeß, sondern auch der Herstellende selbst in den Blickpunkt: denn die Form, die den Artefakten ihr Artefaktsein gibt, ist die „Form in der Seele“ („*species in anima*“).

Doch die Fähigkeit, in Verwirklichung der *species in anima* – ähnlich wie die Natur – eine Art Entstehen bewirken zu können, erfährt eine weitere entscheidende Gewichtung in der

¹⁰⁰ I. Düring, *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Heidelberg 1966, S. 370ff., 510 u. 512.

Nikomachischen Ethik. Dort zählt Aristoteles die Ars – und die Ars war für ihn der Inbegriff der Form einer Artefaktgattung („ars enim species“) – zu denjenigen Vermögen des ‚rationalen Seelenteils‘, deren eigentümliche Leistungen in bestimmten Wahrheits- bzw. Richtigkeitserkenntnissen bestehen: „es sind Kunst, Wissenschaft, Klugheit, Weisheit und Verstand“¹⁰¹.

In einer weiteren Aufteilung des vernunftbegabten Seelenteils in die theoretische bzw. spekulative und in die praktische Vernunft¹⁰² bilden die Ars (*habitus factivus*) und das ethische Handeln (*habitus activus*) die Vermögen der praktischen Vernunft, insofern beide ein finalgerichtetes Tun sind. Der Zweck aber des artifiziellen Herstellens ist der Gebrauch (*usus*) des herzustellenden Dinges (*opus*)¹⁰³. Ars und *usus* gehören zusammen, oder, wie Thomas von Aquin formulierte: Der eigentliche Zweck der Artefakte ist der Mensch¹⁰⁴. Dies ist auch der Kontext des Terminus *opus*, dessen Gebrauch also zunächst ohne falsche Emphase betrachtet werden sollte.

Die Ars selbst definiert Aristoteles als einen „Habitus, etwas mit wahrer Vernunft hervorzubringen“ („habitus quidam cum ratione vera factivus est“)¹⁰⁵. Dementsprechend findet sich im Hochmittelalter (z. B. bei Albertus Magnus und Thomas von Aquin) häufig die zur Formel verdichtete und auch formelhaft gebrauchte Definition „ars est recta ratio factibilium“ bzw. „aliquorum operum“. Als Kriterium aber, auf Grund dessen die praktische Vernunft das Richtige für das artifizielle Tun ermittelt und auf den ‚richtigen Begriff‘ bringt, wird die richtige Relation von Form und Materie zum angestrebten Zweck genannt. Die ‚richtige Relation‘ jedoch ist durch den umfassenden Formbegriff eines Artefakts, die Definition dessen, was es seinem artifiziellen Wesen nach eigentlich sei, festgelegt.

Die konkrete Tätigkeit der Ars als Habitus der praktischen Vernunft besteht dann im überlegten und reflektierenden „introducere formam artis [bzw. formam musicam] in materiam“. Die artifizielle Tätigkeit ist so als Einheit von vernunftbestimmtem Denken und Tun aufzufassen; die Ars – als Inbegriff der Form – ist das herauskristalisierte Verallgemeinerbare, Allgemein-Richtige im artifiziellen Tun, ein das richtige Herstellen ‚regelndes‘ artifizielles Wissen; oder, wie Albertus Magnus formuliert: „Est enim ars regula operum factibilium cum universalis vera ratione, quae per modum actus inest artifici.“¹⁰⁶

In der Definition der Musik, die Johannes de Grocheo in seinem Traktat gibt, erscheint neben der *scientia* (die ein *habitus demonstrativus* der spekulativen Vernunft wäre) die *ars* in diesem Sinne als ein Instrument und eine Regel der praktischen Vernunft¹⁰⁷.

Und so ist es – selbstverständlich – der *compositor* oder *artifex* oder *musicus*, der in Johannes de Grocheos Beschreibung der musikalischen *compositio* ordnet, bestimmt, die

¹⁰¹ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, hrsg. v. E. Rolfes, Leipzig 1921, VI 3 1139 b 15, S. 119.

¹⁰² Ebenda, VI 2.

¹⁰³ „[] omnis faciens, puta faber aut aedificator, facit suum opus gratia huius, idest propter finem [] Facit enim omnis faciens propter aliquid [] idest quod habet aliquem usum“ Thomas von Aquin, *In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio* (*In Eth.*), hrsg. v. R. M. Spiazzi, Turin 1964, VI 2, S. 311

¹⁰⁴ „Nos enim sumus quodammodo finis omnium artificialium.“ Th. v. Aquin, *In octo libros Physicorum Aristotelis expositio*, hrsg. v. P. Maggiolo, Turin u. Rom 1965, II lect. 4, S. 87

¹⁰⁵ Aristoteles, *Nikomachische Ethik* VI 4 1140 a 20, S. 120.

