

INTERVIEW PROF: KADEN - Berlin 2003

U: Uns fehlen, je nachdem, was man nimmt, 30.000 für den Film, Euro, und noch etwa die gleiche Summe für die Installation, die stehen soll nach Beendigung der Dreharbeiten. Wir wollen ja diese Kirche mit allerlei Projektoren ausleuchten, jeweils im Zusammenhang mit den Liedern, die ich ausgewählt, oder noch auswählen werde, also auch da steht die Feinarbeit noch letztendlich aus, was wir da eigentlich nehmen, auch nach den Gesprächen mit Herrn Flotzinger und Stenzl. Das ganze funktioniert ja so ein bisschen wie ein Popkonzert macht man das häufig, dass im Hintergrund Videowände... aufgebaut sind...

K: Sie sagten, die Kirche ist ganz weiß nicht...

U: Die Kirche ist total weiß. Nur dass es in diesem Fall dann dreidimensional sein wird, und wir auch Bezug nehmen auf die Büchermalerei dieser Zeit, oder Freskenmalerei dieser Zeit, um auf der Bildebene bestimmte Motive, die in den Texten der Musik auftauchen, weiterzuknüpfen, weiter anzudeuten. Und auch mit ja – solchen Gedanken, wie Perspektive zum Beispiel zu spielen, die sich dann natürlich besser abbilden, wenn wir das aus Kathedralen von Frankreich nehmen, und nicht aus der norddeutschen Backsteingotik.

K: Das würden sie dann sozusagen in den Raum, oder...

U: Wir projizieren in die Kirche...

K: Geht das?

U: Die Techniker, die Firma, die das machen wird, sagt ja.

K: Das ist reizvoll.

U: Das heißt, sie müssen sich vorstellen, das ist eine fünfschiffige Hallenbasilika, in Lübeck. Ich weiß nicht, ob sie St. Petri zufällig kennen.

K: Ich kenne sie nicht zufällig. Aber sie haben mir das schon mal angedeutet.

U: Fünfschiffig heißt ja, dass es vier Säulenreihen sind. D.h. wenn man die Zentralperspektive nimmt, kann man in dieser zentralen, also in dem, was das Langhaus wäre, es ist keine wirkliche Querhauskirche, die hat keinen wirklichen Chor.

K: Was hat das für Gewölbe. Ist das Kreuzrippe.

U: Das ist Kreuzrippe, meines Wissens. Mit spitz zulaufenden...

K: Das ist deshalb. Ich weiß gar nicht, ob wir in diese Richtung kommen werden, aber diesen eigentlichen Perspektivierungseffekt kriegen sie nur bei Kreuzrippen, es gibt ja also Netzgewölbe, auch englische Gewölbe schon im 13. Jahrhundert, Sterngewölbe, ...

U: Ich sage ja, die Backsteingotik hat diese Perspektivierende und in der Raumtiefe das Rhythmisierende in dem Maße nicht. Was man hat, man fühlt sich im Wald, in dieser Kirche, mit einer Gasse in der Mitte, was das Langhaus wäre, das ist bei dieser Fünfschiffigkeit, wo jedes Schiff gleich hoch ist, ein bisschen aufgelöst von dem Raumeindruck her, und man hat links und rechts, wie bei einer Baumschule, wenn man durch den Wald spazieren geht, dass sich da noch mal so eine diagonale Perspektive anbietet. So dass, was wir machen können, in jede dieser Diagonalen und in der mittleren Zentralperspektive jeweils eine Kathedrale aus Frankreich zum Beispiel hineinzuprojizieren.

4.3

Kaden: Na, das ist ja reizvoll...

U: Und sogar so, was wir machen wollen, dass sich diese französischen Zentralräume bewegen, ganz langsam, aber bewegen. D.h. die Hilliards brauchen nur zu stehen, und der Raum bewegt über sie wie ziehende Wolken.

K: Das ist ein günstiger Zufall, dass sie da kein starkes Querhaus wie sie sagen. Das ist ja der frühe Kathedraltyp, ich beziehe mich jetzt hier auf Panofski, nur ist mir das aufgefallen, dass die frühere Gotik anfängt, dazu gehört Notre Dame schon, Sens, mit Longitudinalgebäuden, die gar kein starkes Querhaus haben, wo also dieser Längungseffekt zum Chor hin besonders deutlich hervorgehoben ist. Natürlich bei St. Denis auch. Später bekommen die Kathedralen wieder starke Querhäuser, ich glaube schon Chartres und auch Amiens, und das nimmt ein

kleines bisschen diesen ganz dezidierten Effekt, insofern ist das wahrscheinlich eine schöne Möglichkeit. Und wie sieht das Kresnik aus, ist der weiter im Boot.

U: Der ist weiter im Boot, ne ne, das wird jetzt wahrscheinlich so aussehen, ich hoffe dass das klappt, das wir bis dahin diese Finanzlücke noch schließen, es stehen zwei Entscheidungen aus, einmal in Warschau, dass das polnische Fernsehen da noch mit einsteigt, zum anderen in Paris, dass ARTE France da noch mit einsteigt. Natürlich sind wir gleichzeitig dabei, ja private anzubaggern. Die Absicht ist in Gera, am Theaterhaus, wo er eine Oper inszeniert, diese Nummer zu drehen, mit den beiden Marias. Für uns ist Maria eine erotisch – das ist ja der Clou an der Sache, eine erotisch sehr interessierte und sehr aktive Frau...

K: Why not?

U: ... die versucht, ja, Gott zu verführen. Also bei dieser Liebesgeschichte – es kann keine Liebesgeschichte geben, sonst wäre es eine Vergewaltigung, wo nicht beide Partner eine Sehnsucht haben, sich zu vereinen. Und da jedenfalls nirgendwo davon berichtet wird, dass Maria etwas dagegen hatte, kann man annehmen, dass sie dafür war, und auch im Vorfeld verführt hat. Es ist ungewiss, wer ist Verführer und Verführte. Das ist mir eine ganz wesentliche Komponente in der gesamten Geschichte, die ich erzählen will, sozusagen als Weitererzählung meiner eigenen Glaubensinhalte: Es wird immer behauptet, das Christentum sei eine unsinnliche Religion.

7,5

K: Da gebe ich ihnen recht, das ist überhaupt nicht der Fall.

U: Diese Unsinnlichkeit, mit diesem Mythos, den wir da haben, das handelt sich natürlich um eine sublimierte Erotik, das ist schon klar, das geht keineswegs in irgendwelche Details, jedenfalls im Neuen Testament nicht, aber, das, was dann die Tradition des Mythos daraus gemacht hat, unter Hinzunehmen des Hoheliedes, ist dann bei weitem detailreicher geworden. Und am Anfang dieser Christusgeschichte steht ein sexueller Akt, auch wenn es sich nur in Anführungszeichen um eine Ohr- oder Lichtbefruchtung handelt.

8,4

K: Ich will mich nicht in die theologische Seite des ganzen einmischen, das müssten dann Leute, die mit ihnen darüber streiten, aber in einem Punkt will ich sie gern unterstützen. Sie können für solche erotischen Beziehungen, die ausdrücklich in den ...Kulten schöne Belege finden, in den völlig falsch sogenannten Possessions- Besessenheitsritualen. Es wird immer davon ausgegangen, dass Frauen – das Buch habe ich gerade beim Verlag, können sie Bilder rausnehmen, condomblé – Brasilien, afrobrasilianische Musik und Kulte, das wird immer sehr negativ gesehen, so Umberto Eco hat das beschrieben, als Frauen, die von den Göttern und also unterjocht werden, da wird auch eine sozusagen feministische Komponente hereingebracht ist. Die gar nicht am Platz ist. In Wirklichkeit bedeutet das, dass diese Frauen zunächst im Possessionsakt, caballos, so sagen sie das portugiesisch – jetzt möchte ich doch die Tür zumachen, ich habe die Heizung eingeschaltet – also caballo, das ist ein Pferd, und die Götter reiten die Frauen, aber der Witz ist, dass sie aus diesem Stadium des Gerittenseins im Endeffekt so stark mit den Gottheiten – ich will sie jetzt nicht mit Jehowa-Namen quälen – verschmelzen und sie selbst zu diesen werden. Und dann umhergehen – Frauen als auch männliche Gottheiten und von den Besuchern, Zuschauer ist irgendwie zu unernst gesagt, das bedeutet denen sehr viel mehr, angefasst oder dass man sich umarmt, und dadurch wird diese große Kraft hache (axe) manchmal findet man das jetzt auf irgendwelchen Plakaten von Popgruppen übertragen. Und damit ist ein neues soziales Bündnis hergestellt. Aber wenn sie so wollen, auf einer durchaus erotisch metaphorierten und vermutlich auch durchlebten Grundlage. Und an diesem Punkte ist also ihr Gedanke schon also unterstützenswürdig, dass das eben eine zweiseitige Sache ist. Sonst kommen sie immer nur auf Rituale, die frauenfeindlich sind. Und eigentlich ist das Gegenteil der Fall. Weil, das ist eine absolute wechselseitige Partizipation, eine Verwandlung ist..

U: Wiewohl ich in meinem Film nur Männer auftreten lasse, abgesehen von den beiden Tänzerinnen – die von einem Mann dirigiert werden. Auch das mit einer gewissen Überlegung, ich hatte mir auch gedacht, es gibt ja auch Philosophinnen oder Musikwissenschaftlerinnen, soll es geben, habe ich gehört...

