

## „Ratio potest esse, quia . . .“ Über die Nachdenklichkeit mittelalterlicher Musiktheorie

von Fritz Reckow, Kiel

Der folgende Text versteht sich als Beitrag zu einem Kolloquium, dem „geradezu die Funktion einer Informations- und Werbeveranstaltung“ zukommt<sup>1</sup>. Die „neuen Entwicklungen“, von denen in der Veranstaltung die Rede ist, betrachte ich deshalb primär als solche, die durch das Kolloquium angeregt, provoziert, ermutigt, jedenfalls unterstützt werden sollen. Und da ich gebeten worden bin, im Gespräch die Musiktheorie des Mittelalters zu vertreten, sehe ich meine Aufgabe vor allem darin, für das Lesen zu „werben“, genauer: für eine Lektüre, die sich darum bemüht, mittelalterliche Texte über Musik möglichst aspektreich zum Sprechen zu bringen – so aspektreich, daß die Beschäftigung mit ihnen lohnend, ja vielleicht sogar spannend werden kann.

Eine derartige Lektüre setzt freilich nicht nur hinreichende Sprachkenntnisse voraus. Sie braucht auch und vor allem den Rückhalt in einem Konzept von Musikgeschichte, das die Musik des Mittelalters und ihre Theoriebildung grundsätzlich einschließt und bewußt integriert: nicht in gedankenloser Selbstverständlichkeit sogenannter „abendländischer“ Kontinuität, auch nicht in ästhetisierender Verharmlosung des Besonderen und Fremdartigen, und schon gar nicht in distanzloser Hingabe an vital-Elementares oder an sakral-Entrücktes; sondern aus dem Wissen heraus, daß bereits im Mittelalter wesentliche Voraussetzungen geschaffen und zentrale Entscheidungen getroffen worden sind, die die europäische bzw. „westliche“ musikalische Kultur geformt und geprägt haben – und zwar zum Faszinierenden wie zum Problematischen hin; und aus der Bereitschaft heraus, mittelalterlicher Musik ihren eigenen und eigenwilligen Rang als Kunst *sui generis* nicht zu bestreiten, sie nicht gerade noch im Antichambre bloßer „Vorgeschichte“ zu tolerieren, sondern als konstitutiven Teil unserer eigenen, durch und durch historischen musikalischen Kultur zu ergründen.

### I.

Daß das Geschäft von Musiktheorie weniger im „Nachhinken“ als im „Nachdenken“ besteht, wird heute im allgemeinen konzidiert. Indem Autoren über Musik nachdenken und ihre Gedanken zu artikulieren und zu begründen suchen, indem sie also – schlaglichtartig angedeutet – nach Prinzipien forschen und Kategorien erarbeiten, indem sie Begriffe prägen und Beschreibungstechniken entwickeln, indem sie sich bemühen, Zusammenhänge aufzudecken oder Beziehungen herzustellen und Klassifikationen, Hierarchien, Systeme zu entwerfen, indem sie Wertkriterien aufstellen, Regeln ableiten, Grenzen markieren, tragen sie (*theorice* wie *practice*) dazu bei, den weiten Bereich von *musica* und *cantus* rational zu machen, zu strukturieren, der Argumentation zu erschließen – ihn damit zugleich aber in verschiedener Hinsicht immer wieder auch zum Problem werden zu lassen. Denn je ernsthafter ein Autor das skizzierte Geschäft betreibt, desto unausweichlicher setzt er sich auch selbst unter Erklärungs- und Begründungszwang und als desto komplexer und komplizierter können sich gerade dann *musica* und *cantus* für ihn erweisen – als desto widerspenstiger, ja unzugänglicher auch gegenüber Erklärungs- und Begründungsversuchen.

<sup>1</sup> So Helmut Huckle in der Einladung vom 3. Februar 1983.

Ein Autor, der solche Schwierigkeiten nicht ignoriert, wird beim Nachdenken über Musik wohl geradezu zwangsläufig auch immer nachdenklicher: im Blick auf die eigene Methode, auf die Möglichkeiten und Grenzen von Erklärung und Begründung, auf die Geltung und Reichweite von Theorien wie auf die Verbindlichkeit von Regeln, im Blick auch auf das Verhältnis von theoretischem Zuständigkeits-Anspruch einerseits und der Flexibilität, Wandelbarkeit, Unberechenbarkeit von Praxis andererseits, bis hin zu der Frage nach einer angemessenen, wirksamen und zugleich verantwortlichen Darstellung und Vermittlung theoretischer Einsichten und Postulate.

