

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	26 (2002)
Artikel:	Vocis enim factor ... ab anima movetur : die menschliche Stimme im Fachschrifttum des Spätmittelalters
Autor:	Ernstbrunner, Pia
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869009

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VOCIS ENIM FACTOR ... AB ANIMA MOVETUR
**DIE MENSCHLICHE STIMME IM FACHSCHRIFTTUM
 DES SPÄTMITTELALTERS.**

von PIA ERNSTBRUNNER

Omne quod recipitur per modum recipientis recipitur.
 Thomas von Aquin¹

Musicus est qui musicam in se habet
 Jacobus Leodiensis²

Dieser Beitrag soll als Anregung dienen, neue Fragen – oder alte Fragen neu – zu stellen. Meine Forschungsarbeit zielt nicht darauf ab, das Musikschrifttum des Mittelalters nach aufführungspraktischen Hinweisen zu durchforsten, sondern sie soll beleuchten, was im 13. und frühen 14. Jahrhundert – in einer Zeit, deren Schrifttum die Basis für Humanismus und Renaissance schuf – rund um das Phänomen „menschliche Stimme“ gewusst, gedacht und geschrieben wurde, und sie will einige wichtige Schlaglichter auf Bereiche werfen, die mit dem spätmittelalterlichen Wissen um Stimme und Gesang eng verbunden zu sein scheinen.

Bei der Forschung zur Gesangspraxis des Mittelalters stehen wir u.a. vor dem Problem, dass gerade das Wissen, das zum Phänomen Stimme gehört, in Musiktraktaten kaum thematisiert wird,³ außer mit knapp hingeworfenen Zitaten, die auf vorhandenes Hintergrundwissen nur anspielen, gleichsam als Aufforderung, anderswo weiter nachzulesen. Diese rudimentären Aussagen zum Thema Stimme tauchen wie Inseln im Musikschrifttum auf, die natürlich nicht isoliert im Meer des mittelalterlichen Wissensgutes schwimmen, sondern auf einem Grund von tiefergehendem Bildungsgut fußen, dem man als Forscher erst nachgehen muss, um deren Gehalt zu verstehen: in den Musiktraktaten selbst offenbart sich dieses Hintergrundwissen meist nicht.⁴

¹ Zitiert nach Günther Pöltner, *Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin*, Wien etc. 1978, 10.

² *Speculum musicae* I, iii, 1 (CSM 3, 1, 17).

³ Die Mühe, diese „[...] scattered references to the singing voice“ aus musiktheoretischen und kirchlichen Quellen zusammenzutragen und zu interpretieren, unternimmt Joseph Dyer in seinem Beitrag „The voice in the Middle Ages“, in: John Potter (Hg.), *The Cambridge companion to singing*, Cambridge 2000, 165–177, mit sehr hilfreichen Anmerkungen und Literaturangaben, 254–258. Vgl. dazu auch Pia Ernstbrunner, „Fragmente des Wissens um die menschliche Stimme: Bausteine zu einer Gesangskunst und Gesangspädagogik des Mittelalters“, in: Walter Pass/Alexander Rausch (Hg.), *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentral-europa*, Tutzing 1998, 21–50 (=Musica mediaevalis Europae occidentalis 4).

⁴ Musikbezogene Texte, die gegen Praktiken von Sängern polemisieren, scheiden durch die stark situationsgebundene und persönlich wertende Verwendung der Worte von vornehmerein aus, um *Grundbedeutungen* jedwelcher Termini zu erfahren: Wer immer diese Texte zu übersetzen versucht, wird zwangsläufig die Wertvorstellungen der eigenen Zeit auf irgendeine Weise gespiegelt finden.

Wo sonst aber ist im Fachschrifttum des Mittelalters – abgesehen von theologischen Schriften und eben von Musiktraktaten – die *vox humana* überhaupt ein Thema? Hierzu ein paar skizzierende Bemerkungen.

Im Hinblick auf Anatomie und Physiologie sind die Quellen, die den tatsächlichen Stand des Wissens spiegeln, primär medizinische Traktate; aber hier scheint unser Bild vom mittelalterlichen Wissen noch vager zu sein, als das stimmphysiologische Wissen des Mittelalters selbst, wie unten noch darzulegen ist.

Insoweit es bei mittelalterlichen Aussagen zur Stimme um Sprachäußerung geht, wird das zugehörige Grundwissen seit der Antike in den Schriften des Triviums (Grammatik, Dialektik, Rhetorik) überliefert: behandelt werden hier Themen von der Lautbildung über die Struktur des Satzes bis zu logisch-argumentativen Strukturen, und weiter bis zur Vermittlung von Inhalten im Hinblick auf die Rhetorik: Ein Redner hatte auch auf die Pflege seiner Stimme und auf seine Wirkung bei den Zuhörern zu achten – eine Wirkung, die er nicht nur mit Mitteln der Sprachstruktur und Argumentation, sondern auch mit dem Klang seiner Stimme⁵ und ihrer Intonation zu steuern suchte. Dialektik, Rhetorik und philosophische Schriften zur Logik boten seit der Antike ein Forum, in dessen Rahmen die Vermittlungsfunktion von Sprache reflektiert wurde;⁶ hier wurden die lautlichen Äußerungen des Menschen als komplexes Zeichensystem begriffen, dessen Grundbaustein im Lateinischen meist *vox* – also „Stimme“ – genannt wurde: *vox* bedeutet in diesem Zusammenhang „Wort“ im Sinne des lautlich geäußerten Wortes, d.h. als die faktische Verbindung von Wort, Begriff und Stimme;⁷ der Terminus *vox* bezeichnet hier die stimmliche Lautäußerung des Menschen bzw. dessen „Grundbaustein“ als „Zeichen“, das von anderen gedeutet und verstanden werden kann – als einen Laut untrennbar verbunden mit Bedeutung. In diesem Sinne ist auch die in mittelalterlichen Musiktraktaten häufig belegte Etymologie zu verstehen, die

⁵ Grundlegend zum Verständnis auch für das mittelalterliche Vokabular der Stimmeigenschaften: Günther Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, bes. Kap. 136: „Die Eigenschaften und Pflege der Stimme in der römischen Rhetorik“, 474ff.

⁶ Weiterführende Literatur: Jochen Hennigfeld, *Geschichte der Sprachphilosophie: Antike und Mittelalter*, Berlin und New York 1994, besonders Kapitel IV „Aristoteles“, 71ff. und Kap.V „Die Stoa. Laut und Bedeutung. § 2 Dialektik I: Über die Stimme“, 108ff.

Eine Darstellung der antiken Grundlagen der (spät)mittelalterlichen Semiotik bietet: Michael Fuchs, *Zeichen und Wissen. Das Verhältnis der Zeichentheorie zur Theorie des Wissens und der Wissenschaften im dreizehnten Jahrhundert*, Münster 1999 (=Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters N.F. 51) 21–77.

⁷ Dies ist exakt der Punkt, an dem sich Autoren aus verschiedenen Wissenschaftsbereichen zwangsläufig missverstehen: Es ist ein Unterschied, ob man die Stimme im physiologischen Sinn, oder (im physikalischen Sinn) als Schall betrachtet, oder ob man das Wort „phoné / vox“ als Terminus in der Sprachanalyse verwendet, in welcher „vox“ für „Wort“ oder sogar „Begriff“ steht, und in der man zu verstehen sucht, wie ein „Laut“ eine nichtlautliche Sache bezeichnen – und verstanden werden – kann, d.h. untersucht, von wo „Be-Deutung“ mittels einer „vox“ ausgeht. Generierung des Tons im physikalischen, der Stimme im physiologi-

vox (Stimme) von *vocare* (rufen; benennen) herleitet: Sie begreift (An-)Rufen und Benennen als doppelte Grundfunktion der menschlichen Stimme, nämlich: Hinwendung zu anderen Menschen und Hinwendung zu den Dingen resp. den Sachverhalten einer „Aus-sage“.⁸

Prinzipiell waren Stimme und Sprache schon in der *Historia animalium* von Aristoteles getrennt worden⁹ – und damit sind wir bei einer weiteren wichtigen Gruppe von Werken, in denen die Stimme behandelt wird: bei den naturwissenschaftlichen Werken des Aristoteles, die dem lateinischen Mittelalter großenteils erst im 12. und 13. Jh. zugänglich wurden. Unter diesen Schriften finden sich einschlägige Passagen in den Büchern *De animalibus* (Über die Tiere)¹⁰ und im 2. Buch von *De anima* (Περὶ ψυχῆς / Über die Seele). Hinzu kommen die auf seine Lehren zurückgreifenden, aber nicht von Aristoteles selbst verfassten *Problemata physica*, deren 19. Abschnitt Fragen der Akustik und Musiktheorie und deren 11. Abschnitt Fragen zur menschlichen Stimme behandeln.

Vor allem im 13. Jahrhundert werden die genannten Werke – teilweise zusammen mit arabischen Kommentaren – ins Lateinische übersetzt oder schon vorhandene Übersetzungen revidiert und in umfangreichen Kommentaren tiefer zu verstehen

schen und des „Zeichens“ im Kommunikationsprozess ist begrifflich, nicht aber durch das verwendete Wort getrennt, und kann daher im Schrifttum falsch gedeutet werden. Dies passiert aber nicht nur heute, sondern war auch ein Problem der Autoren der Antike und des Mittelalters: Etwa wenn Galen als Mediziner den Philosophen Zeno zu widerlegen sucht, bzw. dessen „sonderbare Angaben [...], dass die Stimme von Herz, Gehirn etc. herkomme“ (vgl. Gordon Holmes, *Die Geschichte der Laryngologie von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart*, übersetzt von Otto Koerner, Berlin 1887, 97 Anm. 50) als physiologische Angaben deutet, während Zeno aber gar nicht von Stimm-Physiologie spricht.