K: Jojo, doch...

U: Ja durchaus...

K: Ja, zu dieser Zeit könnte ich nur ganz wenige Namen nennen, die darüber gearbeitet haben. Sie wissen ja ohnedies, entschuldigen sie, wenn ich sie da jetzt evaluiere, sie haben da ohnedies eine gute Wahl getroffen, mit Flotzinger insbesondere, nichtwahr, der bringt im übrigen jetzt auch, wie er ihnen vielleicht schon erzählt hat, bei Bärenreiter ein Leoninbuch heraus. Das habe ich gerade gestern von der Lektorin erfahren, er hat es mir bisher noch verschwiegen, wir haben einen guten Kontakt, und er wird auch jetzt im Oktober bei uns einen Gastvortrag halten, und da sind wir auch privat zusammen, ich schätze ihn eigentlich sehr. Obwohl das Perotin-Buch sehr sehr viel Spekulatives hat, und man da auch eine ganze Menge dazu wird. Mich würde vielleicht, bevor mit dem eigentlichen anfangen noch interessieren, dass sie mir wenigstens kurz beschreiben, worüber sie mit Flotzinger und Stenzl gesprochen haben, also sicherlich über musikalische Sachen... im engeren Sinn.

12,1

U: Es geht um musikalische Sachen nicht im engsten Sinn, sondern in einem weiteren Sinn. Also, ich hab mit beiden schon gesprochen über die Gewichtung, die Bedeutung dieses Marienmythos für Perotin, was sie eher dämpfen. Sie viel hatte der damit nicht zu tun. Und über die Bedeutung andererseits des Schrittes gerade von Leonin zu Perotin, wo etwas von der musikalischen Substanz Gestaltungsweise völlig anderes passiert. Also das eine hat mit dem anderen nicht wirklich etwas zu tun.

K: Das meinen beide.

U: Das meinen beide,...

K: Das meine ich nicht. Aber...

U: Das ist gut!

K: Ich bin zwar nicht ausdrücklich darauf kapriziert, also das ist zum Beispiel eine These, von meinem sehr geschätzten Kollegen Flotzinger, dass er sagt, Leonin ist ein völlig eigenständige Überlieferung, Perotin etwas ganz anderes. Gleichzeitig kommt Perotin aus dem Süden, über Bourges, hat Verbindung zu Aquitanien, da zitiert er sogar meine Untersuchungen zum Notationssystem Frankreichs freundlicher Weise. Ich bin der Meinung, Leonin ist überhaupt nichts ungewöhnliches, er hat genau so, wenn man das will, Parallelen in Südfrankreich, aber er ist eine andere Option. Das ist richtig. Und so wird es von Anonymus IV den die beiden Herren mit Sicherheit dann zitiert haben, der eine ist ein organista und der andere ist ein discantor. Das sind zwei Stile, die aber entwickelt sind, als Dichotomie und sogar als Synthese schon im ältesten St. Martial Kodex von 1139, der ist um 1100 zu datieren. Ich gehe hier auf eine frühere Datierung, weil die Eroberung Jerusalems im ersten Kreuzzug noch drin ist, und das ist noch vor der Jahrhundertwende, manche sagen erstes Viertel des 12.

Jahrhundert, das ist also wurscht. Das ist jedenfalls rund hundert Jahre früher als Perotin. Und der Grund, dass Perotin sich mit dem Diskant so stark durchgesetzt hat, sie nehmen das jetzt schon auf, nicht, da gebe ich mir schon ein bisschen Mühe nicht Müll zu reden, könnte unter anderem sein, dass natürlich ein diskant-Satz in der Tat besser metrisch oder regulierbar ist. Deshalb besser zur Vierstimmigkeit zu führen ist, als der Organalstil. Ich glaube aber nicht, dass die Welten so verschieden sind, und begründe das mit Anonymus IV wiederum, Perotin arbeitet ja im Magnus Liber organi – er hat es abreviavit heißt es, abgekürzt, was, wenn man die Stellen überprüft, unter Umständen sogar heißt, er hat es erweitert, weil er ...

15.2

U: Das ist das, was Flotzinger ausführlich...ausführt.

K: Es ist eine eigenartige und hübsche Metapher bedeutet, dass es bearbeitet wird. Außerdem, bei Franco von Köln heißt es dann, dass sich die moderni der Kürze erfreuen, gaudent brevitate moderni – da muss man auch nicht unbedingt sagen, dass sie sich unbedingt der Kürze, sondern der Präzision erfreuen. Also Perotin hat unter Umständen etwas ausgearbeitet...

U: Das ist immer die Frage, was sie zu sagen haben...

K: ... und präzisiert...

U: ...ob das in Kürze zu sagen ist, oder einer gewissen Ausführlichkeit bedarf.

K: Also, er ist in Leonin drin gewesen. Der magnus liber ist immerhin mehrfach überliefert. Er ist auch über den französischen Kernbereich hinaus überliefert, das muss also eine internationale Qualität gehabt haben. Ich glaube aber, dass das für meine Diskussion mit den beiden Herren eine ziemlich periphere Rolle spielen wird. Mich würde mehr interessieren, was ich beitragen kann oder beisteuern zum Problem des Zeitkonzeptes und dort insbesondere unter dem Aspekt der rhythmischen Modi. Einen Querstand werden wir dort wahrscheinlich – ich nehme einmal an mit beiden Kollegen bekommen, dahingehend, Flotzinger mit Sicherheit, bei Stenzl weiß ich es nicht, weil sie eben gesagt haben, dass die rhythmischen modi als Adaptionen der antiken Versfüße aufgefasst werden. Dass unterstütze ich als These bedingt. ... Wenn sie mögen entfalte ich ihnen gerade diese Argumentation mal, es ist ja eigentlich erfreulich, wenn auch mal Leute dann zusammen auftreten sollen, nicht sich streiten unbedingt, sondern einfach verschiedener Meinung sind, das wird den Hörern und Zuschauern anregen. Und ich könnte ihnen den Vorschlag machen meine Argumentation tatsächlich nicht etwa bei den rhythmischen modi zu beginnen, sondern bei einem veränderten Zeitkonzept, was ihnen entgegenkommt, weil ich weiß, dass sie mit der mechanischen Uhr was am Hute haben, die später ist, als Leonin und Perotin.

17,4

U: Naja, die Zeit, wenn die Annahme, dass Perotin etwa 1180 bis 1250 in dieser Zeit gelebt hat, wenn das stimmt, dann ist Perotin in der Tat mitten drin, ...

K: Oder ein leichter for-runner (?) – ich bin im übrigen kein Spezialist in puncto Uhren, ich würde sagen an die Rathäuser gekommen sind sie meines Erachtens in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, um 1300 sagt man im allgemeinen, das auch in Italien. Das müsste man genauer recherchieren. Ich glaube auch nicht, dass das eigentlich so sehr wichtig ist, wer da zuerst war, sondern das Phänomen, das entsteht, will ich mal von der mechanischen Uhr aus beschreiben, ist das Erlebnis einer Zeit, die messbar wird, ohne dass man die Messung stets und lückenlos wahrnimmt.¹ Also ich selber habe ein putzig chronometrisches Zeitgefühl, wenn ich morgens aufwache, schätze ich immer erst mal wie spät es ist, und meistens bin ich etwa um 5 Minuten nahe an der chronometrischen Zeit dran. Ob das nun eine Art Perversion ist, es ist aber eine Beschreibung jetzt dieses Phänomens. Die Leute, die mit den mechanischen Uhren umgegangen sind, müssen erlebt haben, dass es zwei Zeiten gibt. Und zwar die Zeit des Maßes, des Räderwerkes, der regelmäßigen Schläge – und die Zeit, die sie selber wahrnehmen, so wie ich jetzt gesagt habe, ich schaue auf die Uhr, und sehe, aha, ich bin nahe dran, in der Regel dürften die Wahrnehmungsdifferenzen, Verschiebungen beträchtlich gewesen sein. Und ich will mal schauen, was ich mir hier dazu notiert habe, wo habe ich meine Brille, ach hier in der Tasche. Es entsteht in dieser Zeit eine Zeit die unabhängig vom Wahrnehmenden ist, oder zumindest als unabhängig gesetzt werden kann. Natürlich muss sie dann wieder ausgewertet und betrachtet werden, aber es ist eine Vorstellung, von Maß und Mensur, von Metrik oder wie das nennen wollen, die gewisser Maßen da ist – und dann erst durch das Erleben aufgeschlossen wird, vielleicht auch korrigiert

¹ Die Vorstellung der Zeit einerseits als ein Phänomen auf einer Achse, einem Vektor, in der Darstellung dennoch andererseits kreisend – fällt mir gerade so ein.

oder anders gesehen.² Ich habe mir noch mal überlegt, wie waren die Uhren und die Zeitwahrnehmung vor dem Chronometer. Jahreszeiten, Sonnenstände, Sternenstände, Sonnenuhren und so weiter. Das sind alles Erlebnis- korrelierte empfindungskorrelierte wenn sie so wollen stark subjektbezogene ...