Artikulierte Nachdenklichkeit – mit all ihren Abwägungen, Unsicherheiten und Zweifeln – mag einerseits als Störfaktor betrachtet werden: sofern man nämlich von einem Autor möglichst unzweideutige, schlüssig geordnete, komplett aufgelistete und bequem abrufbare Sachinformation erwartet. Sie erweist sich andererseits jedoch als eine wichtige Quelle musikgeschichtlicher Aufschlüsse eigenen Charakters: sofern sie nämlich als Zugangsmöglichkeit genutzt wird zum Musikverständnis eines Autors und seiner Zeit, genauer: als Zugangsmöglichkeit zu dem, was an der Musik jeweils besonders interessiert, fasziniert, aber auch beunruhigt oder geärgert hat, wodurch sich ein Autor zu Erklärungs- und Begründungsversuchen, auch zu Kritik oder Rechtfertigung veranlaßt, provoziert, vielleicht gezwungen sehen konnte.

Denn Musikverständnis manifestiert sich ja nicht nur in eleganten Klassifikationen und wohlgeordneten Regelkatalogen, sondern ebenso – und wohl sogar auf besonders intensive und aufschlußreiche Weise – in dem Ringen eines Autors mit der Vielschichtigkeit, wenn nicht Widerborstigkeit seiner Materie, in der Erörterung von Unzulänglichkeiten der verfügbaren theoretischen wie praktischen Mittel, in dem Eingeständnis auch der Grenzen eigener Erklärungs- und Begründungsfähigkeit, in der Bereitschaft, Rätselhaftes als Rätselhaftes zu respektieren, in der Entschlossenheit, selbst das Unerklärbare zur Sprache zu bringen und in das eigene Konzept von Musik und Musiktheorie als Moment der Beunruhigung und als Indiz der Vorläufigkeit einzubeziehen.

## II.

Explizit „artikulierte Nachdenklichkeit“ ist im Musikschrifttum des Mittelalters freilich eher die Ausnahme. Und eine Textlektüre, die über schiere Sachinformation hinaus (z. B. zu Tonsystem, Tonarten, Rhythmus, Notation, Satzlehre etc.) Zugang zu den skizzierten Aspekten von Musikverständnis, Zugang also auch zur Nachdenklichkeit der Autoren selbst finden möchte, eine solche Lektüre ist vielfach auf bloße Spuren und Indizien, auf Andeutungen und sonstige mehr oder weniger indirekte Aussagen angewiesen. Das Gesuchte muß vielfach erst herausgearbeitet, herausgelesen werden aus der Art und Weise, wie sich ein Autor auf seinen Gegenstand einläßt und wie er sich auf dessen Problematik einstellt. Das besagt im übrigen auch umgekehrt, daß sich Sachinformation einerseits und Musikverständnis wie auch Nachdenklichkeit andererseits gar nicht exakt voneinander trennen lassen. Denn jede theoretische Darstellung ist (ausgesprochen oder unausgesprochen) durch ein bestimmtes Musikverständnis und auch durch Symptome und Konsequenzen von Nachdenklichkeit des Autors immer schon mitgeprägt. Die reine, Autor-unabhängige Sachinformation ist ein positivistisches Phantom. Um so wichtiger ist es deshalb aber auch, den sozusagen „persönlich-nachdenklichen“ Anteil des Autors an einer

Information jeweils namhaft zu machen, so gut es immer gehen mag: weniger, um die Sachinformation vom „Persönlichen“ quasi zu „reinigen“, als vielmehr, um durch das „Persönliche“ hindurch möglichst weit zum historischen Musikverständnis vorzudringen.