¹⁰⁶ Albertus Magnus, *Metaphysica*, hrsg. v. B. Geyer (= *Opera Omnia*, Bd. XVI/1), Münster 1960, S. 11

¹⁰⁷ E. Rohloff, a. a. O., S. 122, Z. 7 und 11f.

„entsprechende“ Form in die Materie einführt, „componiert“ (und das hieß: „totaliter fieri“). Der Aristotelismus hat wie keine andere Philosophie das Herstellen und damit den Herstellenden der Artefakte in den Blickpunkt der rationalen Betrachtung gerückt.

Biedermeier-Elemente in der deutschen Spieloper Zu Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“

von Julia Liebscher, München/Thurnau

Die Entstehung der deutschen Spieloper ist eng verbunden mit der sich neben anderen ideen- und kulturgeschichtlichen Strömungen der Restaurationszeit konstituierenden spezifisch bürgerlichen Lebens- und Ausdruckshaltung, die gemeinhin als Biedermeier bezeichnet wird. Die negative Verständniskomponente, die dem Begriff bis heute anhaftet, sowie der Terminus selbst gehen auf die von Ludwig Eichrodt und Adolf Kußmaul 1855–1857 in den Münchner *Fliegenden Blättern* veröffentlichten *Gedichte des schwäbischen Schullehrers Gottlieb Biedermeier und seines Freundes Horatius Treuherz* von Samuel Friedrich Sauter, eines unbekanntenen schwäbischen Gelegenheitsdichters, zurück, deren Dilettantismus und Biedersinn von den Herausgebern durch parodistische Zusätze ins Lächerliche gezogen und als spießbürgerliche Naivität angeprangert wurden¹. Um eine Neuwertung und geistesgeschichtliche Deutung des Begriffs, der nach der Berliner Jahrtausendausstellung von 1906 als Stilbezeichnung auf Innenarchitektur und bildende Kunst übergang, bemühte sich in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts die deutsche Literaturwissenschaft, die den Biedermeierbegriff zur Epochenbezeichnung für die Zeit der politischen Restauration zwischen 1815 und 1848 erhob², damit aber fälschlicherweise den Anschein erweckte, als handle es sich um eine einheitliche Stilperiode, deren ästhetische Ziele theoretisch fixiert worden seien, wie dies für die Romantik und die sie konstituierenden Schriften etwa von Wilhelm Heinrich Wackenroder oder E. T. A. Hoffmann gilt. Vielmehr ist das sich im Biedermeierum spiegelnde erwachende bürgerliche Selbstbewußtsein, das nach Demokratisierung und nationaler Einigung strebt, gerade durch das Fehlen eines wie auch immer gearteten ästhetischen oder kunstphilosophischen Systems gekennzeichnet.

Die ersten Versuche, sich der im problematischen Verhältnis zwischen Romantik, Realismus und Biedermeier einerseits und National- und Universalstil andererseits begründeten Frage des musikalischen Biedermeier zu widmen, gehen maßgeblich auf Walter

¹ Die zunächst durchaus positiv gebrauchte Bezeichnung *Biedermann* (vgl. hierzu die etymologischen Anmerkungen von Werner Kohlschmidt in: Ludwig Eichrodt, *Biedermaiers Liederlust. Lyrische Karikaturen*, Stuttgart 1981, Nachwort, S. 154ff.) wurde erstmals von Ludwig Pfau in seiner 1846 in Frankfurt erschienenen Sammlung *Gedichte* im Sinne des der besitzenden und gebildeten Klasse angehörenden Biedermeiers ironisiert.

² Vgl. hierzu das Standardwerk von Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, 3 Bde., Stuttgart 1971/72, insbesondere Bd. 1, S. 120ff. In der musikwissenschaftlichen Forschung griff erstmals Heinz Funck den Epochenbegriff auf und kam zu folgender Feststellung: „Biedermeierzeit ist in der Musikgeschichte die etwa von 1835 bis 1860, z. T. bis 1870 währende Epoche.“ (Vgl. *Musikalisches Biedermeier*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 14 [1936], S. 398ff., bes. S. 401.)