Es war und ist das Faszinosum der Wissenschaft des Mittelalters, diese von einander getrennten Betrachtungsweisen wieder zu „vernetzen“ und wenn möglich einen inneren Zusammenhang herzustellen (vgl. dazu auch die folgende Anm.).

⁸ In diesem umfassenden zeichentheoretischen Kontext sind auch Definitionen und Erläuterungen zur Stimme wie jene im *Lucidarium* I, cap.10–11 des Marchettus von Padua zu sehen (ed. Jan Herlinger, Chicago – London 1985, 92–96), die letztlich auf sprachanalytische Texte von Aristoteles und auf antike Grammatiker, evtl. auch auf Philosophen der Stoia, zurückgehen bzw. in den gewählten Zitaten auf das weite Feld Wahrnehmungs- und Erkennnistheorie – Sprache – Zeichentheorie und Kommunikation verweisen: *Vox dicitur a vocando [...] Item vox dicitur eo quod vota/nota cordis promat; unde Philosophus: Sunt enim, quae sunt in voce, earum quae sunt in anima, passionum notae [...]*“ (*Lucidarium*. I, cap.10, 2–4); „[...] vocum alia articulata et litterata, alia inarticulata illiterata [...].“ (*Lucidarium*. I, 11, 2ff).

⁹ *Historia animalium* I, 9 435a 26ff. Vgl. Michael Wittmann, *Vox atque sonus. Studien zur Rezeption der Aristotelischen Schrift „De anima“ und ihre Bedeutung für die Musiktheorie*, Pfaffenweiler 1987 (=Musikwissenschaftliche Studien 4), 43. Vgl. dazu die sehr deutliche Passage aus der Sicht der antiken Medizin bei Galen, *De methodis medendi*, V, 12 und *De locis affectis* I, 1: „Überdies wünsche ich, dass Du verstehst, dass Stimme und Sprache nicht dasselbe sind, denn die Stimme ist eine Schöpfung der Instrumente für die Stimme und die Sprache (eine Schöpfung) der Instrumente für das Sprechen, von welchen die Zunge das wichtigste ist, während Nase, Lippen und Zähne nicht wenig dazu helfen. Die Instrumente für die Stimme sind der Kehlkopf, [...]“ (siehe Anm. 40).

¹⁰ Vgl. Michael Wittmann, *Vox atque sonus*, a.a.O., 45, Anm. 32.

gesucht.¹¹ Herausragend und für die Begriffswelt der folgenden Zeit bestimmend war neben dem enormen Kommentarwerk des Dominikaners Albertus Magnus (†1280)¹² die einzigartige Zusammenarbeit von dessen Schüler Thomas von Aquin (†1274) mit dem Übersetzer Willhelm von Moerbeke (†1286). Die pseudoaristotelischen *Problemata* wurden unter König Manfred von Sizilien (1258–66) von Bartholomäus von Messina ins Lateinische übersetzt,¹³ fanden – zusammen mit dem Kommentar des Mediziners Pietro d'Abano (um 1250–1315) – jedoch offenbar erst nach Beginn des 14. Jahrhunderts Verbreitung.¹⁴

Um bei einer aufführungspraktischen Interpretation von mittelalterlichen Texten, die sich auf die Stimme beziehen, falsche Schlüsse zu vermeiden, erscheint es unabdingbar, das grundlegende Wissen des Mittelalters zu kennen, allem voran das tatsächlich vorhandene Wissen zur Stimmphysiologie um 1300, zum primären Stimm-Erzeuger, dem eigentlichen *factor vocis*.

1 Voci enim factor ...

Mit dem Hinweis auf die Tatsache, dass dem Mittelalter die Funktionsweise der Stimmbänder unbekannt war, wird in der Sekundärliteratur leicht das Bild vermittelt, dass es das ganze Mittelalter hindurch nur äußerst vage Vorstellungen davon gab, wo genau die Stimme entsteht. Dieser Eindruck stellt sich aus mehreren Gründen ein:

1. Zum einen erachteten die mittelalterlichen Autoren das Gebiet der *musica* offensichtlich nicht als den Ort, an dem physiologisches Wissen zu vermitteln sei; folglich brachten sie oft nur sehr verkürzte Zitate zu den „Stimmwerkzeugen“ (wobei in Hinblick auf Gesang oft mehr Wert auf die Sprachwerkzeuge gelegt wurde als auf Organe, die primär an der Hervorbringung der Stimme beteiligt sind).
2. Bei der Übersetzung der die Phonation betreffenden Textstellen wird oft kein Unterschied gemacht, ob von *formare* (bilden, gestalten, formen) oder von *generare* (bilden im Sinne von erzeugen, hervorbringen) die Rede ist,¹⁵ ganz zu schweigen von der – oft kaum möglichen – Unterscheidung, ob die Vokabel *vox* im gegebenen Zusammenhang „Stimme“ im eigentlichen Sinne,

¹¹ Zur Aristoteles-Rezeption im Mittelalter vgl. Georges Lacombe / Laurentius Minio-Paluello, *Aristoteles Latinus*, Bd. 2: *Codices. Supplementa indicesque*, Leiden 1955 (=Corpus philosophorum medii aevi): Übersicht über Werke und deren Übersetzungen 783ff.

¹² Vgl. Winfried Fauser SJ, *Die Werke des Albertus Magnus in ihrer handschriftlichen Überlieferung, Teil I: Die echten Werke*, Aschendorff, Münster Westfalen 1982.

¹³ Gerardo Marenghi (Hg.), *Aristotele, Problemi di fonazione e di acustica*, Neapel 1962, 29.

¹⁴ Pietro d'Abano vollendete seinen in Paris begonnenen Kommentar nach eigener Angabe 1310 in Padua. Eine kritische Edition dieses umfangreichen Werks liegt noch nicht vor. Zu Pietro d'Abano und dessen Kommentar zu den musikalischen Problemen (*Problemata Physica*, Particula 19) vgl. Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven – London 1985, 51–66. Eine kritische Edition der Particula 19 mit Pietros Kommentar erarbeitet derzeit Christian Meyer.

¹⁵ Diese Unterscheidung ist zumindest in der aristotelisch geprägten Terminologie des 13. Jahrhunderts vorhanden.

ob sie „Laut“ bzw. „lautlich geäußertes Wort“ im Sinne der Grammatiker, ob sie gesungener „Ton“ bedeutet, oder ob etwas wie „Stimmregister“ gemeint ist.

3. Die Verwendung auch streng fachspezifischer Termini war im Laufe der Geschichte nicht immer einheitlich und führte damals wie heute zu Missverständnissen.

Damit sind wir wieder beim Thema „Physiologie im Mittelalter“. So liest man bei Lambertus (um 1270) nach der Aufzählung einiger *instrumenta naturalia*,¹⁶ die bei der Stimmgebung beteiligt sind: „[...] sed principaliter factor vocis est epiglotus“, primär werde die Stimme vom *epiglotus* hervorgebracht. Es liegt nahe, *epiglotus* dem heutigen Sprachgebrauch (Epiglottis) entsprechend mit „Kehlkopfdeckel“ zu übersetzen und zu folgern, dass die primären Stimmerzeuger „den mittelalterlichen Schriftstellern unbekannt“ waren.¹⁷ *Epiglotus* bzw. *epiglotis* („bei der Zunge“) war für die mittelalterlichen Mediziner offenbar aber auch der Fachausdruck für „Kehlkopf“, wie dies die Beschreibung des Pietro d'Abano im Kommentar der Particula 11, *De naturalibus quae sunt circa vocem* der pseudoaristotelischen *Problemata physica* zeigt:

[...] Bei der Hervorbringung der Stimme, die eine spezielle Erscheinung von Schall/Klang ist, wirkt vieles zusammen und noch mehr bei der Rede/beim Sprechen (*locutio*), die ein Spezialfall von Stimme ist [...]. Die *epiglotis* [...] ist ein Körperteil, in dem eine staunenswerte Anordnung aus Knorpeln, Muskeln und (Binde-)Gewebe ist, wie in den Anatomien („bei Zergliederungen“)¹⁸ gezeigt wird. Sie ist nämlich ein Ganzes/ein Körper (*corpus*), zusammengesetzt aus drei Knorpeln und zehn Muskeln, durch die sie erweitert (gedehnt) und zusammengezogen wird und durch die ihr Weg bzw. Durchgang geschlossen und geöffnet wird. Aus dieser *epiglotis* nämlich, gegen den oberen Teil zu, ersteht ein knorpelreicher halbkugelförmiger Komplex (*corpus*), der *lingua fistulae* („Zunge der Pfeife“) genannt wird: dieses *corpus* ist das wahre Instrument der Stimme, um dessentwillen die gesamte Einrichtung gebaut ist, wie es im 7. [Buch] von *De iuvamentis membrorum* und im Buch *De voce* dargelegt ist. Der Stimmerzeuger nämlich, als das, was unmittelbarer von der Seele bewegt wird, ist ein „Arm“, ein Muskel (*lacertus*¹⁹) beim *epiglotus*, wie Avicenna [...] sagt: deren

¹⁶ „[...] ut pulmo, guttur, lingua, dentes, palatum et cetera membra spiritualia“ (Lunge, Kehle, Zunge, Zähne, Gaumen(segel) u.a. *membra spiritualia*, Körperteile der Atemwege). Lambertus (Quidam Aristoteles), *Tractatus de musica*, vgl. CS 1, 253a.

¹⁷ Franz Müller-Heuser, *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters*, Regensburg 1963 (=Kölner Beiträge zur Musikforschung 26), 123f.

¹⁸ Hier sind wohl Anatomiebücher gemeint. Dass Pietro d'Abano den Kehlkopf aus eigener Anschauung kannte, ist unwahrscheinlich; ganz auszuschließen ist es allerdings nicht: Denn gerade in der Zeit, in der er seinen Kommentar in Padua zu Ende brachte, scheint sich eine Wende der europäischen Medizingeschichte angebahnt zu haben: 1306 und 1315 soll Mondino de Luzzi, Professor in Bologna, vor Studenten erstmals Sektionen am menschlichen Körper durchgeführt haben. Vgl. T.V.N. Persaud, *Early history of human anatomy. From antiquity to the beginning of the modern era*, Springfield/Illinois 1984, 89.