Das Problem beginnt bereits bei der Wahl der (literarischen) Darstellungsform. Ein Dialog z. B. bietet bessere Gelegenheit zur Darlegung und Abwägung unterschiedlicher Auffassungen als eine Prosa-Abhandlung; und diese wiederum ist in solcher Hinsicht noch immer weit flexibler als etwa ein didaktisch-mnemotechnisch konzipierter Traktat in Versform. Dazu kommt die Frage, mit welcher Gewißheit, mit welchem Verbindlichkeitsanspruch ein Autor seinen Stoff, seine Resultate, seine Erklärungen und Begründungen präsentiert, die Frage auch, wie selbständig – oder in welcher Abhängigkeit von methodischen Vorbildern und Modellen – er seinen Gegenstand zu bewältigen sucht, inwieweit er ihn also möglicherweise von den Modellen her mitformt, vielleicht sogar deformiert (ich denke z. B. an Einseitigkeiten bei der Berufung auf das Modell der *grammatica*, wenn dem Autor besonders an Korrektheit und Normeinhaltung gelegen ist, auf die *poetica*, wenn es um stilistische Angemessenheit, auf die *rhetorica*, wenn es um affektive Wirksamkeit, auf die *arithmetica*, wenn es um zeitlose Gültigkeit gehen soll, usf.<sup>2</sup>). Dazu gehört ferner die Frage, welche Perspektiven und Gesichtspunkte er einem Gegenstand gegenüber in den Vordergrund rückt oder vernachlässigt: das Bild und die theoretische Problematik des zweistimmigen Haltetonsatzes mit melismatischer Oberstimme (im 13. Jahrhundert u. a. *organum purum* genannt) differieren z. B. entscheidend, je nachdem, ob ein Autor in erster Linie die „infinita multiplicitas“ und die „mira flexibilitas“ der Oberstimmen-Melodik bestaunt (Anon. A. de Lafage) oder ob er, aus der Perspektive der *musica mensurabilis*, das Duplum speziell unter rhythmischem Aspekt als Ausnahmefall mit eigenen Regeln betrachtet (Johannes de Garlandia) oder aber als Sonderfall innerhalb eines universell verbindlichen modalen Regelsystems (Anon. 4) oder ob er sich – wie ein jüngst von Max Haas ans Licht gezogener Autor – im Kontrast zu den übrigen Gattungen und Setzweisen vor allem vom Charakter rhythmischer Freiheit faszinieren läßt, den er dann auf die Formel des „ad placitum discurrere“ bringt<sup>3</sup>. Und das betrifft schließlich sogar noch die Art und Weise, in der Details gewichtet und einzelne Sachverhalte sprachlich gefaßt: auf Begriffe gebracht oder auch nur schlicht „formuliert“ werden.

Es leuchtet gewiß ein, daß sich gerade dieser weite und diffuse Bereich der eher indirekten Aussagen einer Lektüre nicht spontan, sozusagen auf Anhieb, voll erschließt – so selbstverständlich er zum Informationsgehalt eines Textes dazugehört. Eben deshalb ist es in dem hier verfügbaren Rahmen leider auch nicht möglich, eine hinreichende Anzahl von Texten unterschiedlichen Charakters vorzustellen und nach den genannten Gesichtspunkten Schritt für Schritt sorgfältig zu analysieren: um etwas von der Fülle und Vielschichtigkeit gerade dessen zu verdeutlichen, was ein Text zusammen mit seiner Sachinformation an weiteren, subtileren historischen Aufschlüssen zu vermitteln vermag.

Ich möchte mich deshalb auf drei kurze Textausschnitte konzentrieren, um an ihnen wenigstens exemplarisch einige der Schichten und Dimensionen zur Sprache zu bringen, die

<sup>2</sup> Nähere Hinweise auf Quellen und Literatur gebe ich im *Forum Musicologicum* III, 1982, S. 307 ff.: *Vitium oder color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis.*

<sup>3</sup> Vgl. die Editionen: *AnnMus* V, 1957, S. 35 (Seay); *BzAfMw* X, 1972, S. 88 f. (Reimer); *BzAfMw* IV, 1967, S. 84 ff. (Verf.); den von Max Haas in drei Quellen nachgewiesenen Text wird Frau Ulrike Hascher-Burger (Basel) herausgeben.

zunächst etwas schlagwortartig-pauschal mit der Formel von der „Nachdenklichkeit“ zusammengefaßt worden sind.

