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: 31 (2007)

Artikel: Improvisation und mittelalterliche Musik : 1983 bis 2008

Autor: Haug, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868948

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: 09.07.2025

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

Improvisation und Mittelalterliche Musik: 1983 bis 2008[1]

von Andreas Haug

Als ich zu dieser Tagung eingeladen wurde, hatte ich mich mit der Frage improvisatorischer Praxis in der Musikkultur des mittelalterlichen Europa niemals beschäftigt und konnte mich nicht erinnern, auch nur den Begriff „Improvisation" in einer meiner Arbeiten zur Musik des Mittelalters verwendet zu haben. Und zwar einfach deshalb, weil mir in der Überlieferung mittelalterlicher Musik kaum etwas erkennbar ist, was ich spontan als „Improvisation" bezeichnet hätte. Als ich dann erneut die Dokumentation der Basler Tagung von 1983 gelesen habe, die bis heute als Referenztext zum Thema „Improvisation in der Musik des Mittelalters" gilt, fiel mir auf, dass auch die Autoren dieses Bandes den Begriff „Improvisation" nur sporadisch und meist distanziert einsetzen.[2] Mir fiel auch auf, dass das Thema seit 1983 innerhalb der „historischen" oder „historisch informierten" Musikpraxis an Bedeutung gewonnen haben muss: Aus Regula Rapps Eröffnung der Tagung im letzten Herbst erinnere ich den Satz, Improvisation gehöre heutzutage zum „Kerngeschäft" einer Hochschule für Alte Musik; in seinem Vorwort zu dem Band von 1983 hatte Peter Reidemeister dagegen noch die Randständigkeit des Themas bedauert.[33] So scheinen von der Arbeitswoche im Mai 1983 für die musikalische Praxis nachhaltigere Impulse ausgegangen zu sein als für die musikhistorische Forschung, die sich dem Thema seitdem nur noch vereinzelt zugewendet hat. Vor allem aber fielen mir die in der Zwischenzeit verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten der musikhistorischen Argumentation von damals auf – damals, als Geschichte noch einen autoritativen Horizont bildete, Vergangenheit noch nicht als etwas Unwirkliches verstanden wurde, die Wiedergewinnung von Elementen einer vergangenen Gegenwart noch allgemein als denkbar galt. Das „Kerngeschäft", so scheint es, wird heute auf stark veränderter Geschäftsgrundlage betrieben. Aus diesen Eindrücken beim Lesen des Tagungsbandes von 1983 ergaben sich mir die Fragen, die ich im Folgenden diskutieren möchte. Sie lassen sich in folgende sechs Punkte gliedern:

1. Ein Begriff für das Ungreifbare
2. Der falsche Gegensatz
3. Von der Dritte-Welt-Musik zur Welt-Musik
4. Von der Rekonstruktion zur Konstruktion
5. Vom Dialog zum Monolog
6. Spiel und Gebilde

[1] Um Nachweise ergänzter, sprachlich leicht geglätteter Abdruck des Basler Gesprächsbeitrags.

[2] *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983).

[3] Ebd., 5.

1. Ein Begriff für das Ungreifbare

In der mir bekannten wissenschaftlichen Literatur zur Musik des Mittelalters kommt der Begriff der Improvisation kaum je als deutliche Bezeichnung einer klar erkennbaren Sache vor.

