

Schwierigkeiten mit dem Begriff "Improvisation" im Mittelalter

Autor(en): **Haas, Max**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **31 (2007)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868947>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

SCHWIERIGKEITEN MIT DEM BEGRIFF „IMPROVISATION“ IM MITTELALTER

von MAX HAAS

I.

Es gibt Dinge, die es bereits früher gab. Juwelen, Quarze, Seen oder Berge sind im Mittelalter auch wahrgenommen worden. Man gab ihnen Namen und wir können heute noch die gemeinten Dinge mit diesen Namen zusammenbringen. „Improvisation“ gehört nicht dazu. Was ist die Schwierigkeit?

Helfen wir uns mit einem Gedankenexperiment und verdeutlichen uns die besondere gedankliche Schwierigkeit im Falle der Improvisation mit einem Test. Man mag sich über den Unterschied von menschlicher und maschineller Intelligenz Gedanken machen. Interessant ist dann ein Test, der so abläuft: Hans kann sich über die Tastatur seines Computers mit zwei Personen in zwei anderen Zimmern verständigen. Der Versuchsanordnung nach weiß Hans nicht, ob er es mit Personen oder mit Computern zu tun hat. Er weiß nur, dass er aufgrund seiner Anfragen, die er über sein Terminal stellt, Antworten bekommt. Wie kann Hans herausfinden, ob sie von einem Computer oder von einem Menschen stammen?¹ Wenn wir diese wohlbekannte, breit diskutierte Problematik für unsere Zwecke abwandeln, ergibt sich die Frage, wie wir beim Anhören uns unbekannter Musik feststellen wollen, sie sei improvisiert oder komponiert.

Es ist bekannt, dass es Formen gibt wie die mehrstimmige Basse danse, in der es „der Tanzkapelle“ obliegen konnte, zu einem „neugeschaffenen Tenor einen improvisierten Kontrapunkt zu erfinden.“² Es fragt sich natürlich, ob in diesem Zusammenhang Improvisation vermutet wird, weil die Art der Musik genau diesen Schluss nahelegt oder ob jemand „Improvisation“ dem Gehör nach feststellt. Zudem ist klargeworden, dass sich Stücke, die als Ausdruck von Improvisation gelten, proben lassen und am Ende als „geprobte Einheit“ vorgetragen werden. In solchen Fällen ist der Gebrauch des Begriffs „Improvisation“ einfach darum unklar, weil eine Aufführungspraxis suggeriert wird, deren zentrale Komponente, die Entstehung aus dem Stegreif, gar nicht mehr erheblich ist.³ Wenn wir annehmen, dass Aufführungen eingeübt werden können, müssen wir konzederen, von Improvisation zu reden bedeute, die Sprachregelungen der Aufführenden zu übernehmen (die sagen, dass sie „im-

¹ Ein entsprechender Test zur Unterscheidung von menschlicher und maschineller Intelligenz wurde erstmals vom englischen Mathematiker Alan Turing vorgeschlagen. Später bekannt wurde der Test mit dem „Chinesischen Zimmer“ des amerikanischen Philosophen John R. Searle.

² Ingrid Brainard, „Bassedanse“, *MGG. Sachteil* 1 (1994) 1289.

³ Siehe Lawrence Gushee, „Analytical method and compositional process in some thirteenth and fourteenth-century music“, *Forum musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte* 3 (1982) 165–191.

provisieren“). Anders gesagt: das Geschäft mit der Improvisation stützt sich nicht auf Stücke, deren Genese wir objektiv darzustellen vermögen, sondern auf Meinungen, Ideen und nicht zuletzt: Überzeugungen von ausführenden Musikern.

In diesem Aufsatz soll dargestellt werden, warum im Mittelalter kein Versuch unternommen wird, so etwas wie ein Gegensatzpaar von „Komposition“ und „Improvisation“ zu entwickeln. Um das Ergebnis vorwegzunehmen: es wird sich zeigen, dass die Mittelalterlichen das musikalische Produzieren untersuchen und sich mit einem „musikalischen Handeln“ beschäftigen – so, wie es heute auch in der systematischen Musikwissenschaft und in der Ethnomusikologie geschieht. Wichtiger als dieses Ergebnis ist das Problem, dass heutige Fragestellungen gerade in der musikalischen Praxis mittelalterliche Vorstellungen systematisch verdecken. Daher wird von ganz verschiedenen Seiten in den folgenden, lose gereihten Abschnitten zu fragen sein, warum die Mittelalterlichen bestimmte Aspekte des musikalischen Handelns als so zentral verstanden.⁴

II.