1. Das Titel-Zitat „Ratio potest esse, quia . . .“ stammt aus dem anonymen Contrapunctus-Traktat *Cum notum sit*, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts wohl im Umkreis des Johannes de Muris entstanden sein dürfte. Die Formulierung bezieht sich auf die Regel, derzufolge ein Contrapunctus-Satz mit einer perfekten *consonantia* (und nicht etwa imperfekt) zu enden habe, da sonst der *animus* des Zuhörers in Anspannung gehalten werde, mithin eine Schlußwirkung nicht verspüre<sup>4</sup>:

Nona conclusio est quod sicut contrapunctus incipit per perfectam, sic etiam debet finire. Ratio potest esse, quia, si finiretur cantus per imperfectam, tunc remaneret animus suspensus nec adhuc quiesceret, cum non audiret perfectum sonum, nec per consequens indicatur ibi finem esse cantus. Sed ob hoc evitandum dicitur ultima perfecta, ut apparet in omnibus exemplis.

Bemerkenswert an dieser *conclusio* ist zunächst, daß ein Autor überhaupt derart eingehend versucht, eine Regel der mehrstimmigen Satzlehre zu begründen. Der Leser soll offenbar in die Lage versetzt werden, im Nachvollzug dieses Gedankengangs Berechtigung und Vernünftigkeit der Regel auch selbst zu kontrollieren und aus freien Stücken anzuerkennen.

Darüber hinaus fällt auf, daß der Autor empirisch vom Hören, vom Hörverhalten bzw. von der Hörerwartung aus argumentiert. Das Hören selbst wird als eine Instanz akzeptiert, mit der sich eine Satzregel begründen läßt – und dies impliziert die mögliche Konsequenz, auch einmal umgekehrt vom Hören her praxisbezogene Regeln und Regelungen in Frage zu stellen.

Vor allem aber verdient Beachtung, daß die Begründung als bloße Hypothese, als lediglich plausible Annahme formuliert wird. Und dies offenbar in bewußtem Kontrast zu anderen Regel-Begründungen, in denen es nicht heißt: „Ratio potest esse . . .“, sondern umstandslos: „Ratio est . . .“ (perfekter Beginn; Wechsel zwischen perfekten und imperfekten Klängen)<sup>5</sup>.

Der Rückzug auf das „potest“ bedeutet einerseits gewiß eine Vorsichtsmaßnahme: weil der Autor auch in diesem heiklen Fall eine Begründung nicht verweigern will, relativiert er seine Erklärung und gesteht die eigene Unsicherheit ein. Andererseits bewirkt gerade diese nachdenkliche Art hypothetischer Begründung eine Öffnung der Argumentation zum Leser hin: dieser wird selbst in einen noch un abgeschlossenen Überlegungsgang, gewissermaßen als Gesprächspartner des Autors, mit einbezogen und zum eigenen Weiterdenken veranlaßt.

Indem der Autor die Grenzen seiner Begründungsfähigkeit offenlegt und trotzdem einen Begründungsversuch wagt, sagt er mehr über das Musikverständnis seiner Zeit, läßt er mehr durchblicken auch über die Bemühungen um ein intensives Musikverständnis, als in der Contrapunctus-Regel selbst – der „eigentlichen“ Sachinformation also – zum Ausdruck kommen kann.

<sup>4</sup> Ed. Ch. H. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, Bd. III, Paris 1869, S. 62.

<sup>5</sup> Ebda., S. 60bf.

2. In geradezu krassem Gegensatz hierzu steht die Art und Weise, in der der Autor der *Musica enchiriadis* (wohl 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts) das Zusammenführen von *vox principalis* und *vox organalis* aus der Quart-Distanz in den Einklang lehrt<sup>6</sup>:

The diagram shows six staves of musical notation. Each staff has a clef on the left: a checkmark (✓), a stylized 'F', a stylized 'I', a stylized 'C', a stylized 'F', and a stylized 'y'. The lyrics are written below the staves, with lines connecting the notes to the words. The lyrics are: 'do mine un di ni que li maris ni nis squali li. cae mine un so ta tidi di so Rex caeli do di Tytanis ni que'. The final staff ends with a stylized 'N' sign.