¹⁹ *lacertus*, -i, m.: der muskulöse Oberteil des Armes von der Schulter bis zum Ellbogen; im übertragenen Sinne bedeuten *lacerti* „Muskeln“, „Kräfte“. Vgl. Franz Xaver Schönberger, *Neuestes lateinisch-deutsches [...] Hand-Lexikon*, 1. Band, Wien 1842.

Instrument nämlich ist die *epiglotis* und das *corpus* ähnlich einer *lingua fistulae*, und das ist in Wahrheit das erste Instrument, und die übrigen Instrumente sind die unterstützenden und dazu beitragenden.²⁰

Dass *epiglotis/epiglotus* hier für *larynx*, den Kehlkopf, steht, ist deutlich. Die Interpretation der übrigen Aussagen scheint weniger klar, denn der zitierte Text ist nur eine knappe, sehr allgemein gehaltene Zusammenfassung des anatomischen Wissens der Zeit.²¹ Hier sei versucht, ein Bild der darin anklingenden Kenntnisse herauszuarbeiten, soweit es für das Verständnis der außermedizinischen mittelalterlichen Texte über Stimme nützlich scheint.

Pietro d'Abano verweist auf Avicenna (Ibn Sina, †1037) sowie auf *De iuvamentis membrorum* (=*De usu partium corporis humani*), lib. VII²² und auf *De voce*²³ von Galen (um 130–200), der mit seinem enormen Gesamtwerk die Anatomie und Physiologie des Mittelalters bestimmte. Bei Galen heißt der Kehlkopfdeckel *epiglottis* und der Kehlkopf *larynx*. Auch bei Galen gibt es offenbar Stellen, die die Epiglottis als eigentlichen, die Stimmgebung auslösenden Faktor erscheinen lassen könnten.²⁴ Doch ist heute kaum jemandem mehr bewusst, dass die Benennung des stimmbildenden Teils des Kehlkopfes,

²⁰ *Ad generationem autem vocis que est species soni multa concurrunt et adhuc plura ad locutionem que vocis est species [...] epiglotis [...] est membrum in quo mirabilis est dispositio ex cartilaginibus musculis et panniculis: sicut in anathomis ostenditur. Est enim corpus compositum ex tribus cartilaginibus et decem musculis: quibus dilatatur et constringitur: ac via ipsius vel transitus clauditur et aperitur. Ex qua quidem epigloti versus partem superiorem oritur corpus cartilagineum semisphericum dictum lingua fistule: quod proprie verum vocis est instrumentum: propter quod totalis compositio est constituta: sicut apparet in septimo de iuvamentis membrorum: et in libro de voce. Vocis enim factor sicut illud quod immediatus ab anima movetur est lacertus existens iuxta epiglotum: sicut dicit Avic. decima tertij: cuius quidem instrumentum est epiglotis et corpus simile lingue fistule: et est primum instrumentum in veritate: et reliqua instrumenta sunt innitentia et adiuvantia.*

(Pietro d'Abano, *Expositio problematum Aristotelis* (1310). Verwendete Ausgabe: *Problematum Aristotelis ... translatio duplex ... cum Petri apponensis Expositionibus nuper correctis ...*, Venedig 1519, fol. 124vb.)

²¹ Der Vergleich mit Pietro d'Abanos *Conciliator* und anderen medizinischen Werken der Zeit sei den Spezialisten der Medizingeschichte überlassen.

²² Carolus Gottlob Kühn (Hg.), *Claudii Galeni Opera Omnia*, vol.III (Leipzig 1822), bes. 551ff (Buch VII, Kap.XI ff).

²³ Galens Original Περὶ φωνῆς, auf das er selbst in *De usu partium* oft Bezug nimmt, ist allerdings verloren; dem Mittelalter stand mit dem Traktat *De voce et anhelitu*, das unter Galens Namen tradiert wurde, bestenfalls „eine korrumierte Epitomierung des Originals“ zur Verfügung: vgl. Michael Wittmann, *Vox atque sonus*, a.a.O., 91. Wittmann verweist auf die inhaltliche Rekonstruktion wesentlicher Teile des Originals in: Hans Baumgarten, *Galen. Über die Stimme*, Göttingen 1962, das mir bis Redaktionsschluss leider nicht zugänglich war.

²⁴ Carolus Gottlob Kühn (Hg.), *Claudii Galeni Opera Omnia*, vol. 8 (Leipzig 1824), 50. Für terminologische Recherchen scheint das (lateinische) Register in Bd. 20 von Galens *Opera Omnia*, Leipzig 1833, mindestens so nützlich zu sein wie Richard J. Durling, *A dictionary of medical terms in Galen*, Leiden etc. 1993.

„Glottis“,²⁵ auf Galen zurückgeht. Er kombinierte vorhandenes Wissen und eigene Erkenntnisse, die er u.a. aus der Sektion von Schweinen und Affen bezog;²⁶ sein Wissensstand bezüglich des Kehlkopfes mitsamt seinen Knorpeln, Muskeln und Nerven wurde von Gordon Holmes Ende des 19. Jahrhunderts kurz zusammengefasst²⁷ und sei hier aus Sicht der Musikwissenschaft ergänzt.

Galen beschreibt die Glottis offenbar als Teil der Mündung oder Öffnung (griechisch στόμα – „Mund“; lateinisch *orificium*),²⁸ die von Schildknorpel und der paarigen *cartilago arytaenoidea* – den beiden Stellknorpeln oder „Gießbeckenknorpeln“,²⁹ – begrenzt ist:

Im inneren Raum der Larynx, durch die der Atem ein- und ausströmt, befindet sich ein Körper [...], welcher weder in Substanz noch in der Gestalt irgendetwas anderem im ganzen Tier ähnlich ist. Über diesen haben wir einiges in dem, was wir über die Stimme geschrieben haben,³⁰ gesagt, beweisend, dass dieses *corpus* das erste und hauptsächliche Instrument der Stimme ist [...]. Es gleicht nämlich der Zunge (lat. *lingua*; griech.: γλῶττα, auch: Mundstück) einer Pfeife/eines Aulos (lat. *fistula*; griech. αὐλός), besonders wenn du ihn von unten oder von oben betrachtest; „von unten her“ nenne ich den Ort, wo die Luftröhre und die Larynx sich verbinden, „von oben herab“ aber zur Mündung hin (*ad orificium*), die von den Begrenzungen, die dort sind, des krugförmigen (*arytaenoideos*) und des schildförmigen Knorpels gemacht wird. Besser aber wäre es, nicht diesen Körper den Zungen der *fistulae/auloi* zu vergleichen, sondern eher umgekehrt [...].³¹

²⁵ Reallexikon der Medizin und ihrer Grenzgebiete, München etc. 1969: Glottis: 1. der von beiden *Plicae vocales* zusammen mit Stimmuskeln, Stellknorpeln, Stimmritze und *Conus elasticus* gebildete stimmbildende Teil des Kehlkopfes; 2. Kurzbezeichnung für Glottisspalte (*Rima glottidis/Stimmritze*).

²⁶ „Galen trieb Anatomie *praeparando*. Die beim Präparieren gefundenen Einzelheiten notierte er sogleich; er schreibt (Editio Kühn XIV, 630), dass er im Anschluss an Demonstrationen über Stimme und Atmung den Befund und die Diskussion Schreibern diktirte, die es mit Kurzschrift (tironischen Noten) aufschrieben.“ (Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker, hg. von P. August Hirsch, München etc. 1962, Bd. 2, 665).

²⁷ Gordon Holmes, *Die Geschichte der Laryngologie von den frühesten Zeiten [...]*, a.a.O., 12–19. Die Arbeit von Hans Baumgarten, *Galen. Über die Stimme*, Göttingen 1962, war mir bis Redaktionsschluss leider nicht zugänglich.

²⁸ G. III, 561. Zu στόμα vgl. äolisch στύμα (vgl. aber *staman* „Maul“, got. *stibna* aus *stimna, neuhochdeutsch „Stimme“; vgl. Wilhelm Gemoll, *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, München etc. 1954).

²⁹ Benannt sind sie nach der Ähnlichkeit mit einem Krug oder Schöpfgefäß, griechisch ἀρύταινα.

³⁰ Galens Werk *Über die Stimme* gilt als verloren. (Vgl. Anm. 23).

³¹ Wir geben hier nur den lateinischen Text der Galen-Gesamtausgabe wieder, mit einzelnen Hinweisen auf die griechischen Termini:

„In spatio laryngis interno (per quod intro et foras fertur spiritus) corpus quoddam est locatum [...], quod neque substantia, neque figura cuiquam eorum, quae in toto sunt animali, est simile. De quo dictum est a nobis non nihil in iis, quae de voce conscripsimus, probantibus, primum id et principalissimum vocis esse instrumentum; dicetur autem et in praesenti, quantum praesens haec disputatio postulat. Simile quidem est linguae alicuius fistulae (αὐλοῦ γλῶττα, potissimum si infernam ac supernam eius partem (griech: κάτωδεν [...] anwqen) species; infernam autem dico, ubi arteria et larynx inter sese connectuntur; supernam vero ad orificium, quod fit a finibus, qui ibi sunt, arytaenoideos cartilaginis et scutiformis. Melius autem esset non assimilare corpus hoc fistularum linguis (ταῖς τῶν αὐλῶν γλῶτταις εἰκάζειν), sed eas huic potius [...]“ (G. III, 560f; vgl. Anm. 45.)