Wir verfolgen diesen Ansatz nach einer anderen Seite hin. Der fingierte Test deutet auf die Schwierigkeit, aufgrund von Daten in der Außenwelt eine Intention zu erschließen, die dem Produzenten der Daten klar sein mag, aber den Daten selber nicht anhaftet. Im Ausgang des 19. Jahrhunderts wurde eine Spielform dieses Problems zum Thema. Die Psychologie verwendete damals die Untersuchungsmethode der Introspektion. „Dabei berichteten [...] trainierte Beobachter unter sorgfältig kontrollierten Bedingungen über ihre eigenen Bewusstseinsinhalte. Dies erfolge auf der Grundlage der Überzeugung, daß die Tätigkeit des menschlichen Geistes der Selbstbeobachtung zugänglich ist.“⁵ Eine der letzten psychologischen Schulen, die so vorging, war jene von Wilhelm Wundt in Leipzig. Da aber ein Vergleich der Ergebnisse verschiedener Institute deren Abhängigkeit von der „Haustheorie“ zeigte, wurde klar, „daß die Introspektion nicht das eine eindeutige Fenster zur Tätigkeit des menschlichen Geistes bereitstellt. Viele wichtige Aspekte geistiger Prozesse waren der bewußten Erfahrung nicht zugänglich.“⁶

Wenn dann, oft mit dem Spätwerk des Philosophen Ludwig Wittgenstein verbunden, Tätigkeiten anderer Menschen unter dem Gesichtspunkt analysiert werden, wie weit sie als regelgeleitetes Handeln aufzufassen seien, erschien die Frage vielen absurd. Einfacher sei es doch, meinten sie, die anderen einfach zu

⁴ Wegen Platzmangels spare ich immer wieder mit weiterführenden Angaben. Leserinnen und Leser finden weitere Materialien sowie benötigte Literaturhinweise in meinem Buch: *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern etc. ²2007. Texte aus Quellen, deren Wortlaut im Internet zu finden ist, werden ohne Angabe der Edition angezeigt, wenn die Internet-Version ausreichend präzise ist.

⁵ John R. Anderson, *Kognitive Psychologie*, ³2001, 7.

⁶ Anderson, *Kognitive Psychologie* (wie Anm. 5), 8.

fragen, was ihre Tätigkeit denn ausmache. Man muss die Kurzsichtigkeiten der introspektiven Analyse schon sehr genau verfolgt haben, um zu verstehen, dass die großen Schwierigkeiten, die sich beim Herauspräparieren regelgeleiteten Handelns ergeben, ihren Wert haben. Regelgeleitetes Handeln lässt sich eben feststellen, ohne dass das Individuum, dessen Handlungen zur Diskussion stehen, befragt wird.⁷ Es ist darum nicht erstaunlich, dass, wie bereits gesagt, gerade in der systematischen Musikwissenschaft und in der Ethnomusikologie der Ausdruck „musikalisches Handeln“ seinen festen Platz hat.

Heutzutage ist allerdings das Introspektionsmodell auch in der Musikwissenschaft noch immer geläufig. Warum eigentlich? Die zuständige Analyse lieferte neben anderen der englische Philosoph Gilbert Ryle in seinem 1949 erschienenen Buch *The concept of mind*.⁸ Was Ryle behandelt, wäre in der Anwendung auf unseren Fall einer Diskussion von „Improvisation“ der Unterschied von theoretischem Wissen (*knowing that*: „wissen, dass“) des Musikwissenschaftlers gegenüber dem praktischem Wissen (*knowing how*: „wissen, wie“) des Berufsmusikers. Die Unterscheidung wird dann zum Problem, wenn angenommen wird, dass die Musikwissenschaft eine Art Theorie zu dem liefert, was berufsmusikalische Praxis darstellt. Es gibt ungezählte Fertigkeiten, die man nicht dadurch erwirbt, dass man die Theorie lernt und sie dann in der Praxis anwendet. „Der Chefkoch rezitiert nicht notwendigerweise sein Rezept in seinem Kopf, bevor er ein Gericht danach zubereitet. Die Operndiva sinniert nicht erst für sich, was die Musiknoten bedeuten, bevor sie vom Blatt singt. [...] Rationales, regelkonformes Verhalten ist ein Verhalten aus Gründen. Aber das bedeutet nicht, dass dabei *immer* zweierlei geschieht: Erst gibt es einen geistigen Prozess des Reflektierens, der Befolgung von gewissen Regeln, die zu Gründen führen, *dann* wird danach gehandelt.“⁹

Für den Fall von „Musikwissenschaft“ und „musikalischer Praxis“ meint das: Berufsmusiker lernen mit Hilfe ihrer Introspektion und Empathie, da sie nicht die musikalische Weltordnung erklären, sondern sich selber handwerkliche Probleme klarmachen. Das Geflecht von Wahrnehmungseinheiten, das etwa eine Pianistin benötigt, um eine Sonate von Beethoven zu gestalten, ist unglaublich kompliziert. Typisch daran ist, dass einschlägige Äußerungen keine Erläuterungen von regelhaftem Handeln sind, sondern verbale und non-verbale Hinweise, die eine empathisch befähigte, handwerklich kompetente Umgebung aufnehmen kann. Im gesellschaftlich so innig propagierten Modell der Verbindung von Theorie und Praxis, vom Wissen und vom Können, wird der Ausweis von Können gepriesen und der Hinweis auf Wissen nicht etwa verdammt, sondern mit Verwunderung bedacht.

⁷ Einen Versuch, psychologische, vor allem soziologische Ansätze von Handlungstheorie philosophisch zu analysieren, bietet etwa Rüdiger Bubner, *Handlung, Sprache und Vernunft. Grundbegriffe praktischer Philosophie*. Neuausgabe mit einem Anhang, Frankfurt/M. 1982 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 382).