U: Es gab schon exakte Messmethoden, also Sanduhren Wachskerzen Wasseruhren, das gabs schon auch. Muss man sagen. Aber mit der Uhr oder mit dem mechanischen Uhrwerk kommt etwas ganz anderes mit ins Spiel – also diese Uhren soweit ich das mit Martin Burckhardt zusammen besprochen habe, der sich damit bei weitem ausführlich beschäftigt hat, sind die ersten Uhren ja keineswegs nur Maschinen, die die Zeit wollen. Sondern es sind Maschinen, die den gesamten Kosmos wollen. Denen geht es um das Miteinander, die Korrelation der sieben Wandelgestirne im Verhältnis zu der Tageszeit, der messbaren Tageszeit auf der Erde. Also es geht am Anfang nicht so sehr um die Präzision der Zeitmessung unserer Tageszeit, 15 Uhr 20 Uhr und so weiter, sondern es geht von Anfang an – das ist sozusagen das Hauptforschungsinteresse der Uhr(Ur)ingenieure, die Relation abzubilden der Bewegungen der Wandelgestirne, deren Proportion zu unserer Tageszeit. Es wird also von Anfang an ein kosmologische Uhr gebaut, und das war der Ansatzpunkt, wo ich sagte, könnte es sein, das ist natürlich auch reine Spekulation, könnte es sein, dass jetzt ein ähnliches Interesse in der Perotin nicht auch vorliegt. Wo ich auf jeden Fall zwei Geschwindigkeiten miteinander korreliert habe, also der – das Fundament sehr sehr langsam gestreckt, sozusagen, und die drei hohen Stimmen, die mehr oder weniger im gleichen Tempo sind..

22,5

K: Ja, sie haben das Phänomen mehr von der Zeitstruktur der einzelne Stimmen genommen. Ich gehe mal noch einen kleinen Schritt zurück, obwohl mir das sehr lieb, dass sie auf diese kosmologische Seite hinweisen, denn das ist einerseits ja eine alte Tradition, dass die irdische Welt in irgend eine Korrelation in eine Phasigkeit mit dem Lauf des sonstigen Kosmos gebracht wird. Ich spreche manchmal davon, das ist eine Art fraktale Vorstellung von Welt ist, das kleinere ist dann im nächst größeren enthalten, ja so wie bei Apfelmännchen, ja, wo also aus – oder so wie Blätter gebaut sind, oder Bäume, der kleinere Zweig ist nur ein Modell des größeren, das kann man auch umgekehrt sehen. Und das spielt hier eine Rolle dieses Ineinandergestecktsein, der verschiedenen ontologischen Ebenen. Ich glaube aber, dass in dieser Zeit auch – und das drückt sich an universitären Konflikten aus, nicht nur im Nominalismus – Realismus – Streit, sondern auch in anderen Erkenntnisfragen, erlebt wird, dass dieses Ineinander nicht sozusagen reibungsfrei ist. Dass es da – ich nenne das mal – Interferenzen gibt. Und das Interferrent-Sein, das also nur eine spezielle Form der Korrespondenz oder Parallelführung ist, dass das Parallele gewisser Maßen nur mit leichten Verschiebungen, mit Phasenverschiebungen oder auch mit etwas anderen Gliederungsweisen scheint mir für die Rhythmik dieser Zeit so wichtig zu sein. Ich beginne neben dieser allgemeinen Beobachtung, die objektive in Gänsefüßchen Zeit der Uhr und die subjektive Zeitwahrnehmung sind nicht kongruent, sondern werden auch in leichten Verschiebungen oder sogar Irrtümern oder Reibungen wahrgenommen, ich übertrage das mal auf die erste geschlossene Darstellung jener rhythmischen Modi, die Perotin mit Sicherheit benutzt hat, und zwar mit größerer Zahl und deren Ursprung bei Leonin oder sogar noch Vorgänger zumindest im ersten rhythmischen Modus ich will nicht sagen sicher ist, aber wahrscheinlich. Das ist die Schrift, *de mensurabile musica* von Johannes de Garlandia - wahrscheinlich ist

² Die Unterscheidung in subjektive Zeitwahrnehmung und objektive Messung greift finde ich zu kurz, resp. Ist wenig spannend. Geht's nicht viel mehr um die Selbstaufhebung in der Zeit, so wie man sagt, ich bin in der Ewigkeit der Schöpfung aufgehoben, da ist Zeit die unermessliche Gänze eben dieser Ewigkeit, in der ich schwimme wie ein Fisch im Wasser – und auf der anderen Seite die objektivierte Zeit, in der die Ewigkeit natürlich ein Problem der Vorstellungskraft wird – in der uns ständig die Frage umsorgt, ob sich in dieser Zeit alles und rasch genug und mit welchem Ende entwickelt. In dem einen Fall (Gott-)Vertrauen – im anderen (Mit)Verantwortung, aber auch die Idee der Einmaligkeit, Unwiederbringlichkeit. Nur mal so eine Idee.

dieser Johannes de Garlandia identisch mit einem - das hat vor allem Flotzinger wieder wahrscheinlich gemacht – auch als Grammatiklehrer als wir würden heute sagen, Literatur- und Sprachtheoretiker tätigen Magister, insofern war das interdisziplinär denkender Kopf gewesen, und würde meine These, dass er sich auch fundamental auch über Zeit oder Maßfragen einen Kopf gemacht hat, unterstützen. Johannes de Garlandia de mensurabilis musica entwickelt die rhythmischen modi in zwei Kapiteln. Das ist die Startbeobachtung. Also nicht einmal, sondern zweimal. In dem ersten Kapitel tauchen die modi auf – ich beziehe mich hier mal auf eine Beschreibung von Fritz Reckow, der die Zeit hervorragend kennt, in abstrakten Zeitwertreihen. Man könnte sagen, es ist eine Art Zeitquantentheorie, auch wenn man das jetzt nicht überlasten wollen mit moderner physikalischer Quantentheorie. Es werden abstrakte Muster vorgeführt, gewissen Maßen so, wie man sich die abstrakten Zahlen und Umdrehungsverhältnisse einer Uhr vorstellen, lang kurz, später werden dann noch bei den Kürzen zwei Qualitäten eingeführt, die brevis altera und die brevis recta, das kann ich jetzt weglassen. Jedenfalls geht das mal so los, dass gesagt wird, der erste Modus ist lang kurz lang kurz lang kurz – daraus schließt man sofort... meines Erachtens zu rasch..

27,0

U: Jamben?

K: Zu rasch: Dactylos – lang kurz ist der Dactylos – Daaactylus. Das möchte ich ausdrücklich und vielleicht ist das für sie ganz interessant, das noch mal argumentiert zu finden, in Zweifel stellen. Und zwar deshalb, weil Garlandia, nachdem er die modi durchdekliniert hat in dieser abstrakten Weise, noch zwei Kapitel was anderes macht, und dann kommt in einem Kapitel IV etwas, was landläufig insbesondere in der Beschreibung von de la Motte, in sederunt wird das so gesehen, nichts anderes als Notationskunde zu sein scheint, wie zeichne ich die modi auf. Nun muss man dazu folgendes sagen: Die Vorstellung man hat eine res, eine Sache, und die schreibt man jetzt einfach auf, und das Aufgeschriebene ist dann gewissermaßen die instrumentelle Seite des Ganzen ist sehr modern, und projiziert in die mittelalterlich Mentalität hinein eine Semiotik, eine Zeichenlehre, die das Mittelalter so nicht gehabt haben dürfte. Ich beziehe mich hier auf sehr prominente Leute, Kunsthistoriker, sind das meistens vor allem **Friedrich Ohly** der über die Symbollehre des Mittelalters gesprochen hat, und geschrieben hat, sehr viele sehr schöne Sache, aber übrigens auch auf Aaron J. Gurjewitsch den kennen sie vom Weltbild des mittelalterlichen Menschen oder von den Sachen über die Volkskultur, ein russischer sowjetischer Mann, der aber ganz früh im Westen gedruckt worden ist, und sehr sehr prominent ist. Der Gedanke dort ist, Zeichen und Sache, signum und res, haben in der mittelalterlichen Semiotik irgendwie immer wieder miteinander zu tun. Das gründet natürlich darin, dass auch die Heilszeichen die Sakramente eine Art Kippmechanismus sind, sie sind nicht nur einfache Symbole, oder auswechselbare Hinweisschilder von etwas, was das Heil bedeutet, wie dann später Calvin und vor allem Zwingli es sehen, das Sakrament ist nur ein Zeichen, und bedeutet etwas, aber nichts weiter. Sie bedeuten also nicht nur, sondern sie sind immer gleichzeitig was. Und der Witz der Wandlung ist ja, dass das Zeichen zur res wird, und der Katholik, der daran nicht glaubt, 29,5

U: Ist keiner...

K: ...ist im hohen Mittelalter ein Ketzer.

U: Ja heute immer noch. Ich meine, es werden immer noch Priester deswegen entlassen.

K: Ich muss sie leider in diesem korrigieren, im Prinzip haben sie auch recht, das ist lustig. Es gibt in der katholischen Überlieferung, vor allem im tridentinum eine unglaublich starke und das sogar als eine Art Beschluß dort festgehalten worden – Tendenz, die symbolische Auffassung der Sakramente zu Auffassung der Theologie zu machen. Und diese Tendenz gibt es seit der Hochscholastik. Wer die Leiblichkeitsthese der Sakramente – ich glaube, wir bewegen uns jetzt durchaus auch im Umfeld ihres Marienthemas, sozusagen immer

durchgedrückt hat, das ist jetzt eine etwas populistische Formulierung, insofern nicht so hundertprozentig ernst zu nehmen, ist die Volksreligiosität. D.h. also, dass die Botschaft...
30,5

U: Volksreligiosität bezogen auf Maria ist noch etwas anderes. Da ist sie so die Kontaktstelle, sozusagen...