Verdächtig oft ist dann von Improvisation die Rede, wenn Praktiken benannt werden, die dem positiven Nachweis auf der Grundlage historischer Quellen entzogen sind. Improvisation tritt auf als ein Begriff für etwas Ungreifbares. Ungreifbar bleiben etwa die instrumentalen Vorspiele und instrumentalen Begleitungen zu den einstimmigen weltlichen Liedern des Mittelalters, von denen zwar nicht sicher ist, ob es sie gab, doch gerne angenommen wird, sie seien „improvisiert" worden. Ähnlich die mehrstimmigen Vortragsmodi einstimmiger liturgischer Gesänge, von deren Konventionen wir zwar weitaus verlässlichere Kenntnis besitzen, und die doch nicht verlässlich genug sind, um ganz den Eindruck des Beliebigen zu zerstreuen, wenn wir sie als Klangdekor in modernen Aufführungen zu Gehör bekommen. So wird Improvisation in der musikhistorischen Imagination und in der historischen Musikpraxis gerne dort ins Spiel gebracht, wo wir (zu Recht oder zu Unrecht) Leerstellen der Überlieferung zu erkennen und füllen zu müssen glauben. An derlei Leerstellen ist Improvisation die Alternative zum historisch informierten Verstummen.

Wo es dagegen Greifbares zu bezeichnen und zu begreifen gilt, versagt der Begriff. So hat er zum besseren Begreifen der intensiv erforschten Vielfalt unterschiedlicher Varianten musikalischer Produktivität im Mittelalter (schriftlos oder schriftgebunden; vor dem Vortrag gar nicht, ganz oder teilweise festgelegt) keinen nennenswerten Beitrag geleistet. Der Anteil schriftloser Praxis und schriftloser Tradition an der Formung einer europäischen Musik im Mittelalter, der allem Anschein nach enorm war, ohne sich auf der Basis des schriftlich Überlieferten auch nur annähernd bestimmen zu lassen, war Gegenstand einer verbissen ausgetragenen Kontroverse, die zwei Dezennien lang die musikhistorische Mittelalterforschung in gegnerische Lager spaltete.[4] Doch spielte der Begriff der Improvisation in diesem Streit nur eine marginale Rolle. Auffällig ist, dass er einmal just von jener Seite in die Debatte geworfen wurde, die einen nennenswerten Anteil schriftloser Prozeduren an den die „Western Music" prägenden historischen Prozessen vehement bestritten hat. Was es nicht gegeben haben soll, wurde durch das Prädikat „improvisatorisch" geächtet.[5] Die Vokabel taugte ihrer mangelnden Bestimmtheit halber als Stempel für das Ausgeschlossene. Doch das berührt bereits die ideologische Dimension des Improvisationsproblems, von der später noch die Rede sein wird.

[4] Einen abschließenden Rückblick auf die Diskussion aus seiner Sicht bietet Leo Treitler, *With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Oxford 2003, 131–152.

[5] Kenneth Levy, „On Gregorian orality", *Journal of the American Musicological Society* 42 (1990) 185–227.

2. *Der falsche Gegensatz*

Von Bruno Nettl, also einem Gelehrten, der sich intensiv wie kaum ein anderer mit Phänomenen der Improvisation beschäftigt hat, stammt folgender Vorschlag: „It seems most appropriate to reserve the term improvisation for cultures and repertories in which a distinction from non-improvised and precomposed forms can be recognized."[6] Das europäische Mittelalter war durchaus eine der Musikkulturen, in denen dieser Unterschied erkennbar ist. Zentrale Bestimmungsmomente dessen, was wir mit dem schillernden Begriff des Komponierens meinen, lagen im Mittelalter schon bereit, und es lassen sich Erzeugungsweisen von Musik erkennen, die neuzeitlichem Komponieren zum Verwechseln gleichen. Demgegenüber fällt aber umso stärker der Umstand ins Gewicht, dass den Kompositionsmerkmalen von Musik im Mittelalter keine besondere Beachtung geschenkt und keine ästhetische Vorzugsstellung eingeräumt wurde und dass das Mittelalter weit davon entfernt war, das Komponieren in den Rang des Eigenen zu heben.[7] In einer Kultur, in der das Komponieren nicht das Eigene war, kann Improvisieren nicht das Andere des Komponierens gewesen sein. Seinem modernen Begriff nach ist und bleibt es aber eben das und ist nicht mehr als das. Deshalb erweist sich der Begriff der Improvisation gegenüber der Vielzahl verschiedener Formen musikalischer Produktivität im Mittelalter als ein schwacher Begriff, ohne unterscheidende und benennende Kraft.