Ad hanc descriptionem canendo facile sentitur, quomodo in descriptis duobus membris sicut subtus tetrardum sonum organalis vox responsum incipere non potest, ita subtus eundem non valet positione progredi et ob hoc in finalitate positionum a voce principalis occupetur, ut ambae in unum conveniant.

Zunächst fehlt hier jeder Ansatz einer „positiven“ Begründung der Prozedur. Das Erreichen des Einklangs am Zeilenende wird beschrieben als ein Vorgang, der sich mehr oder weniger zwangsläufig ergibt, sofern nur jeder „Fehltritt“ vermieden wird, der einen Mißklang (Tritonus) hervorrufen könnte, und sofern sich die *vox organalis* von der *vox principalis* gegen Ende „ergreifen“ läßt. Wie es der *vox organalis* wegen der „triti soni inconsonantia“ nicht möglich sei, unter dem Grenztone *tetrardus* zu beginnen („incipere non potest“), so könne sie diese Lage auch inmitten einer Zeile nicht beliebig unterschreiten („non valet positione progredi“). Und eben deshalb – „ob hoc“, d. h. wegen dieser „Unmöglichkeit“, und nicht etwa aufgrund irgend einer positiven „ästhetischen“ Begründung – werde sie zum Zeilenende hin von der *vox principalis* „erfaßt“ (bezeichnend die passivische Formulierung), damit sie beide in den gemeinsamen Einklang gelangen. Pointiert gesagt, wird dem Leser in solcher Beschreibung nicht erklärt, was er zu machen, sondern vorgeschrieben, was er zu vermeiden habe.

Die Wirkung einer so konsequent negativ-passivischen Formulierungsweise liegt auf der Hand: sie fordert Unterwerfung und bereitwilligen Vollzug und läßt die Frage nach einer Begründung oder gar den Gedanken an Alternativen kaum aufkommen – jedenfalls fördert sie dergleichen in keiner Weise.

Das heißt freilich nicht, daß der Autor selbst über die von ihm gemeinte Art von Mehrstimmigkeit, über seine didaktische Aufgabe und über eine angemessene Darstellungsweise nicht sehr intensiv nachgedacht hätte. Im Gegenteil: es ist zumindest nicht auszuschließen, daß es ihm – im Sinne der karolingischen Einheitsbestrebungen – ganz bewußt darum ging, durch ungewöhnlich spröde und abstrakte Formulierung im Blick auf die mehrstimmige Ausschmückung des liturgischen Gesangs ähnliche Einheitlichkeit und Kontinuität zu gewährleisten, wie sie bei der liturgischen Einstimmigkeit ausdrücklich gefordert und z. T. radikal durchgesetzt worden sind. Wenn die *Musica enchiriadis* in überaus zahlreichen Exemplaren verbreitet und auch ihre Mehrstimmigkeitslehre bis ins späte Mittelalter ohne gravierende Eingriffe weiter tradiert worden ist, so wohl auch

<sup>6</sup> Ed. H. Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission III), München 1981, S. 49f.

deshalb, weil der *organum*-Sänger hier weniger als aktiv mitgestaltender – und weiterdenkender – Verfertiger mehrstimmiger Musik angesprochen wird denn als passiver Vollstrecker relativ abstrakter Regeln in einem ausgeklügelten System von Grenzen und Verboten.

3. In bezeichnender Weise unterscheidet sich hiervon der nur wenig jüngere *Kölner Organumtraktat* in seiner Darlegung des analogen musikalischen Sachverhalts<sup>7</sup>:

Diaphoniam seu organum constat ex diatessaron symphonia naturaliter derivari. Diatessaron autem est per quartanas regiones suavis vocum commixtio. Ergo ex hac collatione una quidem principali lege producitur, ut in quartanis locis vox voci resultet. Altera autem, ut in plerisque particulis ad finem sese voces diversae coniungant. Videlicet ubi colon in finali rectore consistit, vel in lateralibus eius, id est in subsecundo ipsius aut in supersecundo. Verum ut in finalitatibus vox ad vocem apte convenire possit, tertia quoque lex accedit: quatinus ubi colon vel commatis positio ad finalem usque rectorem descendit seu in alium ex praedictis lateralibus suis, organum inferius descendere non possit quam in illum usque sonum, qui a finali rectore fuerit subsecundus. Unde fit, ut plerumque haec lex tertia primae legi obviet et hoc obstante limite organum non semper quartanas regiones obtineat.