K: Ich komme gern später noch mal wenn sie mögen, auf Maria zurück, und zwar vielleicht für sie verwirrend im Zusammenhang – ich würde gern erst noch etwas über das Fegefeuer sagen.

U: Jetzt haben wir erst einmal die Eucharistie...

K: Jetzt haben wir erst einmal die Eucharistie, und da ist es also so, dass ich würde sagen, die urchristliche Überlieferung, die eine sehr Leibbetonte ist, insofern auch ihrer These entgegenkommt, dass das sehr sehr sinnlich ist. Ich gehe so weit zu sagen, dass Paulus, wenn er über das Zungenreden spricht, in der Tat ganz verwandte Techniken beschreibt, wie sie das heute finden können, bei Ekstatikern, oder bei trance-induzierten Leuten – also im Grunde rituell magische Praktiken, die übrigens auch aus den orgiastischen und ekstatischen Kulturen der Griechen bekannt gewesen dürften, aber das ist jetzt nicht das Thema. Ich will sagen, signum und res sind eigentlich im Kern der Eucharistie nicht unbedingt eins, sie bedürfen ja der Ineinanderwandlung, also sie sind übergänglich. Und genau diese Phänomene müssen wir jetzt – jetzt komme ich wieder relativ rasch zu den Rhythmen zurück, betrachten, wenn Garlandia sagt, wir schreiben die jetzt auf. Zwischen den Notenzeichen und der klingenden Sache, besteht nicht nur ein Bezeichnungs- und Bedeutungsverhältnis, sondern auch eine ontologische Brücke³. D.h. die Aufzeichnungsweise ist nicht etwa beliebig, oder ein Code, wie wir heute sagen würden, eventuell sogar verschlüsselbar in eine binäre Grundcodierung, sondern die Aufzeichnung nimmt an der Sache teil. Beziehungsweise stellt die Sache dar. Ich habe mir die entsprechende Textstelle aus Garlandia extra noch mal rausgeholt, damit ich ihnen da nichts schräges sage. Also das ist jetzt nicht Kapitel I mit den abstrakten Wertereihen, sondern es ist das Kapitel IV, über die figurae. Figura ist also das Synonym für signum in diesem Falle, und da wird gesagt, dass die Notation figura ist repraesentatio soni secundum suum modum. Also das Notationszeichen ich übersetze es zunächst modern – das Zeichen des Klang gemäß seines Modus ist. Und ich gehe jetzt den entscheidenden Schritt weiter, und sage repraesentatio ist im Mittelalter eine typische Kippkategorie – die dieses Übergehen von signum in res oder res in signum bewegt. Es ist sinnvoll repraesentatio nicht als Stellvertretung zu übersetzen, obwohl es das auch sein kann, sondern als Vergegenwärtigung, als Verleiblichung – eben als Re – Praesentation – dann könnte man das Re ein bisschen einklammern, dann wird es eine Praesentatio, wenn sie es so übersetzen, das kommt der mittelalterlichen Semiotik sehr viel näher, als die Vorstellung, das bedeutet den Modus, würde es sagen, der Modus wird vergegenwärtigt, oder genauer übersetzt, es wird der Klang vergegenwärtigt, nach Maßgabe des Modus. Ich will also sagen, im ersten Kapitel wird abstrakte Zeitwertverhältnisse geboten, und im zweiten – also im vierten Kapitel, in der zweiten Darstellung, da komme ich bestimmt mit meinen Kollegen dann ein bisschen in die Debatte, ich sage es jetzt mal zugespitzt, sagt Garlandia, aber so klingts. Das eine ist die abstrakte Wertefolge, und das andere ist die klangliche Verleiblichung. Die Repraesentatio. So...

34,7

U: Dann müssten sie doch auch, wenn ich das richtig verstehe, mit der Interpretationsweise der Hilliards in Konflikt geraten...

K: Und ob... das ist ja...

U: Was die machen, also die Rhythmen sind da, aber werden weitestgehend übertönt von dem englischen Kathedralsound, wie Stenzl sich ausdrückt.

³ Will einfach sagen: Noten und klingende Musik stehen im gleichen, vergleichbaren Verhältnis zueinander wie Brot und zum Leib Christi gewandelten Brot?

K: Also ich halte erstens die meisten Interpretationen dieser Modalrhythmik für ein Missverständnis, oder salopp formuliert, die musizieren Garlandia aus Kapitel eins.

U: Was mehr oder weniger das ist, was Minimalismus meint...

K: Ich werde ihnen das gern am Beispiel des ersten Modus auch vorsingen oder aufzeigen...

U: Das ist was Stenzl sagt, die Hilliard singen minimal music mit den rhythmischen Zellen als patterns. Also es ist pattern music – aber eben innerhalb des britischen Kathedralsound. Wie er ich ausdrückt, also diesem grade vibratofreien Intonationsstil, den die haben. Und der wahrscheinlich mit akustischen Verhalten der Kathedralen zusammenhängt, oder was auch immer, müssen wir jetzt nicht diskutieren...

36,0

K: Nein, wenn wir dabei sind, will ich das ganz schnell einblenden, weil das auch eine prominente These ist, die sogar durch akustische Messungen unterlegt worden ist, und auch ein prominentes Missverständnis. Am deutlichsten hat das Kurt Blaukopf aufgeschrieben, in seinem Buch, ich habe es dort stehen, Musik im Wandel der Gesellschaft. Und zwar bezieht er sich auf moderne Messungen in den Kathedralen, ich habe mit dem entsprechenden Akustiker Fricke **Jobst Peter Fricke** in Köln auch darüber gelegentlich auch gesprochen. Der ganz stolz auf diese Messungen ist. Diese Kathedralen haben einen unglaublichen Nachhall. 8 bis 11 Sekunden, das hat wiederum prominente Mittelalterinterpreten, und wenn ich das jetzt sage, hat das überhaupt nichts mit Defätismus oder Kollegenschelte zu tun, sondern nur um zu zeigen, wie es manchmal – wie so Mythen gebildet werden, auf Grund eines ganz kleinen Denkfehlers. **Peter Gülke** also bei Perotin, die Dissonanzbehandlung, ist zwar im Notenbild sehr genau vollzogen, da werden auch die entsprechenden Regeln eingehalten, aber im Klangbild kann das schon deshalb nicht erscheinen, das ihnen wurscht, wie man es macht, weil ja die Kathedralen so einen langen Nachhall haben. Der erste, der schlüssig darauf hingewiesen hat, dass diese Nachhallthese nicht stimmen kann, ist Craig Wright, in dem Buch, das ich ihnen auch für den Fall nur dass sie es noch nicht in der Hand gehabt haben...

37,6

U: Ich hab's noch nicht in der Hand gehabt...

K: Das ist dies hier, ich gebe ihnen aber nicht mit. Weil ich mit diesen Dingen arbeite, es ist auch sehr von mir zerlesen, und Craig Wright hat das ganze Zeremonialwesen der Notre Dame auch aus Archiven auseinandergenommen und kommt dazu, dass besonders zu den Hochfesten, die Kathedralen mit den Nachhallzeiten, die ich vorhin genannt habe, gar nicht vergleichbare akustische Erscheinungen gehabt haben dürften.

38,2

U: Also statt 11 Sekunden nur noch 3...?

K: Weiß ich nicht. Er hat scherzhaft zu mir mal gesagt, das ist, als hättest du die Akustik eines Kammermusiksaals plötzlich.

U: Gedämpft durch die vielen Leute, die drin sind ...

K: Das ist prononciert...

U: Durch eventuell Fahnen... aber man hat immer noch die hohen Gewölbe. Das darf man nicht vergessen.