Genügt da wirklich die Beteuerung, man fasse Improvisation nicht als einen Gegenbegriff oder Komplementärbegriff zu Komposition auf? Der Gegensatz ist längst als falsch erkannt, und dennoch, scheint es, können wir ihm nicht entrinnen. Wäre es da nicht wirklich besser, einen so untauglichen Begriff aus unserem Sprachgebrauch zu verabschieden, oder, wie Regula Rapp eingangs vorgeschlagen hat, ihn „aufzulösen" – in eine Mehrzahl sinnvoll definierbarer Begriffe?

Die gut erforschte mittelalterliche Vorgeschichte der modernen Begriffe bringt uns dabei nicht weiter. Die Wörter gibt es schon, sie sind aber noch keine Begriffe. So ist „compositio" nur in vokabularer Bedeutung belegt, und Improvisation kennt das Mittelalter nur in der adverbialen Form „ex improviso", ebenfalls in vokabularen Bedeutungen, die zu seiner späteren terminologischen Bedeutung keine oder allenfalls entfernte Affinität besitzen.[8] Der um 1000 schon belegte doppelte Ausdruck „primo intuitu et ex improviso decantare" zielt auf jene Praxis gerade nicht schriftlosen, sondern mit Lesen verbundenen Musikmachens, die uns heute unter der Bezeichnung des Singens oder Spielens „vom Blatt" geläufig ist: „auf den ersten Blick" und (insofern) „ohne

[6] Bruno Nettl, „Improvisation. I. Concepts and practices", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Revised Edition*, London 2000, Band 19, 95.

[7] Andreas Haug, „Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild", *Die Musikforschung* 58 (2005) 225–241.

[8] Dazu, mit Belegen auch zu den folgenden Zitaten, Markus Bandur, „Improvisation, Extempore, Impromptu", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 2002, 1–3.

Vorbereitung".[9] Und gegen 1300 meint der Ausdruck „componere et proferre discantum ex improviso" das Hinzufügen einer nicht notierten Stimme zu einer vorgegebenen aus dem Stegreif, wobei ein Widerspruch zwischen „componere" und „ex improviso" ebenso wenig erkennbar ist wie der Anteil der Notation: ob die primäre Stimme aufgeschrieben vorliegt wie beim späteren „cantare supra librum" oder nicht. Kurz: wo immer im mittelalterlichen Sprachgebrauch eine konkrete Praxis mit der Vokabel „Improvisation" belegt wird, hat das mit dem modernen Begriff im Grunde nichts zu tun.

3. *Von der Dritte-Welt-Musik zur Welt-Musik*

Einer der Autoren des Bandes von 1983, die sich einem Gebrauch des Begriffs „Improvisation" verweigerten, war Leo Treitler. Er ist später in anderem Zusammenhang auf das Thema zurückgekommen. Bei dieser Gelegenheit erklärte er, er habe den Begriff deshalb gemieden, weil er für ihn mit einer Wertvorstellung verbunden gewesen sei, und zwar mit der Vorstellung vom geringeren Wert des Improvisierens und des Improvisierten gegenüber dem Komponieren und dem Komponierten. Erst nachdem er von Ethnomusikologen wie Bruno Nettl gelernt habe, den Begriff wertneutral aufzufassen und zu verwenden, habe er seine Skrupel überwunden.[10] Dabei hatte Nettl selbst gegen die negative Konnotation des Begriffs im kulturellen Kontext europäischer Kunstmusik und in dem diesem Kontext und seinem Wertekanon verhafteten musikhistorischen Diskurs polemisiert: Bürgerliche Wahrnehmung assoziiere Improvisation mit einer Art von „Dritter Welt der Musik".[11] Nettl hat auch darauf hingewiesen, dass in bestimmten nichteuropäischen Kulturen Improvisation mit dem „concept of freedom" und „respect for individual decision-making" verbunden sei.[12] Das aber sind (jedenfalls in Europa) positive Werte. Eine andere Bewertung von Improvisation als die im kulturellen Kontext europäischer Kunstmusik dominante ist also möglich, eine wertneutrale Verwendung des Begriffes nicht. Im übrigen ist bei den mittelalterlichen Produktionsformen von Musik bei den „in the course of performance" getroffenen musikalischen Entscheidungen prinzipiell keine größere „individuelle Freiheit" des Musikers erkennbar als bei den im Zuge einer schriftlichen Festlegung oder Ausarbeitung von Musik getroffenen.