Im weiteren Verlauf nennt Galen dieses *corpus* dann die *Glottis* oder *Glossa* der Larynx, in der lateinischen Fassung der griechisch-lateinischen Gesamtausgabe von Kühn *lingula* und *lingua laryngis* genannt.³² Er nennt zwei Funktionen der Glottis: die *cohibitio spiritus* (den Glottisschluss, der den Atemstrom unterbricht) und die Hervorbringung der Stimme, wobei er möglicherweise beide Funktionen als gemeinsame Aktivität der Stimmbänder und der Taschenbänder sieht.³³ Galen hebt hervor, dass Stimme nicht entstehen kann, wenn der Luftkanal ganz offen ist, sondern dass eine Verengung notwendig ist;³⁴ an anderer Stelle vergleicht er diese verschließbare Öffnung, durch die der Atem fließt, mit einer Ritze oder Spalte (*rima ac fissura*, die heutige Stimmritze), wobei er auf die *membranosa labiorum substantia*³⁵ hinweist: Die beiden sich beim Glottisschluss aneinanderschmiegenden Teile beschreibt Galen als *labia*, als Lippen, und hier ist der griechische Originalausdruck besonders faszinierend: Galen verwendet den Ausdruck *χεῖλος*, was sowohl „Lippe“ als auch „Rand, Ufer“ bedeuten kann; die Assoziation zur auf die Glottis treffenden oder an ihr vorbeistreichenden „Brandung“ des Atem-Stromes scheint die Wortwahl mitbestimmt zu haben.

Das im gegebenen Zusammenhang Interessanteste an Galens Aussagen ist sein Vergleich der Glottis mit der *glotta* eines *aulos*, denn genau hier liegt der Schlüssel zum Verständnis des Bildes, das Galen zur Funktionsweise des Stimmorgans gibt. Diese Aussagen präzise vom Griechischen ins Lateinische (und ins Deutsche) zu übertragen, ist allerdings schwierig, und dies liegt vor allem an der Mehrdeutigkeit einiger Termini.³⁶

Glossa – griechisch γλῶσσα oder γλῶττα, die Zunge, – konnte auch das Mundstück eines Blasinstrumentes bedeuten, und auch spätgriechisch γλῶσις bedeutete Mundstück. Im besonderen war *Glotta* das Mundstück eines Rohrblattinstrumentes; γλῶτται (Plural) und γλωττίδες (Plural von *glottis*) hießen aber auch die einzelnen Zungenplättchen der griechischen *auloi*. Galen sah das klangerregende „Mundstück“ der Larynx also analog zum Mundstück eines Rohrblattinstrumentes. Damit vergleicht er den primären Stimmerzeuger mit dem eines Aulos – doch hier beginnt die philologische Schwierigkeit, nämlich zu verstehen, welches Bild Galen vor Augen hatte: *auloi* waren prinzipiell gedoppelte Blasinstrumente, konnten aber sowohl als gedoppelte

³² G. III, 562. Ob *lingula* und *lingua* vielleicht Stimm- und Taschenbänder voneinander unterscheiden, bedarf der Klärung.

³³ Vgl. Gordon Holmes, *Die Geschichte der Laryngologie [...]*, a.a.O., 15. Die Stelle, die Holmes als Beleg zitiert, bezieht sich allerdings nur auf das „Halten des Atems“.

³⁴ G. III, 561.

³⁵ G. III, 565.

³⁶ Galen war sich dieser Mehrdeutigkeit wohl bewusst, schrieb er doch einen ganzen Traktat über das Problem von Sprache und Mehrdeutigkeit. Robert Blair Edlow (Hg.), *Galen on language and ambiguity (De captionibus)*, Leiden 1977. Bezeichnenderweise nennt Galen im 2. Buch seiner „Methodi medendi“ ausgerechnet γλῶττα als Beispiel für Mehrdeutigkeit: „*et tibiae et calceamenti et animantis pars lingua est*“ (... καὶ αὐλοῦ καὶ ὑποσήματος καὶ ζῷου μόριον ἡ γλῶττα); G. X, 131.

Aufschlagzungeninstrumente wie auch auch als oboenähnliche Instrumente mit Gegenschlagzunge funktionieren.³⁷

Diese Unklarheit mag vielleicht einer der Gründe dafür sein, warum aus Galens *Glottis* und seinem Vergleich mit der *glotta* eines *aulos* in der lateinischen Terminologie (vgl. Pietro d'Abano) schließlich die *lingua fistulae* wurde: *fistula* ließ Assoziationen zu verschiedensten Arten von Blasinstrumenten zu: zu Flöten, Hirtenpfeifen, Rohrblattinstrumenten – sogar Orgelpfeifen könnten damit gemeint sein. Hinzu kam, dass die korrekte lateinische Entsprechung für den Aulos, *tibia*, im Lateinischen ursprünglich zwar ebenfalls neben den Rohrblatt- auch Flöteninstrumente mit einschließen konnte, dieser Ausdruck aber bei den Kirchenvätern extrem einseitig belegt war und mit heidnischen, orgiastischen Zeremonien assoziiert wurde.³⁸ Der lateinische Terminus für das primäre Instrument der Stimme, *lingua fistulae*, bewahrte sich in *fistula* sozusagen die wertfreie Offenheit im Hinblick auf Einsatzbereich und Klangfarben der Stimme, während er mit dem Wort *lingua* auf das physiologisch-instrumentenkundliche Modell verweist, das Galen durch seinen Vergleich vorgegeben hat.³⁹

Das medizinische Bild vom Kehlkopf war demnach ein komplexer Körper aus Knorpeln, Bindegewebe, Nerven⁴⁰ und Muskeln, die die Glottis öffnen und schließen bzw. „ausdehnen und zusammenziehen“⁴¹ und dabei verschiedene Funktionen ausführen: nämlich die Glottisspalte zu verschließen und den

³⁷ Zu dieser Problematik vgl. Heinz Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966, bes. 64ff: Bei Theophrast (371–287 vor Chr., Schüler von Aristoteles) scheint *glotta* die Aufschlagzunge zu bedeuten, während Becker an einem Aristoteles (384–322 vor Chr.) zugeschriebenen Text zeigt, dass der Autor an „eine Gegenschlagzunge“ denkt, da er zur Kennzeichnung der Rohrblattschwingung das Verb συγκρότω verwendet, das im Griechischen auch für ‚in die Hände klatschen‘ [...] gebraucht wird und das Gegeneinander von zwei schwingenden Teilen sehr sinnfällig macht“ (a.a.O. 65). Galens Beschreibungen – und deren mir bisher greifbare Übersetzungen – sind meines Erachtens nicht so eindeutig, dass man seine Theorie bereits als geklärt ansehen könnte; man versteht nicht genau, wann er an „Zunge“ (und an welchen Typus), und wann er an „Mundstück“ denkt. Dass Galen die gegenüberliegenden Teile der Glottis als „Lippen“ bezeichnet, könnte für spätere Zeiten vielleicht im Keim eine Assoziation zu Metallblasinstrumenten geweckt haben (auch das Mundstück der griechischen Salpinx hieß „*glotta*“) – damit wäre im Ansatz eine Erklärung der Stimmlippenfunktion analog zu den gespannten Lippen eines Blechbläzers vorgeprägt. Ein Beleg dazu in der Literatur ist mir aber nicht bekannt.

³⁸ Vgl. Heinz Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966, 155f.

³⁹ Auf Grund der Anfälligkeit der Stimme für „Belegtheit“ wurde sie schon Jahrzehnte vor Galen mit der *tibia* verglichen, wobei aber nicht auf Zungenplättchen Bezug genommen wird (Quintilian 11,3,20, vgl. Günther Wille, *Musica Romana*, a.a.O., 481f).

⁴⁰ „[...] Die Instrumente für die Stimme sind der Kehlkopf, die Muskeln, welche ihn bewegen, und die Gehirnnerven, welche diesen Kraft geben; daher wird eine Person, deren Öffner oder Schließer des Kehlkopfs unbeweglich geworden sind, ganz und gar aphonisch [...].“ Galen, *De methodis medendi* V, 12, und *De locis affectis* I, 1, zitiert nach Gordon Holmes, *Die Geschichte der Laryngologie* [...], a.a.O., 17 (vgl. Anm.9).

⁴¹ Vgl. Pietro d'Abano: „[epiglotis] dilatatur et constringitur: ac via ipsius vel transitus clauditur et aperitur.“, siehe Anm. 20).

Atemfluss zu stoppen bzw. einzuschränken und die Stimme zu bilden, wobei hier nur klar war, dass die Stimme primär durch die Glottis – und zwar analog zu Rohrblattinstrumenten gesehen – erzeugt werde, nicht aber, wie. Dass dabei die Stimmlippen in einer Analogie zu „Gegenschlagzungen“ gesehen wurden, ist nicht auszuschließen;⁴² wie spätmittelalterliche Mediziner die Funktionsweise der Glottis erklärt haben, bedarf aber noch weiterer Forschung. Die akustische Theorie, die zur physikalischen Betrachtung der Funktionsweise der Stimmlippen als vibrierende Zungen notwendig gewesen wäre, formulierte erstmals der französische Physiker Jean B. Biot (1774–1862).⁴³

Das historisch früheste greifbare Modell zur Erklärung und Veranschaulichung der menschlichen Stimme waren also nicht Flöten oder Pfeifen,⁴⁴ sondern gedoppelte Rohrblattinstrumente, wie *aulos* und *tibia*.

Für die musikphilologische Arbeit ergibt sich daraus Folgendes:

1. Wo immer im Schrifttum des Mittelalters Stimme mit einer *fistula* oder einem Rohrblattinstrument verglichen wird, impliziert das nicht zwangsläufig einen Vergleich der Klangfarben, sondern geht – je nach Kontext – unter Umständen schlicht auf Galens Erklärungsversuch der Stimmerzeugung zurück. Zwingend aus einem solchen Vergleich eine Forderung nach einer bestimmten Klangfarbe abzuleiten, ist nicht im Sinne des mittelalterlichen Fachschrifttums: Die Autoren der Antike und des Mittelalters werden nicht müde zu betonen, dass ja zuerst die Natur (die menschliche Stimme), dann die Kunst (vom Menschen gemachtes Instrument), die die Natur auf anderer Ebene nachahmt, vorhanden ist – in der Geschichte der Menschheit wie auch im Leben des Menschen – und dass die Natur (die *Physis* des menschlichen Körpers) grundsätzlich einen Vorsprung an Weisheit gegenüber der bewussten, verstandesmäßigen Nachahmung durch den Menschen (der *Téchne*, der Kunst und ihrer Technik, auch der „Gesangstechnik“) hat.⁴⁵
2. Wo nicht von Stimmphysiologie im Sinne des mittelalterlichen medizinischen Schrifttums gesprochen wird, ist diese auch nicht gemeint.