K: Aber es kommt noch etwas dazu, da haben wir wieder Anonymus IV als Zeugen. Wo ist das Organum aufgeführt worden. Im Chor. Der Chor ist eine relativ selbstständige akustische Räumlichkeit, da ist der Lettner davor, wir heute in der Notre Dame de Paris keinen Lettner mehr, deshalb hatte ich sie auf Halberstadt verwiesen, dort kann man sich mal noch so die Notre Dame quasi vorstellen, wie sie in der Notre Dame nicht mehr ist, die Lettner sind alle rausgebrochen worden im 19. Jahrhundert, oder schon zur französischen Revolution, d.h. also man hat einen in sich relativ geschlossenen Klerikerraum, der dann gerade die Chorräume sind mit Fahnen ausgestattet worden, mit Paramenten, wenn der Chor voll besetzt ist, mit den Klerikern, wenn also das Domkapitel anwesend, was bei Hochfesten, müsste man jetzt Flotzinger, der weiß es bestimmt genauer, aus meiner Sicht sehr wahrscheinlich ist, dann ist

die Dämpfung erheblich, und sie haben, ganz wichtig noch darauf hingewiesen, zu den Hochfesten, also Weihnachten, Ostern, Pfingsten, und die *asumptio Mariae*, die kommen wir auf die Maria, nur zu diesen Hochfesten sind die *quadrupla* nach dem liturgischen Kalender der *Notre Dame* aufgeführt worden. D.h. man hat die Vielstimmigkeit die subtile Vielstimmigkeit genau zu der Akustik aufgeführt, die dafür geeignet war. Und zu den Hochfesten waren die Kathedralen voll, voll stehender Gemeinde. An den Wochentagen waren die leer. Wenn die Kleriker dort gesungen haben, ist unter Umständen täglich Mehrstimmigkeit aufgeführt worden, aber da war das nur im Chor, und da waren das auch oft zweistimmige Sachen. Also Dreistimmigkeit und Vierstimmigkeit sind von vornherein auch akustisch privilegiert. Das ist ein ganz ganz wichtiger Gesichtspunkt, und ich muss sagen, aus meinen eigenen statistischen Untersuchungen, also ich habe das statistisch gemacht, weil es mir sinnvoll schien, einmal ein *average-Bild* zu gewinnen. Was wie hat der überhaupt die Dissonanzen behandelt. Wenn sie das so kasuistisch machen, kriegen sie die Gebrauchslinie nicht so heraus. Aus diesen Untersuchungen ist mir eigentlich klar geworden, dass Perotin das sehr genau gemacht haben muss, wohl doch auch nicht nur auf ein abstraktes Aufzeichnungsbild, sondern auf ein Klangbild hinzu gearbeitet hat. Ich komme jetzt also zurück zur *repraesentatio soni* im Kapitel IV von *Garlandia*. Und will also sagen, diese *repraesentatio soni* ist die Verklanglichung der *modi*, aus meiner Sicht. Und die Verklanglichung getragen von den Zeitgestalten der *Modi*. Dazu muss man folgendes sagen: Ich unterscheide im gewissen Sinne zwischen Zeitwerten – abstrakt – und Zeitgestalten. In meinem Buch habe ich das vielleicht für manche Leser etwas irritierend abgehandelt am Verhältnis von *Sprechtakt* und *Verstakt*, also in der Gedichtfolge. Nicht, also wenn sie ein *Daktylus* haben, Konrad sprach wie Frau Mama – da sagen sie das erst mal abstrakt: Konrad sprch d frw mma und wenn sie das dann im *Sprechtakt* aufführen, was jedes Kind lernen muss, sonst leiert es, dann sagen sie: Konrad ---- Zäsur ---- sprach die Frau --- Ma ma. Und da haben sie also ein ganz anderes Segment. Das letzte sind die *Zeitgestalten*. Das sind konkrete Realisierungen Phrasierung Gruppierungen Segmentierungen, wie wir das immer nennen, das ist mir relativ egal. Die sozusagen der abstrakten Zeit zu einer lebendigen Zeit verhelfen. Und nun ist es ganz einfach so, dass die *modi*, die rhythmischen *modi*, und zwar allesamt nicht so aufgezeichnet werden, nicht so phrasiert werden, wie sie in Kapitel I bei *Garlandia* definiert sind, sondern anders. Ich will es kurz am ersten rhythmischen *modus*, wenn das ihnen jetzt nicht zu detailliert, es ist aber immerhin eine ziemlich zentrale Fragestellung, deutlich macht, der erste rhythmische *modus* ist also abstrakt daktylisch, Länge Kürze Länge Kürze Länge Kürze. Geschrieben wird er aber in einer Dreierligatur: Länge Kürze Länge – und dann wird er weitergeschrieben in Zweierligatur: Kürze Länge Kürze Länge Kürze Länge – es sei denn, der sogenannte *ordo* bricht ab, und macht eine Pause, und dann geht es wieder von vorne los. D.h. also das erste Zeichen, die erste *figura*, oder jetzt sage ich, die erste Klanggestalt, ist gar kein *Zweifuß*, sondern ein *Dreifuß* – es gibt auch *Dreifüße* in der griechischen Rhythmik, aber bis auf wenige Ausnahmen normaler Weise keine gemischten Metren, oder zumindest sind das also Subkategorien, die nicht so sehr wertig sind. Der erste *Modus* bestünde also aus einem *Dreifuß*, und dann kommen *Zweifüße*. Der *Dreifuß* beginnt mit einer Schwere, kommt auf eine kurze Zeit und dann kommt er auf eine Schwere *Baaam* *baaam*. *Baam* *ba* *baam* *baam* *ba* *baam* – das könnte man noch am ehesten mit einem *spondaeus* oder so etwas ähnliches – jedenfalls ist es kein richtiger *Versfuß* – und dahinten kommen eben *ba* *baaam* *ba* *baaam* *ba* *baaaam* – das sind jambische Füße aber in einer Gestaltreihe, die ja daktylisch aber auch nicht richtig los geht. D.h. der erste rhythmische *Modus* wird phrasiert *baam* *ba* *baaam* --- *ba* *baam* *ba* *baaam* *ba* *baam* – ich mach das den Studenten immer vor, indem ich ihnen das vorschreite, wenn sie wollen ich ihnen das auch gern mal vor, der *Daktylus*, der geht so – brauchen sie einen *Stock* dazu – schwer – (läuft) das ist also sozusagen ein *Stockschritt*. Wenn das ganze im ersten rhythmischen *Modus* laufen, mit einem *Dreipass*, lang kurz lang – und dann *ba* *baaam* *ba* *baaam* – da bin ich schon aus

dem Zimmer raus in die Küche – d.h. das letztere ist ein typischer sagen wir mal Auftaktschritt. Ja, ich bin, weil ich mal eine Knieverletzung hatte, darauf gekommen, dass ich als normaler Fußgänger, auftaktig laufe, wie im Endsegment des ersten rhythmischen Modus. Wenn dagegen daktylisch laufe, habe ich sozusagen hier das verletzte Bein – nein, das ist das gesunde, das ziehe ich nach – da brauche ich einen extra Halt⁴. Der daktylische Gestus ist also – darauf kam es mir an – eine ganz andere Körperversastheit und außerdem hört er sich anders an. Und jetzt hören sie sich an, wie die Hilliards das singen. Die singen, wenn sie annehmen, das ist ein Daktylus, Baaaam ba baaaam ba baaaam ba baaam – und es ist auch für nicht allzu feine Ohren schon ein Unterschied, ob ich statt dessen singen, baaaam ba baaaam – ba baaaam ba baaam ba baaam – im letzteren, so wie der erste rhythmische Modus notiert ist, so wie er den sonus repräsentiert, bekommen sie eine viel größere Fließwirkung eine viel größere Zielstrebigkeit, man könnte sagen, much more drive. Ja, - es gibt Ensembles – das hat nicht nur immer mit mir zu tun, obwohl ich das auch seit Jahren unterrichte, und manche auch von den jüngeren Leuten probiert haben, die die großen Sachen von Perotin ich sag mal jetzt nach der Perotinschen Phrasierung singen. Sie müssen sich also folgendes dazu noch vorstellen: diese Aufzeichnungsweisen haben eine Tradition. Diese Tradition heißt Neumen. Die Neumen sind Gruppenzeichen, in denen ganze melodische – und im gewissen Sinn auch rhythmische Gestalten. Man notiert möglicher Weise auch in Einzeltönen, aber die Einzeltonnotation ist, wenn sie Gregorianikhandschriften anschauen eben nur dort, wo nur eine Silbe auf dem Ton ist, ansonsten wo melismatisch gesungen wird, und das ist sehr viel häufiger der Fall, benutzt man die Gruppenzeichen. Neuma heißt Wink. Das ist ein direkter Gestenbegriff. Man hat daraus sogar sogar den Schluss gezogen, die **Praecentoren** hätten die Neumen in die Luft gemalt und gewisser Maßen die Melodien sozusagen vordirigiert. Das ist mittlerweile sehr unwahrscheinlich geworden, aber es ist immerhin interessant, dass ein gestischer Begriff ...

0,0

U: ... im Zeichen auftaucht.