[9] Pseudo-Odo, *Dialogus de musica*, ed. Michel Huglo, *Archiv für Musikwissenschaft* 28 (1971), 138: „primo intuitu et ex improviso, quiquid per musicas notas descriptum erat, sine vitio decantabant".

[10] Leo Treitler, *With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Oxford 2003, 1–3.

[11] Bruno Nettl, (Hg.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Improvisation*, Chicago 1998, 6–7: „The musical establishment to which the profession of musicology belongs [...] connects improvisation [...] with a kind of third world of music".

[12] Bruno Nettl, *Improvisation. I. Concepts and practices* (wie Anm. 6), 95.

Aus der latenten Politisierung musikalischer Produktionspraktiken, der wir auch mit der Preisgabe des Improvisationsbegriffes nicht entkämen, ergeben sich neue Fragen im Hinblick auf die Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik: Haben sich mit der kulturellen Erhöhung der einstigen Dritte-Welt-Musik zur Welt-Musik weit über den engeren Kontext postkolonialer Globalitätsdiskurse hinaus die Bedingungen verändert, unter denen die historisch informierte Musikpraxis bei der Rekonstruktion schriftloser Musikformen des europäischen Mittelalters von der schriftlosen Musikpraxis nicht-europäischer Kulturen lernen kann und darf? So äußerte ein Musikwissenschaftler den dringenden Wunsch, eine an Praktiken nicht-europäischer Musik orientierte Aufführungspraxis mittelalterlicher Lieder möge dazu beitragen, „den Klang unseres Mittelalters aus seinem insularen Exil herauszuführen und der Weltmusik zurückzugeben".[13] Wird da nicht romantisch im Universalen nach dem Ursprünglichen gesucht? Und besteht in einem solchen Klima nicht die akute Gefahr, dass Warntafeln, wie Wulf Arlt sie 1983 noch vor „einem raschen und vergleichsweise unkomplizierten Zugriff" auf Modelle anderer Kulturen aufgestellt hat, übersehen oder gar überfahren werden? Er sprach damals schon von „wilden Aufnahmen".[14] Nur lassen sie sich als Produkte einer „blühenden Phantasie" nicht mehr so „rasch ad acta legen" wie das damals ging; denn auch in den Kreisen der historisch informierten Musikpraxis hat sich herumgesprochen, mit der begrenzenden und zügelnden Kraft historischer Information gegenüber der Imagination sei es vorbei, mit der Differenz zwischen unserem Wissen und unseren Phantasien über die Vergangenheit nehme man es selbst unter gestandenen Historikern nicht mehr so genau. Wäre die historisch informierte Musikpraxis aus Sorge um den Erhalt der eigenen Geschäftsgrundlage nicht gut beraten, diesen Tendenzen im Diskurs der historischen Wissenschaften besonnen zu begegnen und auch den Protest zu registrieren, der sich gegen den dort waltenden Vulgärkonstruktivismus erhebt?[15] Damit habe ich mir schon das Stichwort für meinen nächsten Punkt gegeben.

4. Von der Rekonstruktion zur Konstruktion

1983 war noch viel von „Rekonstruktion" die Rede; kaum ein Beitrag in dem Tagungsband, der das auch in Peter Reidemeisters Vorwort vorkommende Schlüsselwort nicht aufgenommen hätte.[16]

Gefragt wurde nach der (wie auch immer limitierten) Möglichkeit einer (sei es auch stets nur approximativen) Rekonstruktion schriftloser Musikpraktiken.