Zwar ist auch hier von der „Unmöglichkeit“ die Rede, bestimmte Grenzen zu unterschreiten („organum inferius descendere non possit . . .“); zwar wird auch hier mehrfach mit normativem Anspruch von „Gesetzen“ gesprochen. Aber charakteristisch ist andererseits doch auch, daß der Autor z. B. offen auf einen Konflikt zwischen erster und dritter *lex* eingeht, der für die erste *lex* gewisse Einschränkungen zur Folge habe. Und bei der zweiten *lex* steht das musikalisch Wesentliche – das Zusammenführen der beiden Stimmen aus Quart-Distanz in den Einklang – nicht am Ende wie in der *Musica enchiriadis*, sondern als das erklärte Ziel aktiven musikalischen Bemühens direkt am Anfang: „Altera autem [lex], ut in plerisque particulis ad finem sese voces diversae coniungant“. Vom „Ermöglichen“ ist anschließend die Rede, die Stimmen sollen „zusammenkommen können“ – „Verum ut in finalitatibus vox ad vocem apte convenire possit“ –, und zwar „apte“: auf eine musikalisch „passende“ Weise, wie der Autor eigens betont.

Mit diesem zunächst eher unscheinbaren „apte“-Zusatz allein schon ist gegenüber der *Musica enchiriadis* entscheidend Neues artikuliert. Der Leser wird hier zum Nachdenken über das „apte“ und über die Möglichkeiten seiner Realisierung geradezu herausgefordert. Und das heißt nicht mehr und nicht weniger, als daß die Lehre des *Kölner Traktats* – ganz anders als die der *Musica enchiriadis* – den Keim der eigenen Infragestellung bereits in sich selbst trägt. So sind denn schon nach der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts keine weiteren Abschriften mehr nachweisbar – wohl aber neue Texte, die aus dem „apte“ ihre jeweils eigene Konsequenz gezogen haben. Denn das Nachdenken über das „apte“, so scheint es, reizt zum Experimentieren, veranlaßt zum Erproben, Abwägen und Geltenlassen von Alternativen und ermutigt auch zur ständigen Erweiterung der Lehre durch Einbeziehung neuer Zusammenklänge und neuartiger Klangverbindungen – sofern sie sich im Sinne des „apte“ begründen lassen. Hatte die *Musica enchiriadis* dergleichen mit der Berufung auf gottgegebene Gesetzlichkeit der Quart-Diaphonie geradezu unterbunden: „Ergo in hoc genere cantionis sua quadam lege voces vocibus divinitus accomodantur“<sup>8</sup>, so verweist die Berliner Bearbeitung B des *Mailänder Organumtraktats* (wohl 12. Jahrhundert) den Leser ausdrücklich auf die Vielfalt und Variabilität mehrstimmiger Praxis, die sich mit Regeln nur

<sup>7</sup> Ebda., S. 222.

<sup>8</sup> Ebda., S. 48.

unzureichend erfassen und erklären lasse: „Que omnia melius usu organizatorum quam regulis declarantur“<sup>9</sup>.

Dabei spielen zusehends auch empirisch-ästhetische Begründungen ihre Rolle – „quia pulcrius sonat“ oder „quia male sonat“ argumentiert z. B. der *Traktat von Montpellier* im Blick auf organale Zusammenklänge, die dem „apte“ nach Vorstellung des Autors mehr oder weniger gemäß zu sein scheinen<sup>10</sup>. Welche *consonantiae* z. B. „aptiores sint in principio, quae in medio, quae in fine“<sup>11</sup>, diese und viele andere Fragen nach dem jeweils „Passenden“ und „Passenderen“ sind seither für die Musiklehre nahezu selbstverständlich und bilden einen wesentlichen Impuls zu permanenter Veränderung. Zurückzuführen sind sie auf eine theoretische Haltung, wie sie kaum in der *Musica enchiriadis*, deutlich aber bereits im *Kölner Traktat* begegnet – der wohl auch deshalb als konkrete Lehrschrift gerade keine Zukunft gehabt hat – während das „apte“ um so stärker in die Zukunft hat wirken können.