K: dass die Neumen also mit absoluter Wahrscheinlichkeit Phrasierungsgestalten sind. Die Neumen. Normaler Weise spricht man in der Notation der Notre Dame, oder in dieser Zeit, das ist die Quadratschrift nicht mehr von Neumen, sondern man spricht von Ligaturen. Ligatur taucht auf – das sind also die legierten, ligatae, die Einzelzeichen delegiert sind, ist sozusagen der Nachfolgerterminus für Neuma. Ich stehe da glücklicher Weise mit dieser These überhaupt nicht allein, sondern könnte auch auf mehrere Autoren verweisen, vor allen Dingen auf einen italienische Kollegen, **Luigi Lera**, wir hatten nicht mal einen Kontakt, das ist also völlig unabhängig voneinander entstanden, der zeigt, dass die Aufzeichnungen der Modalschrift eigentlich Neumenaufzeichnungen sind. Und sie haben ja auch in der Quadratnotation noch einige wenige currente Zeichen drinnen – mit anderen Worten: dass was Perotin nach Garlandia als figura benutzt, oder auch Leonin, also als Repräsentation des Klang, der seinen modus folgt, ist nicht nur irgendwie akzidentiell, etwas, über das man hinwegsingen, weil man es besser weiß aus dem ersten Kapitel, weil da schon der Versfuß drin ist, sondern, es ist wie Peter Gülke einmal sagte, als wenn sie von Brahms die Bögen wegnehmen, dann wird es ein anderer Brahms. Hilliard singt Brahms ohne Bögen. Also geht über die eigentlichen Phrasierungseinheiten der figurae hinweg. Und nun haben sie am ersten Modus eben diesen eigenartigen Gesichtspunkt erlebt, ist nun der erste Modus ein Daktylus, oder ist er ein Jambus. Ich glaube die Frage ist falsch gestellt. Ich würde Flotzinger und all denen, die sagen, dass hinter den modi rhythmische Versfüße der Griechen stehen, so weit recht geben, wenn man die abstrakten Zeitwerteverhältnisse meint, Kapitel I Garlandia o.k. – und da ist es unter Umständen sogar möglich, man bezieht sich auf den **Alexander de Villa Dei** – der ist ihnen wahrscheinlich schon begegnet, der das Doctrinale um 1200 geschrieben

⁴ Bezieht sich wahrscheinlich auf Rechtsfüßer (oder – händer) – bei den Linksfüßern ist es womöglich umgekehrt. Die meisten Menschen sind also Rechtsfüßer, oder... entbehrt nicht einer gewissen Komik.

hat, dass man da wechselseitig Anregungen gehabt hat, obwohl diese Alexander Villadei die modi überhaupt nicht mit den Versfüßen in Verbindung bringt, vice versa Garlandia das nicht tut, der erste der das macht, dass er die modi auf Versfüße bezieht, ist Walter Odin, und wenn ich mich nicht ganz schwer täusche, das ist um 1300. Das ist also 100 Jahre später als Perotin. Aber das ist relativ wurscht, man könnte sagen, dass dieser erste abstrakte, der chronometrische Aspekt der mechanischen Uhr, dass der in gewisser Weise parallelisierbar ist mit so etwas wie griechischen Metren. Auch der Begriff des Metrions oder der Metrik ist dafür geeignet. Aber bitte schön, das sind abstrakte Zeitwerte. Ich zitiere noch mal Fritz Rekur (?), von dem ich das vorhin als Gedanken übernommen habe, das ist bei ihm irgendwo ich weiß das gar nicht mehr aus dem Kopf, wo, geschrieben und sehr sehr wenig rezipiert worden, dass Kapitel von Garlandia nur abstrakte Wertereihen eröffnet. Das hätte dann, wenn man das Kapitel IV von Garlandia ernst nimmt immense aufführungspraktische Konsequenzen.

3,6

U: Was einfach bedeuten würde, dass man, wenn man die Transkriptionen, die die Hilliards verwenden, ich glaube, die nehmen das gleiche so von 39 so wie de la Motte – der das in der Hand hatte, wenn man das neu transkribieren würde, so wie sie es beschreiben, ...

K: Braucht man gar nicht...

U: Dann kommt was ganz anderes dabei heraus.

K: Man muss es nur neu singen. Ich will ihnen jetzt schnell zeigen die ...

U: Was bedeutet das im Umgang mit der Zeit, im übrigen... wenn man sagt, Musik sei eine Kunst, die Zeit gestaltet...

4,2

K: Das bedeutet ganz konkret, dass dieser ...

U: Musik ist nicht so etwas wie ein Bildhauer, ein Zeithauer, eine Zeit gestaltende Kunst.

K: Dass dieser Widerspruch zwischen chronometrischer und sozusagen organischer Zeit einer gequantelten Zeit in abstrakten Zeitwertverhältnissen und einer sozusagen erfüllten Zeit mit ganz verschiedenen großen Ligaturen, Segmenten Gruppierungen – ja, so wie sie jetzt zu meiner Sprechweise, wenn sie Glück haben auch das Metronom den Metronomen laufen lassen können – immer schlagen, oder eine Uhr, und die tickt dann immer mit – und ich spreche aber doch sehr lebendig innerhalb dieser Zeit⁵ ja, es würde bedeuten, dass man diesen Widerspruch ausmusiziert. Übrigens würde das dann auch...

5,0

U: Das wäre dann ein Widerspruch, der in der Sprache steckt... oder...

K: In der Musik selber. In der Musik... wäre – was ich jetzt, ich will ihnen mal den Perotin hier zeigen, das ist eine – ah ja, da sind natürlich meine Eintragungen drin, das ist aber eine Transkription, die die Ligaturen bringt, hier sehen sie sehr schön, dass das der erste rhythmische – nein, das ist der dritte rhythmische Modus, aber sie haben hier diese Klammern, ja. Die zeigen an, dass das in eins gewissermaßen notiert ist. Das ist ein Einzeltor – wenn sie jetzt nach diesen Phrasierungsklammern eigentlich Schrägklammern singen, bekommen sie eine andere Struktur, als wenn sie da di da diii dada diii dadad – sondern sie bekommen diii dada diii dada daaaaa – das ist im gewissen Sinne eine Verschiebung, gibt glaube ich eine neue Gestalt, es kommt dann noch und das ist natürlich jetzt ich meine mehr oder weniger semantische Pointe, dadurch heraus, dass in diesen Phrasen gelesen und zwar in sämtlichen modi endzeitbetont ist. Das immer die Akzente auf das Ende der Gruppen legt. Wenn sie machen baam ba baaam ba baaam – ja, so phrasiert haben, haben sie immer am Anfang. Wenn sie aber machen baaam ba baaaam – ba baaam ba baaaam ba baaaaam. Haben sie immer auf das Ende zu. Und das diese wie soll sagen, dass scheint mir die eigentlich Pointe der Musik rhythmisch zu sein. Über das klangliche habe ich jetzt nicht gesprochen. Dass sie eine enorme Schubwirkung bekommt, und hier habe ich nun...

⁵ Nennt man das nicht schlicht: rubato?

6,9

U: Beginnt hier die Geschichte mit der Perspektive, also kommen wir da schon in die Nähe davon...

K: Im Prinzip ja, im Prinzip ja, ich habe aber den Begriff der Perspektive jetzt noch...

U: Geht das parallel zu der Entwicklung der Abwechslung der harmonischen und disharmonischen Klänge...

K: Das kommt dann dazu, diese Schubwirkung, von kurz zu lang vor allem, ja, die dadurch herauskommt. Immer das Ende betont wird flankiert korrespondiert durch die Folge von wollen wir mal nicht ganz kurzschlüssig sagen Dissonanz und Konsonanz. Auf den Längen, auf den akzentuierten sitzen immer Konsonanzen nach der so genannten **Par-Impar-Regel**, das sind einfach die durchnummerierten metrischen Positionen, das sind immer die ungeraden Zählpositionen eins drei fünf – baaam ba baaam ba baaaam ba baam . Eins drei fünf sieben... ja, wo Konsonanzen sein müssen, das kennen wir schon von Garlandia, kennen wir später von Anonymus IV, und bei den anderen wird, Anonymus IV hat das so gesagt, es ist wurscht, was man macht, kann man also ein Konkordanz nehmen oder eine Diskordanz. Indifferenter ponuntur heißt das. Faktisch – und das habe ich auch wieder statistisch untersucht, spielt aber jetzt keine so große Rolle, wie das statistisch gemacht ist, folgt aus dieser Regel auf den großen Gerüstplätzen immer Konkordanz oder Konsonanz – diese beiden Vokabeln werden austauschbarer, auf den anderen indifferenter - dass sie in der statistischen Überzahl der Fälle 75 Prozent glaube ich einen Übergang haben von geringerer Konkordanz zu höherer Konkordanz, oder ich zitiere Carl Dahlhaus, der den Vorgang beschrieben hat, vom minder Vollkommenen zum Vollkommenen. Das ist sehr interessant, dass Dahlhaus, der überhaupt nicht mit den Phrasen argumentiert, ich gebe ihn ganz wörtlich wieder, in einem kleinen Aufsatz, eigentlich an entlegener Stelle in dem Buch, Was ist Musik?, wo das garnischt direkt zu suchen hätte, davon spricht, dass die Polyphonie in dieser Zeit einen teleologischen Zug bekommt. Und ich kann diese These aus meiner Erfahrung rund um und voll unterstützen. Und Dahlhaus gibt auch eine Begründung warum Teleologie. Da kommt der Aristotelismus rein. Das Werden, die Prozesshaftigkeit des Kosmos, der sich entfaltet, in sich unendlich ist, oder zumindest so weit entfaltbar, dass es nicht darauf ankommt, ob das ein Ende oder ein Anfang hat, während das platonische Weltbild eigentlich das Sein in seiner Reproduzierbarkeit hat – aus diesen beiden Alternativen sind wir bis heute nicht raus. Es gibt Kulturen, ich habe gerade ein Buch über China zu lesen. Sind mehrere Bände, ist also anstrengend, und das soll ich auch noch rezensieren, da wird ganz evident, die Chinesen haben eine klare Vorstellung, auch heute noch trotz aller Revolutionen, der Zyklik, der Wiederkehr. Und auf Grund dieser zyklischen Zeitvorstellung haben die auch größte Katastrophen wie die Kulturrevolution überlebt. Weil sie sich einfach in die Wiederkehr des auch Vertrauten wieder hineinmotivieren. Dieser Kollege sagt dann auch, im Grunde sind die Verhältnisse auf dem Land heute noch wie in der Han-Zeit. Das ist vor anderthalb Jahrtausenden. Das ist vielleicht ein bisschen prononciert gesagt. Westliche Kultur hat – jetzt gebe ich eine Platitüde wieder – diesen Tendenz zur linearen Zeit – oder zur vektorialen Zeit. Aber da komme ich zu Perotin. ...