[13] Robert Lug, „Das ‚vormodale' Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés", *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995) 44.

[14] *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983) 42.

[15] Siehe beispielsweise das Kapitel „Als es mit dem Lernen aus der Geschichte vorbei war", in: Hans Ulrich Gumbrechts Buch *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt am Main 2003, besonders 455–476.

[16] *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983) 5: „[...] die Voraussetzung ist, dass die Traditionen und Praktiken der Improvisation vergangener Epochen und Stile erst einmal rekonstruiert werden."

Ziel der Rekonstruktionsversuche war es, die Prozeduren einer verschwundenen schriftlosen Praxis einer vergangenen Zeit anhand der mannigfachen Spuren, die sie in der schriftlichen Überlieferung hinterlassen hat, wiederzugewinnen, in der praktischen Absicht, sie wiederzuerlernen. Solche Spuren schriftloser Musikpraxis in schriftlichen Quellen bilden im Sinne des Historikers Gustav Droysen „Überreste", da sie nicht von sich aus späteren Zeiten Auskunft geben sollten, sondern, wie Droysen sagt, gleichsam in Gedanken stehengebliebene Relikte der Vergangenheit sind und erst, wenn sie von uns als Quellen ausgewertet werden, auch uns etwas mitteilen.[17] Diese teils deutlichen, teils vieldeutigen Spuren galt es mithilfe der historischen, philologischen und hermeneutischen Operationen des Wissenschaftlers zu suchen, zu sichern und zu deuten, damit Musiker unserer Zeit in diese Spuren treten können, um nach einem anfänglichen Nachschreiten historischer Schrittmuster immer selbständiger historisch laufen zu lernen.

In diesem Sinne ist in dem Tagungsband immer wieder von „Modellen" und der „Suche nach Lernmodellen" die Rede.[18] Wulf Arlt unterschied 1983 zwei Modelle.[19] Beide hat er in Analysen eingesetzt und im aufführungspraktischen Experiment erprobt. Innerhalb des zweiten (methodisch neueren, historisch älteren) dieser beiden Modelle kommt es zu einer entscheidenden Gewichtverschiebung zwischen der Bindung des Musikers an den Notentext und seiner Bindung an das, was Arlt mit einem neuen (und bis heute zentralen) Schlüsselbegriff der historisch informierten Musikpraxis als den Bereich historischer Konventionen bezeichnete. Grundlage der Praxis ist nicht ein historischer Text, den der moderne Musiker als Interpret vermittelt und dabei Differenzen zwischen Notentext und Intention des Komponisten überbrückt. Grundlage der Praxis bilden Konventionen, wie sie sich aus Notentexten, Lehrschriften und mannigfachen anderen Quellen ermitteln lassen.

Das „selbständig historisch Laufenlernen" heutiger Musiker sollte nicht der simulatorischen Praxis einer Produktion pseudomittelalterlicher Musik dienen. Es ging nicht darum, das geschichtlich Verbürgte zu ersetzen oder zu vermehren, sondern es zu erschließen. Einer Bemerkung des Historikers Valentin Gröbner zufolge zeichnet sich das Alte dadurch aus, dass es davon stets zu wenig gebe. Das zeichnet auch die Alte Musik aus. Und so ist es aus meiner Sicht entscheidend, dass die improvisatorisch genannte Praxis keine eigenmächtige Vermehrung des Überlieferten betreiben wollte. Die in der produktiven Konkurrenz mit dem Überlieferten erworbenen Fertigkeiten stellten sich wieder in den Dienst am Überlieferten; sie dienten einer „improvisatorischen Wiedererweckung" von Musik, mit einer schönen Formulierung von Christopher Schmidt, die mir im Band von 1983 begegnet ist, und die für das stille Überdauern der Musik in notiertem Zustand die Metapher des Schlafes impliziert.[20]

[17] Johann Gustav Droysen, *Historik*, München 1977, 37–38.
[18] *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983), 65–83.
[19] Ebd., 39–42.
[20] Ebd., 11.