⁸ In deutscher Übersetzung, besorgt von Eva Cassirer, vorliegend unter dem Titel: *Der Begriff des Geistes*, Stuttgart 1969 (= Reclams Universal-Bibliothek 8331).

⁹ Edward Kanterian, *Analytische Philosophie*, Frankfurt/New York 2004, 89-90.

III.

Wer sich mit der durch viele Texte bezeugten mittelalterlichen Musiklehre, vor allem aber mit deren Umfeld beschäftigt, wird fortwährend mit einer Lehre konfrontiert, die viel Gewicht auf das *knowing that* und wenig auf das *knowing how* legt. Warum das? Im Mittelalter gebraucht man das Wort *philosophia* etwa seit Boethius nicht für Philosophie, sondern viel allgemeiner für Wissen. Wenn wir eine Partitur lesen, *wissen* wir etwas, das wir vorgängig gelernt haben, und weitere Mitteilungen erhalten wir durch unsere interpretierende Arbeit und nicht durch private Mitteilungen der Noten. Wie einer einmal anschaulich sagte: die Dinge schleppen ihre Wörter nicht in einem Rucksack mit sich, den man auspacken kann, um zu erfahren, worum es bei dem Ding geht.

Im Mittelalter geht es demnach um Wissen von der Welt und den Voraussetzungen dieses Wissens. Was man *musica* nennt, ist ein Fach und ein Gegenstandsbereich. Das Fach *musica* übernimmt einen bestimmten Wissensbereich, für den es als kompetent gilt. Das ist ein Symptom für die scholastische Tendenz, das gesamte Wissen auf Fächer zu verteilen.

Musica ist etwas vollständig anderes als „Musik“ heute. Behelfsmäßig seien Ausdrücke wie „Klangformationen“ oder „Klangorganisationen“ oder „Klangereignisse“ benutzt, womit alles gemeint ist, was heutigem Sprachgebrauch nach unter „Musik“ subsumiert wird. *Musica* meint dann nicht diese Klangformationen selber, sondern eine Reflexionsform oder Anschauungs- und Denkformen in Bezug auf Klangorganisationen, die sich maßgeblich reflexiven Materialien verdanken, die sich aus der Aristoteles-Kommentierung ergeben.¹⁰

Wissenschaftsgeschichtlich wird manchmal mit der fiktiven Zeitspanne „zwischen Aristoteles und Leibniz“ operiert.¹¹ Soweit damit eine Sedimentbildung an Wissen gemeint ist, auf der die Diskussionen immer wieder aufbauen, lässt sich sagen, dass „Musik“ als Reflexionsform der Zeit zwischen Aristoteles und Leibniz angehört. Hier sind bestimmte Eigenheiten einer solchen Reflexionsform wichtig. Zu mittelalterlicher Zeit lernen die in Europa vertretenen Schriftreligionen – Judentum, Christentum und arabischer Islam – durch Übersetzungen aus dem Griechischen das Wort „Musik“ kennen. Die Vertreter dieser Religionen benutzen dieses Wort als Namen für eine Reflexionsart, deren Grundform durch griechische Schriften bestimmt ist. Daneben verwenden sie ihre eigenen, autochthonen Terminologien. *Musiqā, musiqi, musica* – griechisches *mousiké*

¹⁰ Man spricht heute gelegentlich vom „musikalischen Denken“, um die Betonung der Reflexion anzudeuten. Andererseits fasst man auch – einer Anregung von Fritz Reckow folgend – dieses musikalische Denken mit einem auf Immanuel Kant zurückreichendem Begriff als Anschauungs- und Denkform auf. Eine gute und anschauliche Orientierung bietet Michael Fend: „Die Haut oder der Hut? Zur Geschichtlichkeit musikalischer ‚Anschauungs- und Denkformen‘“, in: Max Haas, Wolfgang Marx, Fritz Reckow † (Hg.), *Anschauungs- und Denkformen in der Musik*, Bern etc. 2002, 69–117.

¹¹ So zum Beispiel Ingemar Düring, „Von Aristoteles bis Leibniz. Einige Hauptlinien in der Geschichte des Aristotelismus“, in: Paul Moraux (Hg.), *Aristoteles in der neueren Forschung*, Darmstadt 1968 (= Wege der Forschung 61), 250–313.

in den verschiedenen Aussprachetraditionen also – verweisen auf ähnliche Konzeptionen, *niggun* oder *ne'ima* oder *shira*, *modulamen*, *cantus*, *hymnus* oder *canticum* und *ghina'* oder *saut* dagegen auf hebräische, lateinische und arabische Wörter, mit denen jeweils ein ganz eigenes, äußerst differenziertes semantisches Geflecht in Bezug auf Klangereignisse umschrieben ist. Die reichhaltige Semantik mit den ganzen, von den griechischen Grundtexten her implizierten philosophischen Aspekten für die Reflexionsform „Musik“, beginnt im 18. und 19. Jahrhundert stark an Gehalt zu verlieren. Das heutige Allerweltswort „Musik“ ist eine Leerformel geworden, da die Anzeige einer Reflexionsform verloren gegangen ist. Der weltweite Gebrauch von „Musik“ für alles, was mit Klang zu tun hat, folgt dem globalen Gebrauch des Englischen. Will man dem Begriff nachgehen, scheint geraten, die Untersuchungen der Ethnomusikologie wie der Volksmusikforschung zu lesen.