10,6

U: Das wäre ja die kühne These, zu der wir uns in diesem Film aufschwingen können, zu sagen, mit Perotin wurde ein neue Zeit erfunden. Ob er selber...

K: Seien wir bitte so vorsichtig, es nicht auf Perotin zuzuspitzen. Erstens hat diese vektorielle Tendenz Leonin auch einer der Gründe weshalb ich Leonin und Perotin stärker zusammenbringe als andere Kollegen das tun, aus anderen Gründen, die ich auch jetzt gar nicht zur Disposition stellen möchte. Das zweite ist, diese vektorielle Zeitvorstellung, das hat man auch mir erwidert, und ich denke zu Recht, hat natürlich eine starke Traditionsfundierung einerseits im jüdischen Zeitverständnis und andererseits davon abgeleitet im christologischen – also die Vorstellung des jüngsten Tages, der Apokalypse, der Weltende...

U:

K: Wir waren also bei der christologischen Zeit...

U: Der Gerichtetheit der Perspektive...

K: Ich muss nur meine Brille entsorgen...

U: D.h. also, es wäre ein Missverständnis, so wie die Hilliards das ja machen, Minimalismus, Trancemusik, wäre eine Musik, die letztendlich in diesen Zyklus wieder mündet, also so einen Schwebezustand herstellt, (sing)... etwas sehr repetitives – nach ihrer Analyse müsste das wie auch immer interpretiert werden, dass es auf einen Endzustand zusaust.

K: Sie können natürlich, wenn sie ständig das Ende kodieren, dadaam dadaam dadaam ... das ist jetzt idealtypisch gemacht, dann kommen sie natürlich auch auf so etwas wie eine Trancestruktur. Ich habe sogar an einer Stelle das mal spekulativ erwähnt, dass es ja sein könnte, dass hier auch eine Konditionierung stattfindet durch eine Musik, wie weit das rationalisiert ist bei Perotin oder den Musikern der Zeit, das sei dahingestellt. Die einfach dazu führt, dass Menschen in so ein Richtungsdenken, Richtungsorientierung gewissermaßen perspektivisch motiviert werden. Da kommt halt meine Argumentation von der überwältigenden Länge und Tiefenzügigkeit der Räume. Ich würde vorschlagen, wir probieren...

2.4

K: Über Erfahrungen gewissermaßen des Unterbewussten oder Halbbewussten erlebt – eine kleine Anekdote zwischendrin, das hat mit unserer DDR zu tun, in der wir einerseits wenig richtig gotische Kirchen haben, hatten, oder haben, wenn sie sich das Territorium anschauen, Halberstadt hatte ich ihnen genannt, der Meissener Dom ist zum Beispiel als gotische Kirche ein Witz, der ist viel zu klein, und er hat nicht die Höhe und auch nicht die Länge...

U: Erfurt ist doch, die Benediktinerkirche...

K: Ja, Erfurt ist ein schwieriger Sonderfall

U: Die Predigerkirche...

K: Das sind alles sehr kleine Kirchen, das ist 15.Jh. – also französische Gotik haben sie in Deutschland überhaupt nur in Köln. Das ist das erste – erst als ich Frankreich kennen gelernt habe, und dann später England, wo ähnliche Längen da sind, aber andere Muster, das will ich jetzt gar nicht auseinander nehmen, ist mir klar geworden, dass die Länge der Kirche zusammen mit der Höhe ein ganz enormer Faktor ist, wenn die nicht da ist, wenn die Häuser zu klein sind, das erste Mal habe ich es im Grunde im Straßburg erlebt, wobei nicht einmal Straßburg eine so ganz typische französische Kathedrale ist. Und das zweite ist, wir hatten in der DDR zu wenig Romanikbauten, an denen man die Raumalternative erleben kann. Aber die Anekdote geht so, ich war in Wolfenbüttel, das erste Mal zu übrigens einer Tagung über Notre Dame – und kam durch einen Freund nach Hildesheim in die Michaelskirche. Und habe dort wirklich das erste Mal in meinem Leben einen richtigen Doppelapsiden, also eine Kirche mit zwei Apsen kennen gelernt und bin – weil ich etwas müde war – mit dem Kollegen einem Kunsthistoriker dahin gegangen und habe gesagt, sage mal, wo ist denn in dieser Kirche vorne. Und da lachte der spitzbübisch, und sagte, das ist aber keine dumme Frage. Ich hatte zunächst vor – ich sah eine große Apsis, das ist aber die **Bernwardtsapsis** – das ist der Westbau. Und normaler Weise ist vorne in der Kirche natürlich der Ostbau. Die Ostapsis, ex oriente lux und so weiter. Und erst dort ist mir klar geworden, dass die gotischen Kirchen, die natürlich ihre wiederum Vorläuferbauten in den Basiliken auch Roms haben, eine Option in der Raumanordnung sind. Die Problematik, wo betritt man sie. Nun bin ich jetzt nicht so tendenziös zu sagen, die gotischen Kirchen werden, wie sie das in der Notre Dame heute machen in Paris, an der Westfassade betreten. Der Witz ist, dass sie gerade nicht an der Westfassade betreten worden sind, oder ich korrigiere mich, nur an den Hochfesten. Dieser enorme visuelle Eindruck, man geht durch das Portal, bitte, sich das vorzustellen, man ist in

wenigen Schritten im Langhaus, hat keine Vorhallen, keine Bremswirkungen, und das ist ja die porta coeli, die Himmelspforte, man durchläuft das Weltgericht, und ist in wenigen Schritten im Himmel. Und dann muss man auf diesen Himmel, der normaler Weise – St. Denis ist dann tatsächlich das beste Beispiel, erst im Chor genügend Licht hat und genügend Bebilderung, auf diesen muss man dann noch zulaufen, und da helfen einem die Säulen, und wenn man nach oben schaut, die Gewölbe, und so weiter. Das ist ausdrücklich der exclusive Weg der Kathedralen gewesen, dieser Weg wurde begangen bei der Bischofsprozession, an den Hochfesten, jetzt haben sie die Korrelation zu den Organa, dann wenn die große Polyphonie auch aufgeführt, also an herausragenden Ereignissen. Oder wenn der König die Stadt besuchte. Der König – so hat das ... ein Kunsthistoriker von der TU beschrieben, wenn er die Stadt besuchte, zog er direkt vom Stadttor in den Dom natürlich über die Königsachse. D.h. dieser perspektivierte Weg ist im buchstäblichen Sinne der Königsweg. Und wenn sie Glück haben, nun hat man das in der Notre Dame nur einmal erlebt, deshalb ist die Notre Dame keine so erstklassige Königskirche vielleicht wie die Kathedrale von Reims, dass sie eine Krönung haben. Wo wird der König gekrönt, natürlich zunächst am Hochaltar, dort wird er eingesegnet, und anschließend wird er auf dem Lettner, auf einem Gerüst ausgestellt, das wissen wir von dieser einzigen Krönung, in der Notre Dame 1430 glaube ich, kann man bei Craig Wright nachlesen, deshalb ist das Buch so vorzüglich. Und dann sitzt er auf dem Gerüst, und deckt den Crucifixus – das Lettnercrucifixus, den Lettnercrucifixus mit seinem Leibe ab. D.h. wenn sie dann auf der Königsachse schauen, schauen sie zum Zentrum der Dinge, Christus, aber Christus ist verdeckt – incorporere – jetzt wissen sie nicht, wer wen inkorporiert,

7.7

durch den leiblichen König. Diese Einsicht verdanke ich – ich sage immer die Quellen, damit sie eventuell für ihr Drehbuch nachschauen wollen – im wesentlichen vorzüglichen Buch, das ist alles schon in den 50ern Panofsky habe ich vorhin gesagt, das ist Otto von Simson – die gotische Kathedrale, the gothic cathedral, das ist dann ins Deutsche rückübersetzt, er ist FU-Professor, und auch bearbeitet worden, die 2te Auflage ist 72 oder so etwas, das ist also diese wunderbare Beobachtung, dass der König von Frankreich direkt mit Christus nicht nur paraphrasiert und parallelisiert wurde, sondern mit ihm eins wurde, im Zeremonialakt der Krönung bzw. der Begehung der Kathedrale. Phillip der II. Augustus, das ist also der König, den wir als den direkten Regenten zur Zeit Perotins setzen müssen, Ludwig der Heilige käme dann später auch dazu, wenn Flotzingers Datierung stimmen sollte, aber ich gehe jetzt mal von Jahren um 1200 aus, wo aus meiner Sicht doch die großen Quadrupla entstanden sein dürften. Phillip der II. Augustus hat sich nicht nur als Christus verstanden, sondern auch zelebriert, er hatte exakt 12 Minister, mit denen hat er an der Schlacht vor Bouvines 1216 glaube ich am Vorabend das Abendmahl gefeiert, prompt hat er am nächsten Tag den König Ohneland, Johann Ohneland, den englischen König und den Otto den IV. den Gegenkaiser zu Friedrich II besiegt, in Bouvines. D.h. also militärisches, das Denken in Machtstrukturen hat eine ganz eminent christologische Fundierung. Da kriegten die Albigenser-Feldzüge eine ganz andere, zwar machtpolitisch deshalb nicht weniger fatale aber eine religionssubstantielle Deutung. D.h. was der französische König in dieser Zeit gemacht hat, ist eine Aufgipfelung des Christkönigtums oder des Christkaisertum von Karl dem Großen, und es ist diese Vorstellung, dass der Christus, ich sage es jetzt mit meinen Vokabeln, ein expansiver Christus, ein Christus der Ausdehnung, des nach vorn. D.h. der König befand sich in einer Wahrnehmungsperspektive, die nur zu den Höhepunkten auf der Nach-Vorn-Achse wahrgenommen wurde, aber das war die eigentlich repräsentative Wahrnehmungsperspektive, und er befand sich sozusagen im Zentrum der Dinge. D.h. also es ist nicht unbedingt modernes Fortschrittsdenken, was dort konditioniert wird, sondern das Zugehen auf das Heil. Christus, den König, die Zentralgewalt, und das unterscheidet interessanter Weise die

französische Auffassung des Königtums und des Christus im König von dem deutschen Kaisertum...