Fragte man 1983 noch nach der Möglichkeit von Rekonstruktion, sind 2008 die Bedingungen dieser Möglichkeit fragwürdig geworden. Die Anfangssilbe des Begriffs „Rekonstruktion" hat sich im postmodernen Sprachgebrauch gelockert und ist inzwischen abgefallen: „Konstruktion" ist nun in aller Munde. Mit dem in jener Silbe manifestem Optimismus historischen Erkennens scheint es vorbei zu sein, und neue Fragen stellen sich: Träfe die sich rasch ausbreitende Auffassung zu, Vergangenheit sei von uns „hergestellt", „erfunden", „konstruiert", hätte sich dann die Frage nicht erledigt, wieweit ein Ausschnitt der Vergangenheit sich wiederherstellen, finden, rekonstruieren lasse? Hat die aktuelle Krise der Geschichtserkenntnis Konsequenzen für eine Musikpraxis, die sich auf die Kenntnis von Geschichte beruft, sich dadurch von anderen Formen heutiger Musikpraxis unterscheidet und die folglich wenigstens die grundsätzliche Erkennbarkeit vergangener Wirklichkeit, die Möglichkeit geschichtlichen Wissens voraussetzen muss? Wie reagiert historische Musikpraxis auf das aktuelle Credo von der prinzipiellen Konstruiertheit des Historischen?

5. Vom Dialog zum Monolog?

Wulf Arlt forderte 1983 noch, das „Gespräch mit der Geschichte" möge „ernsthaft aufgenommen" werden, und stellte fest, dass das „mutige Experiment im Spannungsfeld zwischen historischem Wissen und ästhetischer Erfahrung, bei dem beide Pole zu ihrem Recht kommen, sei sehr viel seltener geworden" sei.[21] Dieses Spannungsfeld, ist es nicht heute am Zusammenbrechen? Und zwar nicht etwa, weil das Verlangen der Praxis nach historisch „gesicherten Lösungen", ein Verlangen, vor dem Wulf Art damals noch warnte, den Pol des Wissens hätte einseitig erstarken lassen, sondern im Gegenteil, weil diesem Pol sein Recht so nachhaltig streitig gemacht worden ist, dass ästhetische Erfahrung in einem seiner Glaubwürdigkeit beraubten Wissen gar keine Gegenkraft mehr findet? Verkümmert der 1983 noch gesuchte „ernsthafte" Dialog zum autistischen Monolog?

Eine solche Tendenz meine ich an dem Bedeutungswandel ablesen zu können, dem der Begriff des „Spiels" seit 1983 unterlag. Wenn damals immer wieder von Spiel die Rede war, dann war ein „ernsthaftes" Spiel gemeint, wie man es noch für möglich hielt. Ein Spiel, in dem das Einhalten rekonstruierter Spielregeln erprobt, die Erfahrung historischer Begrenzung ästhetisch ausgekostet wurde; ein Spiel, das sich an der Fülle des Geschichtlichen bereicherte, und keines, das Geschichte zum Spielzeug einer selbstverliebten Gegenwart verkümmern lässt.

[21] Ebd., 56–57.

6. *Spiel und Gebilde*

Erlauben Sie mir, Ihnen in losem Anschluss an das Gesagte, eine Tonaufnahme vorzuspielen, die meine Überlegungen zum Thema „Improvisation und mittelalterliche Musik" begleitet hat, obwohl es sich nicht um die Aufnahme einer Improvisation handelt, sondern um die einer überaus „textgetreuen", geradezu minutiösen Wiedergabe mittelalterlicher Notationsbefunde. Am Beispiel des Tractus *Deus, deus meus* der Messe am Palmsonntag, gesungen von Dominique Vellard, möchte ich zum Abschluss noch einmal die Differenz verdeutlichen, die heute auf dem Spiel steht.[22]