Damit kehren wir zurück zu der Problematik, die mit der Verwendung fachspezifischer Termini bzw. mit deren Interpretation verbunden ist. Ich möchte die Schwierigkeiten an einem Beispiel dingfest machen: Man stelle sich vor, im Jahr 2700 stieße ein an Historischer Aufführungspraxis interessierter Forscher in einem um das Jahr 2050 entstandenen Aufsatz über Singen auf folgendes Zitat aus einem Artikel über Akustik, der aus dem 20. Jahrhundert stammt:

⁴² Vgl. Anm. 37.

⁴³ Vgl. *Traité de Physique experimentale*, Paris 1816, T. II, p. 166 (laut Gordon Holmes, *Die Geschichte der Laryngologie [...]*, a.a.O., 63 u. Anm. 162).

⁴⁴ Ausgehend von Franz Müller-Heuser, *Vox humana*, a.a.O., 124, scheint sich diese Ansicht verbreitet zu haben.

⁴⁵ Vgl. die Formulierung Galens in der lateinischen Übersetzung: *Melius autem esset non assimilare corpus hoc [d. i. die Glottis] fistularum linguis, sed eas huic potius; quandoquidem natura* (griechisch φύσις), *ut arbitror, et prior tempore sit, et in operibus sapiens magis quam ars* (griechisch τέχνη) (G. III, 561).

Für Sängerinnen besteht das Problem, dass die Grundfrequenz eines Klanges über der Frequenz des ersten Vokalformanten liegen kann [...]. In diesem Fall wären die beiden tiefsten Partialtöne des Stimmklanges deutlich abgeschwächt [...], so dass sich Schwankungen des Gesamtschallpegels ergeben könnten. Sopranstimmen lösen das Problem, indem sie den ersten Formanten verschieben und mit der Grundfrequenz des gesungenen Tones zur Deckung zu bringen versuchen.

Es ist eine interessante Erfahrung, die obige Passage, bewusst den Kontext ausklammernd, genau zu lesen. In dem Zusammenhang, aus dem das Zitat gerissen ist, sind Worte und Inhalt eindeutig. Und was könnte ein Forscher im Jahr 2700 über die Gesangskultur des 20. oder 21. Jahrhunderts aus diesem Text herauslesen? Je nach Kontext, in den der Satz im 21. Jahrhundert gestellt und im 27. Jahrhundert gelesen werden würde, könnte dieses Zitat in 700 Jahren zu den abstrusesten Theorien führen. Und dennoch: Nimmt man sich die Zeit, sie Wort für Wort und in ihrem Zusammenhang genauer anzusehen, spiegelt sich in diesen Sätzen doch ein kleiner Teil dessen, was auch unsere Kultur als das Phänomen Stimme betrachtet.

Auch im Spätmittelalter wird Fachspezifisches ausführlich nur im Schrifttum der betreffenden Wissensgebiete dargelegt. Es war die Aufgabe der mittelalterlichen Intellektuellen, Querbezüge herzustellen, und in der Argumentation des Musikschrifttums finden sich solche Querbezüge oft genug angedeutet – wenn man sie zu lesen versteht.

Greifen wir daher nochmals Pietros geschliffene Formulierung des aus medizinischer Sicht „primären Stimmerzeugers“ heraus: *Vocis enim factor sicut illud quod immediatius ab anima movetur est lacertus existens iuxta epiglotum* – „Das, was die Stimme macht, als dasjenige, was unmittelbar von der Seele bewegt wird, ist ein ‚Muskel-Arm‘ (Muskel)⁴⁶ beim/im *epiglotus*“: Der primäre *factor vocis* wird (über Nerven, vgl. Galen)⁴⁷ durch Muskeltätigkeit in Bewegung versetzt, und zwar von der *anima*.

2 ... ab anima movetur

Der „primäre Stimmerzeuger – von der Seele bewegt“: Im medizinischen Sinne ist im Spätmittelalters „ab anima movetur“ zunächst wohl mit „vom Willen, willentlich, vom Bewusstsein bewegt“ zu übersetzen. Es bedeutet jedoch wesentlich mehr als das; dies wird freilich erst klar, wenn man sich in der „Standardliteratur“ des 13. Jahrhunderts genauer ansieht, was der Begriff *anima* meint und wie und warum Stimme und Seele in Zusammenhang gebracht werden – das heißt für uns: Schlag nach bei Aristoteles und seinen Kommentatoren.⁴⁸

⁴⁶ Ob mit diesem *lacertus* der Stimmbandmuskel gemeint sein könnte oder Muskeln, die die Glottis öffnen und schließen, bleibt eine offene Frage.

⁴⁷ Vgl. Anm. 40.

⁴⁸ Aristoteles, *De anima*. Deutsch in: Aristoteles, *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*. Übers., hrsg. u. mit einer neuen Vorbemerkung versehen von Olof Gigon. München: dtv 2. Aufl. 1987, 257–347; *Translatio Graeco-latina Iacobi Veneti* (12.Jhd.) in: Albertus Magnus, *De anima* (*Opera omnia VII/1*, Münster/Westfalen 1968); *Recensio Nova Guilelmi de Moerbeka* (nicht vor 1261) in: Thomas de Aquino, *Sentencia libri de anima* (*Opera omnia XLV/1*, Rom, Paris 1984).

Aristoteles nähert sich in *De anima* behutsam einer Definition des Begriffes „Seele“, indem er analysiert, in welchem Zusammenhang das Wort Seele üblicherweise verwendet wird; um seine Definition zu gewinnen, filtert er aus dem Sprachgebrauch dasjenige Wissen heraus, das im Menschen schon vorhanden ist und seinen (sprachlichen) Ausdruck gefunden hat, bevor man überhaupt über den zu untersuchenden Gegenstand nachzudenken begonnen hat.

Von beseelt (*animatum*), sagt er,⁴⁹ spricht man nur im Zusammenhang mit einem lebendigen Wesen. Ein physischer Körper (*materia*), der der Möglichkeit nach Leben haben kann, ist nur dann belebt bzw. beseelt, wenn sich dieses Leben gerade vollzieht, d.h. wenn das, was dem Körper eines Lebewesens Leben gibt und sein spezielles Wesen ausmacht, tatsächlich Wirklichkeit (*actus*), am Wirken ist.⁵⁰ Die Seele ist das, was das Wesen eines konkreten Lebewesens ausmacht, sie ist sozusagen das wirkende, (das immer an-)„wesende“ Prinzip, das der ursprünglich formlosen Materie des Körpers, in der nur die Möglichkeit (*potentia*) zum Leben angelegt ist, die in jedem Moment seines Lebens ihm eigene Gestalt (*forma*) verleiht. Seele wird definiert als die der toten Materie konkrete Gestalt gebende „aktuale Wirklichkeit“ eines Körpers, der *potentiell* Leben besitzt; „potentiell Leben haben“ heißt, dass ein solcher Körper mit Organen („Instrumenten“) ausgestattet ist, die dieses Leben vollziehen können.

Je nachdem, ob es sich um eine niedere, einfachere oder höhere, komplexere Lebensform handelt, umfassen diese Lebensvollzüge nur den vegetativen Bereich, d.h. – im Fall z.B. von Pflanzen als einfacheren Organismen – Ernährung, Stoffwechsel, Wachstum, Verfall, oder es kommt – bei komplexeren Lebewesen – auch das Aufnehmen von Sinneseindrücken, Fortbewegung und geistige Aktivität hinzu. Diesen Bereichen entsprechend sind die *potentiae animae* angelegt (vgl. unten).

Und was ist den verschiedenen „Lebensvollzügen“ gemeinsam, was ist „Leben“? Für Aristoteles heißt Leben qualitative oder quantitative Veränderung (= Bewegung), die nicht von außen, sondern aus sich selbst heraus geschieht. Leben hat ein Körper, wenn er den Ursprung der Bewegung in sich selbst hat. Und somit kommt Aristoteles zu seiner umfassendsten Definition: „Seele ist das Wesens-Was [...]“ nicht irgendeines anorganischen Körpers, sondern „[...] eines natürlichen Körpers, der das Prinzip der Bewegung und der Ruhe in sich selbst hat.“⁵¹

Leben ist hier aufs Engste und Grundlegendste verknüpft mit dem Begriff *motus*, Bewegung:

- im vegetativen Bereich: *motus secundum alimentum – detrimentum – augmentum*; Ernährung/Aufnehmen – Verfall/Abbau – Wachstum/Aufbau

⁴⁹ Die folgende Zusammenfassung der ersten Absätze des 2. Buches von *De anima* ist im Bemühen, den Seelenbegriff verständlich zu machen, etwas vereinfachend.

⁵⁰ Griech. ἐνέργεια, *energeia* „am Wirken/am Werk sein“ (von ἔργον, Werk, Tat) wird im 13.Jhd. mit *actus* übersetzt.

⁵¹ Aristoteles, *De anima* II 412b; Übersetzung von Olof Gigon, München 1987, 286.