IV.

Innerhalb der *philosophia* meint der Name *musica* eine Reflexionsform, die sich mit der Beziehung zwischen „Ton“ (*sonus*) und „Zahl“ (*numerus*) beschäftigt. Nehmen wir zunächst zur Kenntnis, dass die Relation der beiden Begriffe ein logisches und wissenschaftstheoretisches Problem darstellt, wobei es um den Umstand geht, dass „Ton“ ein physikalischer, „Zahl“ ein mathematischer Begriff ist. Wenn es nun darum geht, vom Ton wie von der Zahl zu sprechen, fragt es sich, welchen Aussageklassen, welchen Kategorien also die Begriffe zugehören. Man teilt den Ton der Qualität, die Zahl der Quantität zu.

Wir dröseln das eben Gesagte auf. Wenn die Schriften des Aristoteles zu einer Sedimentbildung beitragen, ist es nicht erstaunlich, dass eine aristotelische Setzung der Reflexionsform „Musik“ Geltung erlangt. Es geht um die Ansicht, dass es innerhalb der mathematischen Wissenschaften solche gibt, die physikalischer sind als andere. Man nennt im Mittelalter solche Disziplinen – Harmonielehre, Astronomie und Optik – einer bei Thomas Aquinas nachweisbaren Wortprägung folgend „mittlere Wissenschaften“ (*scientiae mediae*), da sie zwischen Mathematik und Physik stehen.¹² Die recht alte Definition einer Musik, die mit Zahl und Ton beschäftigt ist, entspricht dieser Vorüberlegung.

Während man im Mittelalter im Kaufmännischen *rechnet*, ist der Fall innerhalb der quadrivialen Mathematik ganz anders. Hier geht es um die Ausfaltung der Kategorie der Quantität. Das erscheint enorm abstrakt und für jede Frage nach dem konkreten Tun im musikalischen Material unsinnig. Buchstabieren wir uns darum einmal den Weg von diesem kategorialen Ansatz zur Aufführungspraxis nach mittelalterlicher Auffassung.

Physik ist die Disziplin, die sich mit allem beschäftigt, was dem Prinzip vom Entstehen (*generatio*) und Vergehen (*corruptio*) unterliegt. Ein Baum, ein Blatt,

¹² Zur Konzeption der *scientiae mediae*: Carlos A. Ribeiro do Nascimento, „Le statut épistémologique des ‚sciences intermédiaires‘ selon S. Thomas d’Aquin“, in: *La Science de la nature: théorie et pratique*, Montreal and Paris 1974, 33–95 (= Cahiers d’études médiévales 2).

ein Tier oder eben ein Ton sind physikalische Objekte. Der allgemeinste Begriff, unter den physikalische Objekte gestellt werden, ist „Bewegung“ (*motus*) im Sinne eines Oberbegriffs für Vorübergehendes, Vergängliches. Spricht man aber von drei Äpfeln, kommt das physikalische Objekt „Apfel“ in Zusammenhang mit einer intelligiblen – einer abstrahierbaren – Größe, nämlich der Zahl.

Dabei greift der Grundsatz, dass ein mathematisches Objekt im Unterschied zu einem physikalischen nicht skalierbar ist. Man kann eine Drei nicht so bearbeiten, dass sie dann etwas mehr oder weniger „Drei“ ist, wie man den Unterschied zwischen einer großen und einer kleinen Person nicht so auffassen kann, dass es um „mehr Mensch“ oder „weniger Mensch“ geht. Im Falle einer physikalischen Beobachtung allerdings – etwa bei Temperaturen – ist es sinnvoll zu sagen, das Wasser werde kälter oder wärmer. Hier lässt sich skalieren.

Der so gefasste Gegensatz zwischen „nicht skalierbar“ und „skalierbar“ gilt, kategorial gesehen, als Gegensatz zwischen Quantität und Qualität. Allgegenwärtig ist die Floskel aus der Kategorienschrift, es unterliege etwas dem Prinzip von „einem Mehr oder einem Weniger“ (es ist *secundum magis et minus*: es ist skalierbar) oder eben nicht.

Wenn wir nun unsere eben erworbenen Kenntnisse auf die mittelalterliche Musiklehre anwenden, erscheint Bekanntes in neuem Licht. Der Anonymus IV berichtet um 1280 vom *organum purum*, dessen Längenwerte sich nicht, wie im Diskantsatz, proportional zueinander verhalten, sondern etwas gedehnt oder gestaucht sind. Andererseits erzählt Hieronymus de Moravia von den unterschiedlichen Möglichkeiten, eine *viella* zu stimmen. Beide Autoren stützen sich auf das Argument *secundum magis et minus*. Der Anonymus IV bringt beim Diskantsatz die Proportionalität entsprechend mathematischer Auffassung vor, stützt sich also auf den kategorialen Aspekt der Quantität, während er dann für *das organum purum* qualitative, also physikalische Optionen anmeldet.¹³ Ebenfalls unter Berücksichtigung des physikalischen Aspekts kommt Hieronymus de Moravia zu seiner Auffassung.¹⁴