### III.

Indem Autoren musikalische Praxis nach ihren konstitutiven Elementen, Mitteln, Prozeduren analysieren, benennen, ordnen, systematisieren, in Regeln fassen, tragen sie nicht nur zur Herausbildung und Etablierung von Konventionen bei, sondern machen zugleich auch deren Grenzen bewußt. Die Verdeutlichung von Grenzen, die Markierung eines Rahmens, das Abstecken und Strukturieren eines Feldes geltender Konventionen hilft einerseits, die Gestaltungs- und Nuancierungsmöglichkeiten innerhalb dieser Grenzen um so intensiver auszuloten und um so differenzierter gestaltend wahrzunehmen. Andererseits aber macht gerade eine strenge Regelsetzung und Grenzziehung auch besonders spürbar, daß die eigenen Konventionen nur einen Ausschnitt des Möglichen darstellen, daß der jeweils theoretisch abgesteckte und praktisch ausgefüllte Rahmen denkbare, zumindest vorstellbare Alternativen auch regelrecht ausgrenzt.

Es wäre zweifellos unangemessen, der Musiktheorie neben der Aufgabe und dem Verdienst des Nachdenkens von dieser Tatsache her auch noch die Gabe des Vordenkens vindizieren zu wollen. Musiktheorie hätte sich selbst um ihre „historisch-dynamische“ Wirksamkeit gebracht, hätte sie sich angemaßt, mögliche Alternativen auch noch von sich aus zu entwerfen oder gar zu definieren. Theoretische Grenzziehung macht bewußt, daß es außerhalb der geltenden Konventionen noch Anderes, Neues, Unerhörtes geben kann, geben muß. Ihre zukunftsweisende Chance indes besteht wohl allein darin, durch Konsequenz und Strenge wie auch durch Versuche ihrer Begründung mit dazu anzuregen, einengende Konventionen in Frage zu stellen, unplausible Grenzen zu überschreiten, nach Entdeckungen nicht nur diesseits, sondern auch jenseits des etablierten Rahmens zu suchen – und zwar durchaus auch „contra artem“, wie im späten Mittelalter immer wieder vermerkt wird.

Autoren des Mittelalters freilich haben diesen vorausweisenden Aspekt ihrer Tätigkeit kaum jemals ausdrücklich erörtert. Es ist dennoch denkbar, daß auch sie schon über die

<sup>9</sup> Ed. H. H. Eggebrecht in: Eggebrecht und Fr. Zamminer, *Ad organum faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit* (= *Neue Studien zur Musikwissenschaft*, hrsg. von der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz III), Mainz 1970, S. 160.

<sup>10</sup> Ebda., S. 187

<sup>11</sup> Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* VII. 5: CSM 3 VII, 13.

spezifisch „dynamische“ Wirksamkeit von Theorie nachgedacht haben, wie sie dann im Grand siècle Nicolas Boileau – umstürzlerischer Tendenzen kaum verdächtig – überraschend freimütig und klar zur Sprache gebracht hat<sup>12</sup>:

Quelquefois, dans sa course un esprit vigoureux,  
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,  
Et de l'art même apprend à franchir leurs limites.

Ein vital-schöpferischer Geist entzieht sich mitunter den vorgegebenen Regeln, wenn er sich durch die Lehre allzu eingengt fühlt – ja gerade von besonders restriktiver Lehre erlernt er, die von dieser selbst errichteten Grenzen eben wegen ihrer Enge zu überschreiten.

Vielleicht sollte auch mittelalterliche Musiktheorie ein wenig mehr „gegen den Strich“ gelesen und auch unter dem fast paradoxen Gesichtspunkt erschlossen werden, was sie gerade durch Konsequenz und Strenge, durch Rigorosität und Restriktionen an Alternativen bewußt gemacht, an Veränderungen ermöglicht, an Neuerungen ermutigt, an Unerhörtem provoziert hat – und zwar auch mit Texten, in denen die Autoren explizit weder über mögliche „rationes“ nachdenken noch über das „apte“ nachdenklich machen.

<sup>12</sup> *L'Art Poétique*, Paris 1674, IV 78–80.