- im Bereich der Sinne (*sensus*): das Wahrnehmungsvermögen besteht im „Bewegtwerden“, im „Erleiden“ (*passio*, griech. πάθημα) als der passiven Seite eines Bewegungsvorgangs; Wahrnehmung ist das Aufnehmen der „Formen“ ohne die Materie in der Bewegung. So wird beim Hören nicht die Materie der durch Schall bewegten Luft vom Organismus aufgenommen, wie etwa bei der Atmung, sondern die *forma* der bewegten Luft.
- im appetitiven Bereich (Begehen, Wille): Anstreben – Ablehnen – Fliehen
- in Lage und Fortbewegung (*motus et status secundum locum*)
- im gesamten geistigen Bereich (*intellectus*; Vorstellungskraft = *imaginatio*/*phantasia* und Denken als innere Vorgänge bzw. innere Bewegungen).

Das „Wesens-Was“ der Seele drückt sich in all diesen Bereichen als oder in Bewegung aus.⁵²

Was hat all das mit der Stimme zu tun, warum wird die menschliche Stimme überhaupt in Aristoteles' *De anima* behandelt? Den oben aufgeschlüsselten „Vitalfunktionen“ entsprechen die *potentiae animae*, die Fähigkeit und Möglichkeit (*potentia*) zu diesen Lebensvollzügen (*actus*).⁵³ Diese *potentiae animae* bedienen sich der entsprechenden Organe um in „Aktion“ (*actus*) umgesetzt zu werden, und so untersucht Aristoteles als Voraussetzung für die Betrachtung des jeweiligen „Vermögens der Seele“ auch die jeweiligen Sinnesobjekte und deren Sinnesorgane. Bei der Besprechung der akustischen Sinnesobjekte – und zwar im Anschluss an Erörterungen über Schall und Ton allgemein – entwickelt Aristoteles schrittweise seine Definition von Stimme:⁵⁴

1. Stimme ist ein Ton von etwas Belebtem (Beseeltem); bei Instrumenten spricht man von „Stimme“ nur in Analogie.⁵⁵
2. Stimme haben nur solche Lebewesen, die Luft aufnehmen, und zwar über die Kehle (*vocalis arteria*),⁵⁶ die Lunge und den Bereich „um das Herz herum“ (wohin die Luft nach antiker Anschauung zur „Kühlung“ transportiert wird, wo sie in den Organismus eintritt und von wo daher der Impuls zur Atmung ausgeht).

⁵² Aristoteles nennt die Seele auch die „erste Entelechie“ eines physischen Körpers: *Entelecheia* (griech. „was sein Ziel in sich selbst hat“) ist sozusagen die allem Sein zugrundeliegende Urbewegung, die ununterbrochene Umsetzung der Möglichkeit in die Wirklichkeit, der *potentia* (griechisch δύναμις *dynamis*) in den *actus* (griechisch ἔνέργεια *energeia*), ein der Materie bzw. dem Körper innewohnendes „Formprinzip“, d.h. Prinzip des „Gestalt-Werdens“, das z.B. einen Organismus zur Selbstentwicklung bringt.

⁵³ Vgl. Anm. 50 und 52.

⁵⁴ Aristoteles, *De anima* II, 420b5–421a1. Die lateinischen Ausdrücke entstammen den von Albertus Magnus und Thomas Aquinas verwendeten Übersetzungen. Vgl. dazu auch Pia Ernstbrunner, „Fragmente des Wissens um die menschliche Stimme [...]“ a.a.O., 43ff.

⁵⁵ Die Analogie zwischen menschlicher und Instrumentalstimme besteht in *extensio*, *melos* und *locutio* (Ausdehnung des Tones, Melodiefähigkeit und „Rede“).

⁵⁶ Aristoteles unterscheidet nicht zwischen Pharynx und Larynx und verwendet den allgemeinen Ausdruck Pharynx für einen Bereich der Atemwege, der vielleicht unserem „Ansatzrohr“ entsprechen könnte (lat. *guttur* Kehle, oder *vocalis arteria*, das für Larynx steht).

3. Aristoteles – und seine Übersetzer – prägen anschließend die auf Deutsch schwer zu formulierende Vorstellung, dass die eingeatmete Luft „von der Seele (Vitalkraft), die sich in diesen Körperteilen befindet“ erschüttert wird, indem die *anima* die Luft durch diese selbst an die *vocalis arteria* schlägt, resp. „prallen lässt“: „Stimme ist die Erschütterung (*percussio*) der eingeatmeten Luft durch die Seele (Vitalkraft), die in diesen Körperteilen ist, gegen die *vocalis arteria*“,⁵⁷ aber:
4. nicht jede „Erschütterung“ (z. B. Husten) ist Stimme, sondern das *verberans* – das die Bewegung Auslösende – muss belebt (*animatum*) und mit einer Vorstellung verbunden sein (*cum imaginatione aliqua*): denn Stimme ist immer ein „*significativus sonus*“ (*σημάντικος ψόφος*), ein Klang mit Bedeutung.

Ist der Begriff *anima* so weit gefasst – und so nah an die Wurzel gehend – wie der von Aristoteles beschriebene, dann bedeutet das, dass die Seele, die im Lebensvollzug des Körpers und somit im ganzen Körper wirksam ist, durch den von ihr ausgelösten *motus* der bewegten Luft des Tones eine „Gestalt“ (*forma*) mitgibt, die von allen Ebenen ihrer *potentiae* – von körperlichen Vorgängen, Wahrnehmung, Empfindung, Vorstellungskraft, Denken, Geist – geprägt ist und diese als „In-formation“ nach außen mitgibt, kommuniziert.

Den gemäß ihren *potentiae* eingeteilten Bereichen der Seele, den *partes animae*,⁵⁸ entsprechen – durch die Stimme kommunizierbare und in der Stimme bewusst oder unbewusst „mitschwingende“ – Inhalte: körperlicher Zustand, Gefühle, Gedanken etc. Was diese Möglichkeiten betrifft, betonen die Kommentatoren von *De anima* freilich denjenigen Bereich der Kommunikation stärker, der von Grammatikern und Logikern vorgegeben war – wohl weil man daran den Unterschied zur Seele der Tiere festmachen konnte: den „rationalen“ Bereich der Inhaltsvermittlung im sprachlichen Zeichen. Immer jedoch wird auch die andere Seite erwähnt: Stimme ist Träger von Bedeutung nicht nur in „gesetzten“ Zeichen (*ad placitum*), sondern auch *a natura*, von Natur aus.⁵⁹

⁵⁷ „[...] *percussio respirati aeris ab anima quae est in hiis partibus ad vocalem arteriam, vox est.*“ (latein. Übers. von Willhelm von Moerbeke in: Thomas de Aquino, *Sentencia libri de anima II*, cap.18, a.a.O., 143.)

⁵⁸ Den „Fähigkeiten“ oder Seelenvermögen (bei Albertus Magnus auch *vires* genannt) *potentia vegetabilis*, *potentia sensitiva* usw. entsprechen die Bereiche der *anima vegetabilis*, *anima sensibilis*, *anima apprehensiva*, *anima rationalis*, *anima motiva* (Begriffe aus Albertus Magnus, *De anima*, a.a.O., passim; bei Thomas von Aquin: *anima vegetativa*, *sensitiva*, *intellectiva*).

⁵⁹ Vgl. dazu die Ausführungen in Pia Ernstbrunner, „Fragmente des Wissens um die menschliche Stimme [...]“ a.a.O., bes. S.46ff. Thomas von Aquin scheint das Gleichgewicht von Bedeutung, die in der Stimme „von Natur aus“ oder als „gesetztes“ Zeichen vorhanden ist, zu bewahren, hebt dabei aber das Moment der „Vorstellungskraft“ hervor: „[...] oportet enim, quod vox sit sonus quidam significativus, vel naturaliter vel *ad placitum*, et propter hoc dictum est quod huiusmodi percussio est ab anima: operationes enim animales dicuntur que ex imaginatione procedunt [...] aer ergo non est principale in vocis formatione, sed anima, que utitur aere ut instrumento ad vocem formandam“ „[...] Stimme ist notwendigerweise ein Klang mit Bedeu-

A natura kann die Stimme Affekte ausdrücken. *Affectus*⁶⁰ sind ursprünglich Einflüsse, Bewegungen von außen, die den Menschen über die Wahrnehmung in „Mit-Leidenschaft“ ziehen und Gefühlsbewegungen auslösen, die wiederum über Emotionen⁶¹ „herausbewegt“, nach außen getragen werden resp. ihren Ausdruck finden können.⁶²

„Von Natur aus“ sind aber auch körperliche (Grund-)Befindlichkeiten in der Stimme erkennbar: Dieser Bereich wird von der Medizin reflektiert, die versucht, die Zeichen, die der Körper wie Symptome – hier nicht primär als Krankheitssymptome verstanden – vermittelt, zu deuten. In dieser Weise beschreibt Pietro d'Abano in seinem Kommentar zu *Problemata 11/3* eine Reihe von Stimmeigenschaften, die im Musikschrifttum immer wieder vorkommen, aber nicht eindeutig erklärt werden, so beispielsweise:⁶³

- *Grossa vox [...] causatur ex multo aere sine potentia [...]*: bei einer „dicken“ Stimme wird viel Luft in Bewegung versetzt, aber ohne *potentia*, ohne Kraft bzw. Vermögen, oder auch: ohne Möglichkeit (ohne *dynamis*, ohne Möglichkeit im Sinne von „Starrheit“ oder „Festgefahren-Sein“). Das kann nach Pietro d'Abano z.B. dann vorkommen, „wenn der Magen zu voll ist, oder zu viel Luft eingeatmet wird [...]\“, d.h. die Stimme ist sozusagen durch Unausgewogenheit der Kräfteverhältnisse in ihren Möglichkeiten eingeschränkt.
- *Subtilis vox fit ex contrariis* – eine zarte, feine Stimme entsteht durch das Gegenteil, z.B. bei Übermüdung, Überanstrengung [...].

tung, sei es *naturaliter*, sei es *ad placitum*, und deswegen wird gesagt, dass die Erschütterung (*percussio*, die den Schall hervorrufende Bewegung) dieser Art *ab anima*, von der Seele ist: *operationes animales* nämlich nennt man die Verrichtungen, die aus der Vorstellungskraft hervorgehen [...]; die Luft ist also nicht das Hauptsächliche bei der Bildung/Gestaltung der Stimme, sondern die Seele, die die Luft als Instrument gebraucht, um die Stimme zu formen.“ (Thomas de Aquino, *Sentencia libri de anima*, II, cap. 18, 146, zu Aristoteles 420b29.) Seele ist für Thomas von Aquin im ganzen Körper wie die *forma animalis* vorhanden, deren „bewegende Kraft“ lokalisiert er aber *principaliter in corde*, hauptsächlich im Herzen, was für ihn übrigens gleichbedeutend mit der Gegend des ursprünglichsten Impulses der Atmung ist (a.a.O., 145, zu Arist. 420b27).