Gemäß diesem Ansatz entspricht der Reflexionsform „Musik“ eine Überlegung, die sich nicht nach Improvisation oder Komposition hin verrechnen lässt. Sänger vermögen zu entscheiden, wie sie performativ mit solchen Voraussetzungen umgehen. Die Konzession an die Skalierbarkeit, damit an den physikalischen Aspekt, hat automatisch eine Einschränkung notationstechnischer Genauigkeit für die Aspekte der Tonverlaufs- wie der Tonhöhenorganisation zur Folge. Offensichtlich lösen sich Fragen nach „Improvisation“ und

¹³ Der Anonymus schreibt von *secundum maius* (nicht *magis*) *et minus*: „Sunt quaedam aliae longae et significant longitudinem temporum secundum maius et minus, prout in libris puri organi plenius inveniuntur.“ Vgl. Fritz Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4 I*: Edition, Wiesbaden 1967, 14, Zeile 16 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4).

¹⁴ Es heißt bei ihm: „Viella vero, licet plus quam rubeba, tamen secundum magis et minus ascendit, id est secundum quod a diversis diversimode temperatur“ – vgl. Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, ed. Simon M. Cserba, Regensburg 1935, 289, Zeile 30/31 (= Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 40).

„Komposition“ nicht in mittellateinische Begriffspaare auf, sondern geraten in den Bereich einer anderen Form des Nachdenkens über „Musik“. Schauen wir nach.

V.

Eine Anekdote mag das Problem verdeutlichen. Einige Kulturhistoriker pflegen anzumerken, die Erfindung der Uhr im ausgehenden 13. Jahrhundert habe das Zeitbewusstsein nachhaltig verändert.¹⁵ Die Idee, dass ein experimenteller Faktor wie die Zeitmessung durch Geräte so bedeutend ist, scheint heute so plausibel, dass auch einige Mediaevisten für die Macht der Empirie votierten.¹⁶ Andererseits haben andere schon vor langer Zeit darauf hingewiesen, dass die Mittelalterlichen dem Experiment nichts abgewinnen konnten, da es gegenüber der Begriffsanalyse viel zu unklar ist. Und tatsächlich lässt sich zeigen, dass es erst mit Hilfe der physikalischen Schriften von Aristoteles möglich wurde, die Zeit (die das Maß der Bewegung ist: *tempus est mensura motus*¹⁷) auch im Falle des physikalischen Objekts „Ton“ zu quantifizieren und damit die Grundlage für in kleinste Teile gespaltene Einheitswerte zu finden.¹⁸

Das tönt sehr theoretisch und ist es nicht. „Nur ein sehr begrenzter Kreis von Leuten ist zum Theoretisieren berufen, zum Geschäft mit ‚Ideen‘ bestellt, zur Fabrikation von Weltanschauungen. Aber jedermann in der Gesellschaft hat so oder so Teil an Wissen. Etwas freundlicher gesagt: wenige befassen sich mit der theoretischen Interpretation der Welt, aber alle leben in einer Welt.“¹⁹ Was die beiden Soziologen Peter Berger und Thomas Luckmann hier formulieren, gilt für die Verteilung von Wissen ganz allgemein. Als ein Zug der Wissensverteilung in der Scholastik lässt sich das Bestreben ausmachen, möglichst früh allgemeine kognitive Fähigkeiten von Kindern zu schulen. Was wir als Debatte in der Kategorientheorie zu fassen bekommen, ist kein Kinderwissen. Aber wenn elementare Eigenschaften von Zahlen, also von extensiven Größen, oder von qualitativen Veränderungen, von intensiven Größen, vermittelt werden, ergeben sich Sprachregelungen für ganz unterschiedliche Altersstufen. Dass jede (natürliche) Zahl n einen Vorgänger ($n-1$) und einen Nachfolger ($n+1$) hat, lässt sich exemplifizieren, wie sich auch anhand der Sprache zeigen lässt, dass jede Silbe für sich stehend noch nicht sinnvoll ist. Sie bedarf eines Kontextes, oft also ebenfalls eines Vorgängers und eines Nachfolgers. Gleich steht es im Falle der Töne von Klangorganisationen. Was dann das Dehnen

¹⁵ Siehe Neil Postman, *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Frankfurt/M. 172006. Postman bezieht sich auf Lewis Mumford, *Technics and civilization*, New York 1934.

¹⁶ So Laurenz Lütteken, „Notation VI: Mensuralnotation“, in: *MGG. Sachteil* 7 (1997) 334.

¹⁷ *Physik D* 12, 220b 32–221a 1.

¹⁸ Die Vorrangigkeit der Begriffsanalyse mit ihrer Nähe zu Überlegungen im Rahmen der analytischen Philosophie des 20. Jahrhunderts wird umfassend dargestellt von Alain de Libera, *Denken im Mittelalter*, München 2003.