Anhand dieses Gesanges hat die musikbezogene Mittelalterforschung zu begreifen versucht, wie das mit dem Namen Papst Gregors verbundene Corpus einstimmiger liturgischer Gesänge unter den Bedingungen einer schriftlosen Musikkultur entstanden sein könnte. Der Tractus bildete das argumentativ zentrale Beispiel in Leo Treitlers folgenreichem Aufsatz *Homer and Gregory* von 1974.[23] Treitler beschrieb den melodischen Ablauf des Gesangs als Vorgang seiner Produktion: als Tätigkeit eines Sängers, der den Text des Psalmes, Vers auf Vers einem konstanten Muster fester Formeln folgend, melodisch zum Vortrag bringt. So, wie Dominique Vellard den Tractus singt, meint man Zeuge eben dieser Prozedur zu sein. Das ist es, was mich und andere Musikhistoriker an dieser Realisation so nachhaltig fesselt: die Aura des Momentanen, Spontanen, Impulsiven, Unvorhersehbaren, die eine derart strenge Wiedergabe eines Notentextes umgibt. Es ist, als ob die längst versiegte generative Kraft der melodischen Matrix dieses Psalmengesangs wieder erwacht wäre. Man spürt: Ein solcher Sänger könnte, der Sprache jener Melodien mächtig, jederzeit auf eigene Faust weitersingen, den Notentext hinter sich lassend, das Überlieferte „improvisatorisch" vermehrend, warum nicht sogar überbietend. Er überschreitet diese Schwelle aber nicht. Er respektiert in jedem Augenblick die Schranke zwischen Reproduktion und Produktion; und er bewahrt, indem er diese Schranke respektiert, den Wert dessen, „wovon es stets zu wenig gibt".

Es ist, wenn wir uns auf eine Unterscheidung des Philosophen Hans Georg Gadamer einlassen wollen, als ob das (bleibende) „Gebilde", in das sich das (vergangene) „Spiel" dieses gesungenen Psalmenvortrags verwandelt hat (in einer Überlieferung, die den Gesang vom Sänger löste), für die Dauer seines Erklingens zurückverwandelt werde in jenes Spiel. Gadamer erkannte allein den ins Gebilde verwandelten, vom Tun der Spieler abgelösten Spielen, den

[22] An dieser Stelle erklang der Tractus *Deus, deus meus*, gesungen von Dominique Vellard, in einer älteren Schallplattenaufnahme (Chant Grégorien, STIL 2106 S84), erneut veröffentlicht auf der Begleit-CD zu Leo Treitler, *With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Oxford 2003.

[23] „Homer and Gregory. The transmission of epic poetry and plainchant", *Musical Quarterly* 60 (1974) 333–372.

Werken, Wiederholbarkeit zu.[24] Und haftet nicht tatsächlich jeder Wiederholung vergangener Spiele ein Odium des Simulatorischen an, von dem die Wiederholung bleibender Gebilde – die Aufführung von Werken – frei ist? Übt sich ein moderner Musiker allerdings im Spiel des „Improvisierens" auf der Grundlage und in den Grenzen rekonstruierter historischer Modelle und vermag er dank dieser Übung in solch unerhörter Weise, wie die gehörte Aufnahme es dokumentiert, überlieferte Gebilde als die Spiele erscheinen zu lassen, aus denen sie entstanden sind, dann ist mit dem „Improvisierenlernen" viel gewonnen für die Interpretation musikalischer Texte aus dem Mittelalter, an deren Formulierung Musiker bis in den Moment der Aufführung und bis in den Moment der Aufzeichnung hinein in mannigfacher Weise Anteil genommen haben.

[24] „Ich nenne diese Wendung, in der das menschliche Spiel seine eigentliche Vollendung, Kunst zu sein, ausbildet, Verwandlung ins Gebilde". Durch diese Verwandlung ist „das Spiel – auch das unvorhergesehene der Improvisation – prinzipiell wiederholbar und insofern bleibend"; Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen [5]1986, 116.