⁶⁰ Der Gebrauch dieses Terminus im mittelalterlichen Schrifttum ist vielfältig und bedürfte eingehender Untersuchung.

⁶¹ *e-motio* = Bewegung nach außen, von innen heraus.

⁶² Diese „Bewegung nach außen“ geschieht nicht im Verstandesbereich, sondern in fühlbaren Veränderungen, und kann z.B. auch durch körperliche Vorgänge wie Tränen, Gänsehaut usw. geschehen. Zu dieser Grundbedeutung von „Emotion“ vgl. Wolfgang Schadewaldt, „Furcht und Mitleid? (1955) Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes (Aristoteles, Poetik 6, 1449b26)\“, in: ders., *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München 1966, 16–60. Schadewaldt zeigt anhand der griechischen Begriffe der Tragödientheorie den engen Zusammenhang, der in der aristotelischen Lehre von der *Katharsis* zwischen Erkenntnis (z.B. Erkennen des Tragischen), Gefühl und Körper (bzw. dessen körperlichem Ausdruck) besteht, und klärt damit für die Geistesgeschichte der Antike und des Mittelalters – und noch bis in heutige Zeit – wichtige Grundbegriffe.

⁶³ Komm. zu Probl. 11, 3; verwendete Ausgabe: „*Problematum Aristotelis [...] translatio duplex [...] cum Petri apponensis Expositionibus nuper correctis [...]*\“, Venedig 1519, f. 125v.

- *vox tremula*: auch sie entsteht durch *inpotentia* des Atems, *sicut in labore superfluo et timore*, wie bei übermäßiger Anstrengung oder Angst.
- *Rauca vox* ist das Gegenteil von *clara vox*.
- *Clara vox (fit) ex siccitate pulmonis et cannae, in eis enim non sunt superfluitates flegmaticae que tussi aut loquela emittantur*: *clara* ist eine Stimme dann, wenn kein überflüssiger Schleim in Lunge und Luftröhre vorhanden ist.⁶⁴

Bei all diesen Zitaten wird klar, dass Eigenschaften wie *grossa, subtilis, tremula, clara, rauca* [...] nicht ein von außen vorgegebenes Klangideal oder dessen Gegenteil beschreiben, sondern immer in Bezug auf den jeweiligen Menschen und seine körperlichen Möglichkeiten gesehen werden. Besonders in der Aussage zur *clara vox* wird greifbar, was die Grundbedeutung vom vieldiskutierten „Stimmideal“ der *clara vox* ist: eine Stimme, frei von Verschleimung, eine ungetrübte Stimme, die nicht durch Behinderungen der Atemwege verschleiert wird – die so hörbar wird, wie sie in ihrer gesunden Funktion, im besten Fall ihrer Möglichkeiten verwirklicht ist. Diese Auffassung von *clara vox*, einer „klaren“ Stimme, ist – auf einer ganz anderen Ebene – eng verwandt mit einem Begriff der Schönheitslehre des Thomas von Aquino: Neben *integritas sive perfectio* (Ganzheit) und *proportio sive consonantia* (Proportioniertheit) nennt er als Voraussetzungen für Schönheit im Physischen wie im Geistigen die *claritas*.⁶⁵ Thomas behandelt primär visuelle Schönheit; *claritas* ist bei ihm keine Farbe oder Helligkeit im engeren Sinne, sondern dasjenige an einem Ding, das sein Wesen ohne Mühe erkennbar macht:⁶⁶ im Geistigen ist dies „Klarheit“, und im Sichtbaren speziell eine Art „Strahlkraft“, „Leuchtkraft“, die die Farben und Formen zur ungetrübten Geltung bringt, eine „Durchlässigkeit“ für das tiefere, das eigentliche Wesen.

Im Zusammenhang mit dem aristotelischen Seelenbegriff wird an den zitierten Textstellen Folgendes erkennbar:

1. Es geht um „Psycho-Somatik“⁶⁷ im ursprünglichen Sinn, um den engen Zusammenhang zwischen Seele, Geist und Körper, den auch die mittelalterliche Definition von der *musica humana* meint, die Engelbert von Admont formuliert: „*Musica humana* besteht [...] im Verhältnis gegen-

⁶⁴ Mit genau diesem Aspekt beginnt Thomas von Aquin seine Definition einer „guten Stimme“ (*in Sermones pro dominicis diebus [...], Sermo VII*): Eine „*bona vox*“ wird bewirkt durch „*reumatis expurgatio, pectoris dilatatio, oris apertio*“, durch die Reinigung von Verschleimung, die Weite / Offenheit der Brust und die Öffnung des Mundes; vgl. Hermann-Josef Burbach, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, Regensburg 1966 (=Kölner Beiträge zur Musikforschung 34), 87f. Interessanterweise assoziiert Thomas diese rein körperlichen Aussagen „psychosomatisch“ mit dem Hinweis auf seelische Zustände oder Einstellungen; vgl. dazu Pia Ernstbrunner, „Fragmente des Wissens um die menschliche Stimme [...]\“, a.a.O., 49.

⁶⁵ Zu den philosophischen und theologischen Implikationen der Schönheitslehre bei Thomas vgl. Günther Pöltner, *Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin*, Wien etc. 1978, besonders 175ff.

⁶⁶ Vgl. Hermann-Josef Burbach, a.a.O., 40ff.

⁶⁷ Griechisch οὐμα Körper, Leib.

sätzlicher Qualitäten und unterschiedlicher Teile des Körpers zueinander, und [besteht und wird gesehen] hinsichtlich der Einheit der Seele mit dem Körper“.⁶⁸ Ausgewogenheit und Unausgewogenheit innerer Befindlichkeiten und Vorgänge teilen sich durch den Körper in den Lebensäußerungen des Menschen, auch im Klang, mit.

2. Damit verbunden geht es um „Ästhetik“ im ursprünglichen Sinn: Was als gut wahrgenommen wird – in dem Fall der Klang der menschlichen Stimme – ist für den Menschen bereits der Entstehung nach gut bzw. dem Menschen entsprechend und wird erst dadurch für das Sinnesorgan des Menschen bzw. die Wahrnehmung gut oder angenehm. Wahrnehmung ist nach Aristoteles erst möglich durch die *connaturalitas* des Sinnesobjektes und des ihm zugeordneten Sinnesorgans, durch eine gemeinsame Natur oder Grundstruktur von Objekt und Subjekt. Sowohl „geäußert“ wie „aufgenommen“ wird ein Sinnesobjekt über geordnete Bewegung (*motus ordinatus*, vgl. weiter unten); Wahrnehmung von etwas, was dem Menschen zutiefst entspricht bzw. von etwas, was Aussagen über sein Wesen zulässt, ruft *condelectatio* hervor: das Wesen des Menschen freut sich *mit* dem Wesen der Musik.
3. Die grundlegende Verbindung von Mensch und Stimme, Leben und Musik, über den Begriff *motus* ist keine Analogie im Sinne bloßer Ähnlichkeiten: Im Spätmittelalter werden die Bewegungen der Welt (*musica mundana*), des Menschen (*musica humana*) und der erklingenden Musik (*musica organica*,⁶⁹ d.i. die Musik, die mittels *organa* klingend in Erscheinung tritt) offenbar nicht als Analogie im Sinne von isoliert voneinander existierenden „gleichen Verhältnissen“⁷⁰ in statischen Zahlenstrukturen gedacht. Deren Zusammenhang beruht vielmehr auf einer existentiellen Verknüpfung – die Analogie zwischen Mensch und Musik besteht auf Grund eines ursächlichen Zusammenhangs, auf Grund von Kommunikation zwischen Welt und Mensch einerseits und Mensch und Musik andererseits: Kommunikation, die durch strukturierte Bewegung geschieht.

⁶⁸ Engelbert von Admont, I, 2, 6f: „*Musica humana consistit et consideratur in proporcionibus contrariarum qualitatum et diversarum ac dissimilium parcium humani corporis inter se et respectu unionis anime ad ipsum. De qua armonia Aristoteles in I.o de Anima et in libro de animalibus, et Galienus et Avicenna in suis libris medicinalibus, [...] multipliciter sunt locuti.*“ Im 1. Buch von *De anima* widerlegt Aristoteles übrigens die antike Anschaufung, dass die Seele die „Harmonie des Körpers“ ist – was nicht heißt, dass in den „Lebensäußerungen“ nicht etwas wie Harmonie entsteht bzw. vorhanden ist.

⁶⁹ Es ist für die Auffassung des Spätmittelalters bezeichnend, dass um 1300 statt der boethianischen *musica instrumentalis* dieser Graezismus verwendet wird (z.B. von Engelbert von Admont): Der Terminus *musica organica* betont mit dem *organon* als dem griechischen Wort für *instrumentum* tatsächlich das Element des „Organischen“ in der Musik und ihren (Ton-)Bewegungen. Vgl. dazu den *motus*-Begriff bei Jacobus von Lüttich, *Speculum musicae* I, Cap.24 („*Quid sit motus?*“): „*Motus secundum Philosophum [...] est <entelechia>, id est actus existentis in potentia.*“ („Bewegung ist, laut Aristoteles [...], Entelechie, das ist die ‚Wirklichkeit‘ (der *actus*) des in der Möglichkeit Existierenden.“) Zum organischen Aspekt der „Entelechie“ vgl. Anm. 52.