¹⁹ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt/M. 172000 (= Fischer Taschenbuch 6623).

und Stauchen, also das Skalieren von Größen betrifft, wird der Vorgang, wie gezeigt, einsichtig am Dehnen von Tonlängen und Tonhöhen, an Tonverlauf und Tonhöhenorganisation also, aber auch etwa am Verlauf von Farben, wenn man zum Beispiel der weißen Farbe rot zugibt und einen Verlauf von weiß nach rot malt. Extensive und intensive Größen beschäftigen heute alle, die mit dem Aufbau eines mathematischen Verständnisses bei Kindern zu tun haben.²⁰

Für den Fall der Scholastik lässt sich der Wissensaufbau für alle Altersstufen aufgrund der von John E. Murdoch vorgelegten Studien zu Metasprachen nachvollziehen. Man kann dieses Phänomen von verschiedenen Seiten angehen. Wird das Material eines ganzen Curriculums gesichtet, sind die Textmassen, welche die Basis der *lectiones* bilden, gewaltig. Wenn es nun argumentative Strategien gibt, um die Probleme anzugehen, können Fertigkeiten eingeübt werden, die völlig unabhängig von einem bestimmten Fach nützlich werden. Murdoch zufolge werden neben anderen zwei Metasprachen eingesetzt, die er *language of proportion* bzw. *language of intension and remission* nennt.²¹ Sie entsprechen weitgehend dem, was wir heute als Sprachregelungen bezüglich extensiver bzw. intensiver Größen vorfinden, wobei Murdoch jeweils das Vokabular einer solchen *language* samt den Algorithmen, mit denen gearbeitet wird, verdeutlicht.

Daran zeigt sich das Haupthindernis, heute mittelalterliche Ansätze in der Analyse von Klangorganisationen zu verstehen. Wir gehen von Sachen aus, die wir *beschreiben*. Im Mittelalter – zumindest in scholastisch geprägten geographischen und zeitlichen Räumen – geht man von einem Weltverständnis aus, das eingeübt werden kann. *Musica* wird dann nicht das Fach, das sich nur mit Klangformationen beschäftigt. Sondern anhand der *musica* kann ein elementares Verständnis von Faktoren, die das Konzept der Metasprachen erfasst, eingeübt werden.

Dieses Verständnis wird durch eine Hierarchisierung des Wissens, welche durch die so genannte Subalternationstheorie garantiert wird, gestützt. Damit ist gemeint, dass jedes Fach von anderen Fächern die notwendigen Voraussetzungen übernimmt. Was die Musiklehre an Voraussetzungen seitens der Mathematik, der Physik oder der Kategorientheorie benötigt, hat sie nicht selber zu erarbeiten – ein endloser Regress wäre die Folge –, sondern übernimmt sie als Ergebnis anderer Fächer. Ein Magister, der die Physik kommentiert, hat metaphysische Voraussetzungen zu übernehmen, die er dann, wenn er die Metaphysik kommentiert, selber gibt. Es geht nicht um autoritären Unterricht, sondern um Disziplinierung im Interesse gemeinverständlicher Argumentation.

²⁰ Siehe Elisabeth Stern, *Die Entwicklung des mathematischen Verständnisses im Kindesalter*, Lengerich etc. 1998.

²¹ Eine Zusammenfassung findet sich in: John Emery Murdoch, „From social into intellectual factors: An aspect of the unitary character of late mediaeval learning“, in J.E. Murdoch, Edith D. Sylla (Hg.), *The cultural context of medieval learning: Proceedings of the first international colloquium on philosophy, science, and theology in the Middle Ages – September 1973*, Dordrecht, Boston 1975, 271–348 (= Boston studies in the philosophy of science 26 = Synthese Library 76).

VI.

Wir haben jetzt soviel vom Mittelalter verstanden, dass wir das Verhältnis des Faches *musica* in Bezug auf die allgemeine Frage nach Improvisation stellen können. Wiederum geht es nicht um eine Frage, die innerhalb des Faches *musica* anzugehen ist, sondern die im Ansatz übernommen wird. Was man an Klangorganisationen herstellt, wird als „Werk“ verstanden. „Werk“ bezieht sich in der Theorie wie in der Praxis auf Vorgänge, auf Prozesse, die im Falle der Theorie in der Außenwelt nicht sichtbar sind („sehen“, „verstehen“, „wollen“) im Unterschied zum praktischen Handeln („musizieren“, „tanzen“). Der *Vollzug der Handlung* gilt dabei als Werk. Nur in der Poetik gilt das Hergestellte als Werk – wenn etwa nach den Handlungen des Töpfers ein Objekt hergestellt ist. Mit dem Gegensatzpaar von Produzieren versus Produkt ausgedrückt, gehören die Klangorganisationen, welche die *musica* untersucht, immer zum Produzieren. Das „Bilden von Melodien“ ist darum Thomas Aquinas zufolge ein *opus*.²² Die adäquate Übersetzung der mittelalterlichen Intentionen würde man heute unter den Begriff einer musikalischen Handlung fassen. Das allgemeine Wissen dazu stellen die Kommentare zum ersten Buch der *Nikomachischen Ethik* bereit; die Musiklehre trägt zum musikalischen Handeln bei, indem sie die Bausteine einer solchen Handlung bespricht, äußert sich zum Gesamtproblem von Produkt versus Produzieren aber nicht, da dies nicht zu ihrem Gegenstandsbereich gehört.

VII.

Michel Foucault hat mit dem berühmt gewordenen, zum modischen Allerweltswort geratenen Begriff „Diskurs“ eine sehr wesentliche geschichtstheoretische Implikation angemeldet. In der für meine Zwecke brauchbaren Verkürzung geht es um die folgende Frage: Wir kennen heute die Disziplin „Musikwissenschaft“, die wir als Fach betrachten. Demzufolge gibt es „innerfachliche“ Probleme, deren Lösung unserer spezifischen Fachlichkeit bedarf. Wird diese Optik auf die Geschichte angewendet, dann wird eine Dokumentenlage konstruiert, über die wir zu befinden haben – eine Dokumentenlage, die etwa Philosophen oder Theologen oder Wissenschaftshistoriker jeweils ganz anders bestimmen würden. Es fragt sich: Entspricht unsere aus dem Kriterium heutiger Fachlichkeit entsprungene Konstruktion der Zusammensetzung von Wissen an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit?

Wird Foucault so elementar gelesen und zum *spiritus rector* der folgenden Bodenübungen erkoren, ergeben sich alternative Lesarten. Es dürfte bekannt sein, dass *res facta* kein Fachbegriff der Musiktheorie ist. Er gehört zu Oppositionspaaren wie *res facta* – *res acta* oder *res facta* – *res gesta*. Im ersten Fall spielt die mittellateinische Bedeutung von *facere* als „herstellen“ (gegenüber

²² Darum kann Thomas Aquinas (*Super De Trinitate*, pars 3 q. 5 a. 1 ad 3) auch sagen: „Vel ideo hae inter ceteras scientias artes dicuntur, quia non solum habent cognitionem, sed opus aliquod, quod est immediate ipsius rationis, ut constructionem syllogismi vel orationem formare, numerare, mensurare, melodias formare et cursus siderum computare.“

agere als „handeln“); die *res facta* ist dann die hergestellte Sache, das poetisch fabrizierte Ding.²³ Damit ist allerdings noch wenig klar, da diese Konnotation auch bei der Erörterung trinitarischer Probleme brauchbar ist.²⁴

Besonders schwierig wird es, wenn *res facta* als schriftlich festgemachtes Ding gegenüber mündlichem Gebrauch verstanden wird. Denn erstens ist die Floskel *super librum* ein Problem für sich, da man Kommentarbeit so anzuzeigen pflegt. Ein Kommentar X zum Buch Y ist mittellateinisch ein *commentum super librum* ...²⁵ Falls diese Nuance hineinspielt, wäre zu fragen, wie kommentierendes *cantare super librum* funktioniert. Zweitens und vor allem aber ist dem heute geläufigen Oppositionspaar von „schriftlich – mündlich“ die Dreiteilung von einem Objekt im Verstande (*in mente*), in der Schrift (*in scripto*) und im Gesagten (*in voce*) gegenüberzustellen. Damit ist, wie die Rohübersetzung andeutet, ein Objekt in verschiedener Existenzform gemeint: es ist mental oder geschrieben oder verlautbart (gesprochen) gegenwärtig.²⁶

Die Auffassung der Floskel *opus perfectum* ändert sich ebenfalls, wenn sie nicht als musiktheoretischer Ausdruck, sondern als allen bibelfesten Autoren bekannte Wendung verstanden wird. In der patristischen und mittelalterlichen Literatur wird sie oft zitiert und verweist jeweils auf den in der *Vulgata* enthaltenen Brief des Iacobus (1,4). Aufgefasst wird die Stelle als Verweis auf das in sich vollständige Schöpfungswerk Gottes.²⁷ Andererseits meint *opus* in

²³ Die Hauptarbeit am Kanon der für einschlägig gehaltenen Begriffe leistete Margaret M. Bent, „Resfacta‘ and ‚cantare super librum‘“, *JAMS* 36 (1983) 371–391. Kritik daran melden an Klaus-Jürgen Sachs, „Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. und 15. Jahrhunderts“, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983) 166–183, und Bonnie J. Blackburn „On compositional process in the fifteenth century“, *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987) 210–284. Zusätzlich heranzuziehen ist heute Rob C. Wegman, „From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450–1500“, *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996) 409–479. Die Diskussion ist keinesfalls zu Ende. Darum empfiehlt sich nach wie vor die Lektüre dieser Arbeiten.

²⁴ Etwa: Augustin, *In epistolam Joannis ad Parthos Tractatus decem* tr. VII.7 (*PL* 35, Col. 2032): „facta est traditio a Patre, facta est traditio a Filio, facta est traditio a Juda; una res facta est.“

²⁵ So spricht einer etwa vom selbst geschriebenen Kommentar: „scripsi super librum Perihermeneias [...]“; ein anderer bezieht sich auf den spätantiken Kommentator Simplicius: „ut Simplicius dicit in commento super librum Praedicamentorum.“

²⁶ Wilhelm von Ockham, *Summa totius logicae* 1.15: „Item, propositio non est nisi in mente vel in voce vel in scripto; igitur partes eius non sunt nisi in mente vel in voce vel in scripto; huiusmodi autem non sunt substantiae particulares.“ – Duns Scotus, *Quaestiones super librum praedicamentorum* q. 18: „An oratio sit quantitas. Queritur an oratio sit quantitas. Quod non, videtur: Quia non oratio in scripto, illa enim est substantia. Non in mente, quia illa est in non-quanto. Et neutra mensurat per se, et Aristoteles exponit se de neutra harum intelligere. Non oratio in voce, quia illa est per se sensibilis, quia vox. Igitur est in tertia specie qualitatis.“