⁷⁰ (Griech. *analogon ἀνάλογον* = im gleichen Verhältnis).

Aristoteles' Auffassung von der Seele und ihrem Zusammenhang mit dem Leben allgemein, die Rolle, die der Begriff „Bewegung“ bei allen *potentiae animae*, insbesondere bei Wahrnehmung und Stimme spielt, scheinen den Schlüssel zu liefern, warum für spätmittelalterliche Musiktheoretiker *motus* als philosophischer Begriff so interessant wird.

Auf den ersten Blick erscheint es schwer verständlich, warum beispielsweise Jacobus Leodiensis im ersten Buch seines *Speculum musicae* unmittelbar nach dem Kapitel über die Stimme⁷¹ ein Kapitel über *motus* anschließt (*Speculum musicae* I, cap. 24) und den heutigen Leser insofern enttäuscht, als er darin nicht über Bewegung in der Musik spricht, sondern eine allgemeine philosophische Darlegung aristotelischer Lehren gibt. Wenn er z.B. gleich zu Beginn von *motus* als „Entelechie“ spricht (siehe Anm. 69), ist die Relevanz für die Musik und ihre „Bewegungen“ nicht unmittelbar zu erkennen – eine frustrierende Situation für einen Forscher, die dazu verleitet, Aussagen wie die aus Jacobus' *Speculum musicae* („Spiegel der Musik“) als „spekulative Musiktheorie“ im Geiste *ad acta* zu legen.

Im Musiktraktat des Jacobus-Zeitgenossen Engelbert von Admont (gest. 1331) „spiegelt“ sich der musikbezogene Hintergrund deutlicher.⁷² Engelbert führt die Wirkung von Musik auf „geordnete“, d.h. strukturierte Bewegung zurück (*motus ordinatus*):⁷³ Die Natur freue sich laut Aristoteles an allem, was ihr gemäß ist, und *motus ordinatus* sei ihr gemäß;⁷⁴ Engelbert spricht von diesem *motus* als einer „Bewegung, durch die der Gesang gleichermaßen den Sänger wie den Hörer bewegt“.⁷⁵ Im Lichte des oben dargelegten Hintergrundwissens ist diese Aussage naturwissenschaftlicher Art: Sie bezieht sich auf Klangerzeugung einerseits und auf deren Wahrnehmung andererseits. Und so verwundert es auch nicht, dass Engelbert die Prinzipien dieser strukturierten Bewegung in Begriffe fasst, die er Aristoteles' *Physica*⁷⁶ entnommen hat: „die Bewegung, durch die der Gesang Geist und Gemüt der Singenden wie der Hörenden zu Fröhlichkeit und Traurigkeit, zur Freude oder zum Erschauern bewegt, folgt der Natur der Bewegung, die aus *motus naturalis* und *motus violentus* zusammengesetzt ist“.⁷⁷

⁷¹ Bzw. über den Klang, der von der Stimme hervorgebracht wird: beides wird mit *vox* bezeichnet.

⁷² Engelbert schrieb seine Abhandlung *De musica*, um das Niveau der liturgischen Gesangspraxis zu heben: vgl. Pia Ernstbrunner, *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont*, Tutzing 1998 (=Musica mediaevalis Europae occidentalis 2), Kapitel „zur Zweckbestimmung des Traktates“ 59ff, besonders 61ff, sowie „zur Gesamtanlage des Werkes“, bes. 70–73.

⁷³ Diesbezügliche Passagen siehe Engelbert von Admont, Tract.IV, cap.4, cap.7 und cap.44.

⁷⁴ Vgl. Engelbert von Admont, IV, cap.4, 5–6.

⁷⁵ „*motus quo movet cantus cantantem pariter et audientem [...]*“: Engelbert von Admont IV, 44, 4; vgl. IV, 7, 3.

⁷⁶ Vgl. dazu Pia Ernstbrunner, *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont*, a.a.O., 115f, 137 u. 296 Anm.; dies., „Engelbert von Admont als rezipierender und als schöpferischer Musiktheoretiker“, in: Walter Pass (Hg.), *Institutum Musices Feldkirchense (IMF): Annales 1996–1997*, Tutzing 2001, 1–26, bes. 23ff.

⁷⁷ „*motus quo cantus movet animum et affectum cantancium et audiencium ad leticiam et tristiciam, et ad delectacionem vel horrorem, sequitur naturam motus compositi ex motu naturali et violento [...]*“: Engelbert von Admont, IV, 7, 3, vgl. IV, 44, 4.

Das aristotelische Begriffspaar *violentus* – *naturalis* benennt als Gegensätze zwei unterschiedliche Bewegungsprinzipien in der Natur: *motus violentus* wird durch einen Impuls von außen in Gang gesetzt, der einen Körper unter Kraftanwendung resp. Energieaufwand (*violentia*) vom „natürlichen Ort“ (dem Ort der Ruhe, der Schwerkraft) entfernt; *motus naturalis* bezeichnet umgekehrt die Bewegung zum natürlichen Ort hin, die „aus innerer Notwendigkeit“ (*a principio intrinseco*) geschieht. Ein anschauliches Beispiel: Beim senkrechten Wurf nach oben nimmt die Geschwindigkeit proportional zur Entfernung vom „natürlichen Ort“ (Erde) ab, bis die Bewegung zu einem labilen Stillstand kommt, der wiederum nur unter Anwendung von *violentia* aufrecht erhalten werden kann – die Bewegung kehrt sich um in den *motus naturalis*, also weg vom Haltepunkt der *violentia* und in sich beschleunigender Bewegung hin zum natürlichen Ruhepunkt.

motus naturalis

remissus – intensus

langsam – schnell
nachgelassen – gespannt⁷⁸

Bewegung allgemein:
beschleunigend
Anfang der Bewegung:
aus „innerer“ Notwendigkeit
(„*a principio intrinseco*“)⁷⁹

motus violentus

intensus – remissus

schnell – langsam
gespannt – entspannt, nachgelassen

Bewegung allgemein:
langsamer werdend
Bewegungsimpuls:
Impuls „von außen“ („ab extrinseco“),
der so lange „wirkt“, bis die Bewegung
aufhört, und/oder sich in den *motus
naturalis* umkehrt

Wie und an welchen Stellen Engelbert dieses – im Sinne des Mittelalters – *naturwissenschaftliche* Gegensatzpaar in seinem Traktat verwendet, zeigt, dass er es als dem gesamten musikalischen „*actus*“ zugrunde liegendes Prinzip ansieht: von Seiten der Musik selbst, wie des Sängers und des Zuhörers. Es könnte sich daher nicht nur auf sämtliche Bewegungen des musikalischen Gefüges beziehen (Tonhöhenbewegungen resp. Melodik, Intensität, rhythmischer resp. agogischer Fluss, Spannungsmomente), sondern auch auf den Energieaufwand in der Klangerzeugung, auch des Sängers, und auf verschiedene Phasen in allen äußerlich sichtbaren oder unsichtbaren Bewegungen des menschlichen Körpers (z.B. in der Atmung und in allem, was mit Phonation zusammenhängt).

⁷⁸ Die Adjektive *remissus – intensus* haben in der Musiktheorie zusätzlich noch die Bedeutung von „tief“ – „hoch“ in Bezug auf relative Tonhöhe und Melodiebewegungen, und sind somit auf alle Parameter des musikalischen Geschehens anwendbar.

⁷⁹ Dieses Merkmal, bei Aristoteles und auch Jacobus Leodiensis essentiell, nennt Engelbert von Admont nicht.

„Motus quo movet cantus cantantem pariter et audientem“ – „die Bewegung, durch die der Gesang den Singenden gleich wie den Hörenden bewegt“ – ein solches Kapitel über den *motus* in der Musik, den spätmittelalterliche Autoren im Auge resp. „im Ohr“ hatten, muss jedoch erst geschrieben werden.⁸⁰

Dieser Streifzug durch das spätmittelalterliche Fachschrifttum zeigte eine unerwartete Vielfalt von Aspekten, unter denen die *vox humana* im Mittelalter behandelt wurde. Wissen aus den Bereichen Rhetorik, Zeichentheorie, Physiologie, antike und mittelalterliche Psychologie und „Psychosomatik“ sowie theoretische Ansätze einer Ästhetik des Gesanges mit wahrnehmungstheoretischen Grundlagen sind im Musikschrifttum des Mittelalters nur verkürzt wiedergegeben und bilden doch die Voraussetzungen zu dessen Verständnis. Viele mittelalterlichen Aussagen zur Stimme werfen mehr Fragen auf, als Philologie jemals beantworten kann. Doch manche Antworten zur spätmittelalterlichen Gesangskultur liegen vielleicht näher, als man meint, und es sind die Autoren des Mittelalters selbst, die uns darauf hinweisen. Peter Reide-meister hat in seiner Eröffnungsrede zum Symposium 2002 das Problem des Sängers auf den Punkt gebracht: Instrumentalisten haben den Vorteil, vom Üben und Experimentieren mit historisch getreu nachgebauten Instrumenten Spiel- und Musizierweisen lernen zu können, während Sänger vor einer schier unendlich scheinenden Vielfalt an Klangmöglichkeiten stehen. Was sich im spätmittelalterlichen Schrifttum (in Medizin, Seelenlehre und Zeichentheorie) rund um den Begriff *vox* rankt, scheint dem Sänger hauptsächlich zu sagen: Lerne von der *Physis*, der Natur des Menschen, und kommuniziere mit der dich umgebenden Welt – „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache.“⁸¹

⁸⁰ Ich kann hier nur auf meine Vorarbeiten dazu verweisen: Pia Ernstbrunner, „Engelbert von Admont als rezipierender und als schöpferischer Musiktheoretiker“, a.a.O., bes. 17–25.

⁸¹ Hans-Georg Gadamer (1900–2002).