²⁷ Zum Begriff *opus perfectum* bietet Heinz von Loesch eine aristotelische Lösung an: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Missverständnis*, New York 2001 (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 1).

der Architekturtheorie auch das Mauerwerk oder das Bauwerk, kommt aber auch in der Erörterung der Malkunst von Leon Battista Alberti (1435/36) vor. So heißt es bei ihm: „Komposition‘ heißt das kunstgerechte Verfahren beim Malen, wodurch Teile zu einem Werk der Malerei zusammengefügt werden. Das bedeutendste Werk des Malers ist nicht die Riesengestalt, sondern der ‚Vorgang‘ [*historia*]. [...] Die ersten Teile des Werkes sind [...] die Flächen, weil aus diesen die Glieder, aus den Gliedern die Körper, aus diesen der ‚Vorgang‘ zur Vollendung gebracht werden – der ‚Vorgang als das letzte und eigentlich vollkommene Werk‘ [*ultimum et absolutum opus*] des Malers.“²⁸

Zusammenfassung

Die Hinweise der hier vorgelegten sieben Abschnitte sind weder umfassend noch ausführlich. Darum sei zusammenfassend nur festgehalten, was durch sie verdeutlicht werden sollte. Die Arbeit am Begriff „Improvisation“ führt zu einer wachsenden Skepsis am Sinn des Sprechens von „Theorie und Praxis“ im Falle des Musikbetriebs und damit am Austausch zwischen musikwissenschaftlicher und berufsmusikalischen Ausbildung und Forschung. Meine Skepsis hat sich im Text niedergeschlagen. Worum geht es?

„Improvisation“ ist ein Begriff, der immer dann nützlich ist, wenn aufgrund der Rahmenbedingungen Handlungswissen (*knowing how*: Nr. 3), Introspektion und Empathie (Nr. 1) von Bedeutung sind. Wenn in der Musikgeschichtsschreibung solche Faktoren aufgenommen werden, erleichtert man sich die Arbeit ganz außerordentlich, entfernt sich aber gleichzeitig von einer ganzen Serie geisteswissenschaftlicher Vorgaben.

Dazu gehört die Einsicht, introspektive Verfahren durch handlungstheoretische Ansätze zu ersetzen, was zunächst in einer historischen Dimension in das Dilemma führt, solche Ansätze zu operationalisieren, sie also in die Tat umzusetzen.

„Improvisation“ evoziert heute eine Welt, der die Spontaneität, das Ungeköstelte, das Kreative und das Unmittelbare eigen ist im Gegensatz zum Geplanten, Konstruierten und zum rational Entwickelten, das manchmal mit dem „Werk“ assoziiert wird. Typisch ist, dass es beim Reden über Improvi-

²⁸ „Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amp-lissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso [...]. Primae igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, ultimum illud quidem et absolutum pictoris opus perficitur.“ – *De pictura* II.35, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann, Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz (*Leon Battista Alberti. Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei = De statua, de pictura, elementa picturae*, Darmstadt 2000, S. 256). Ich würde statt dem emphatischen „vollkommenen Werk“ mit „vollständigem Werk“ übersetzen. – Bätschmann behandelt den Begriff *historia* ausführlich S. 87–94 unter dem Titel „Historia: das absolute Werk“ und hält kurz und bündig fest: „Historia ist der unklarste Begriff in *De Pictura*“. Wie weit der Einbezug der aus der Diskussion des ersten Buchs der *Nikomachischen Ethik* entstandenen Kommentare samt der Stelle im Jacobus-Brief weiterer Abklärung förderlich wäre, kann hier nicht behandelt werden.

sation eher um eine Aura als um eine Begriffswelt geht. Hymnische Partikel wie „Bauch und Kopf“ gehören dazu. Ein mittelalterliches Gegenstück, das ein begriffliches semantisches Netzwerk darstellt, lässt sich nicht ausmachen.

Zur oft berufenen „Begegnung zwischen Theorie und Praxis“ erforderlich wäre erhöhte Disziplin von unserer, also von der musikwissenschaftlichen Seite. Berufsmusiker sind kluge Leute, aber es liegt selten an ihrem Weg, Implikationen eines mittelalterlichen Werkbegriffs (Nr. 6), metasprachliche Implikationen (Nr. 5) und philologische Forschungen zu gelegentlich diskutierten Begriffen wie *opus perfectum*, *res facta*, *cantare super librum* etc. (Nr. 7) zu unternehmen.

Das Missliche am Ideal einer „Begegnung zwischen Theorie und Praxis“ liegt in einer ganz unterschiedlichen Ausrichtung der Berufe. Musikhistoriker vertreten geisteswissenschaftliche Interessen und haben auch die zunehmende Durchlässigkeit zwischen Geistes- und Naturwissenschaften mitzubedenken. Solche Implikationen gehören nicht zum Geschäft der Berufsmusiker. Wenn nun zwei so verschiedene Sparten zusammenkommen, fragt sich, wer mit den Fragen befasst sein will, die Michel Foucault evoziert hat (Nr. 7) oder auf die, von ganz anderer Observanz her, die Kulturanthropologie mit der Hervorhebung vom „Fremden“ oder vom „Anderen“ verweist.