10.7

U: Ja ja, aber die Frage ist aber die, wie dieses Zukünftige oder Kommende, das Heil, das da kommen wird, wie das gedacht und vorweg genommen wird. Wie es konstruiert wird. Das ist ja das, was die Kathedralen letztendlich machen. Diese Staffelung des Raumes, die – alles, was sie jetzt gerade beschrieben...

11.1

K: Um es noch einmal zusammenzufassen, Hr. Aumüller, das ist eine sehr schöne Frage, die sie jetzt stellen. Sie haben die das vorweggenommene Paradies in einem Zentralbau. Natürlich völlig anders – Hagia Sofia oder was fällt mir jetzt Pfalzkapelle in Aachen, nicht, das sind diese Zentralbauten. Dort steht der Mensch unter der Lichtkuppel, und die Farbwirkungen kommen von oben auf ihn herab. Nun ist es zweifellos richtig, dass die Gotik diese Höhendimension auch hat. Aber interessanter Weise kommt das Licht aus der Höhe von vorn zugleich. Also ganz besonders schön kann man das in St. Denis, das ist ja der Gründungsbau immerhin, erleben, das Langhaus ist ziemlich dunkel, und die großen Glasfensterarbeiten, ein großes Paradiesbildprogramm, findet wird abgearbeitet nur im Chor, durch diese mehreren Umgangsgalerien, ich weiß nicht genau, ob das der richtige architektonische Ausdruck ist. **Suckale** nennt das eine gewaltige Lichtsteigerung zum Chor hin, er sagt also mit seinen Vokabeln und Ausdrücken genau das selbe wie ich auch, er kommt auch dazu zu sagen, das sei eine enorme Rhythmik in dem Bau und **Suckale** deutet die gotischen Kirchen in dem großen Bildband zusammen mit **Kimpel, Dieter Kimpel**, sogar etwas tendenziös, das ist von seinen Kunstgeschichtskollegen, den Rezensenten übel genommen worden, ich finde es auch eine Überpointierung, aber es ist trotzdem eine sehr produktive, er deutet die ganze gotische Baukunst als eine Königsbaukunst. Und da kommen wir natürlich jetzt ganz direkt wenn wir uns das jetzt leisten wollen auch mal auf Perotin zu sprechen, Flotzinger hat ja diese These aufgestellt, dass Perotin mit dem Hof direkt verbunden ist, vor allem über St. Germain de Pres, ich weiß nicht, hat er ihnen das erzählt,...

13.1

U: Jaja, das habe ich gelesen...

K: ... diese Kirche, die sozusagen die Königskirche am Louvre war. Ich würde einwenden, und das würde ich auch Flotzinger sagen, dass seine These in einem Halbsatz, der König sei in den Louvre umgezogen, in dieser Zeit, so nicht haltbar ist. Der Umzug in den Louvre als einen wie soll man sagen eine standig position, wo der König sich ständig aufhielt, also natürlich hat Phillip II Auguste der von **Bouvincs** den Louvre bauen lassen und hat sich gelegentlich dort aufgehalten, aber das Zentrum blieb bis 1370 etwa, ich glaube 76 – das kann man genau datieren, immer der Königspalast auf de Ile de la Cite. D.h. der Louvre war eine Dependance und insofern nicht unwichtig. Ich würde auch sagen, St. Germain nicht aus der von Flotzinger aufgestellten privilegierten Rolle unter den Kirchen herausziehen, aber es ist aus meiner Sicht doch wahrscheinlicher, dass die großen zeremoniellen Schwerpunkte nicht jenseits der Seineinsel, also auf dem rechten Seineufer gelegen haben, sondern in der direkten Korrespondenz zwischen Königspalast und Notre Dame. Ich weiß nicht, ob sie das interessiert. Ich kann ein bisschen plaudern aus meinem Buch, was jetzt beim Verlag gerade liegt und demnächst, im Frühjahr wahrscheinlich erscheinen wird. Dort habe ich die Ile de la cite, das ist jetzt eine kleine Abschweifung, aber vielleicht für sie interessant, als eine fraktale Struktur interpretiert. Ich muss mal sehen, ob ich das so ungefähr hinkriege, ich zeichne ihnen das mal rasch auf. Und zwar, ich zeigs ihnen gleich, wir haben also hier den Oberlauf der Seine, oben ist der Louvre, hier ist die Notre Dame, hier ist der Königspalast, von dem nichts mehr übrig geblieben ist, das ist jetzt der Palais du Justice, aber Sainte Chapelle ist hier noch. Und dann haben sie etwas, was sehr wichtig ist, hier irgendwo ist Pont Neuf. Jetzt muss ich überlegen, der kommt hier rüber, und geht es hier. Und das ist die rue neuve Notre Dame. Die

ist sozusagen, als man den jetzigen Bau der Notre Dame begonnen hat, geschlagen worden, ich habe das jetzt nicht gut genug in Linie gebracht. Notre Dame hat zwei Vorgängerbauten, die gewissermaßen wie das eine Apfelmännchen im anderen in der großen Notre Dame enthalten. Das will ich ihnen noch genau zeigen, weil wir den Craig Wright hier haben. Das ist faszinierend, man hat immer mit den Vorgängerbauten auch gerechnet, und gebaut. Und das ist übrigens auch eben – hier haben sie übrigens die Rekonstruktion des Chors, wie die Notre Dame damals ausgesehen hat. Mit Lettner, hier ist das Lettner Kreuzifix.

16.4

K: Hier – einen kleinen Augenblick, hier. Also wenn sie sich jetzt hier die Ile de la Cite fortgesetzt vorstellen, hier ungefähr wäre dann der Königspalast, dann haben sie hier die rue neuve Notre Dame, hier ist St. Etienne, das ist der älteste merowingische Bau, dann hat man hier eine kleinere Notre Dame gehabt, die direkt von der größeren Notre Dame abgelöst wird. Wenn Sie sich das anschauen mit ner kleinen Versetzung von St. Etienne ist also hier diese Hauptachse, von der ich vorhin gesprochen, aus der Kirche noch mal fortgesetzt in eine Straße. Das selbe Phänomen haben sie in Straßburg, die rue commercial, die Händlergasse, ist absolut, ist absolut axial auf die Kirche zugeführt.

17.1

U: In Reims auch – ja.

K: Bitte.

U: In Reims ist es auch so...

K: Es dürfte also – ich will jetzt nicht sagen, genormt, da bin ich wie gesagt kein Architektexperte, aber das Interessante ist folgendes. Sie haben hier auf der Ile de la Cite, das ist die Notre Dame, größer gegenüber den kleineren, die habe ich also hier so reingesteckt. Das ist sozusagen das erste fraktale Verhältnis. Dann haben sie die ganze Ile de la Cite im Prinzip wieder als eine große Kirche, mit dieser Achse, der Straße, denn im Westwerk der Kathedrale, übrigens auch in karolingischer Tradition, sitzt der König. Der König kann gar nicht hier sitzen. Der König sitzt im Westen, er ist derjenige, ich habs in den Stabkirchen jetzt gesehen, der die Dämonen abwehrt. In den Stabkirchen ist es nicht der König, da sind es die Schlangen und Drachen. Die Drachen werden domestiziert, die sitzen außen auf den Giebeln, und wehren die Dämonen ab. Westwärts ist immer die Dämonenmauer. Deshalb ist es für die romanischen Kirchen sehr charakteristisch, dass sie gar keine Westpforte obligatorisch haben. Ich habe das zu DDR-Zeiten immer den Westverschluss genannt, und habe da große Lacherfolge geerntet, weil alle das auf die Mauer bezogen haben. Und die Westpolitik der DDR. Also Hildesheim beispielsweise haben sie nur in der Apsis, in der Westapsis eine kleine Pforta, die führt aber in die Krypta, und führt nicht nach oben in den Kirchenraum. Es gibt also sehr viele Kirchen, die ausdrücklich die Westmauer als eine Schutzmauer gebraucht haben. Die Gotik öffnet diese Mauer. Es gibt auch romanische Kirchen mit Westöffnung, aber die Gotik macht das programmatisch. Und sie macht das gewissermaßen in diesem Zusammenhang, dass sie in sich selber das Reich des Königs und des Reich Gottes verkörpert und dadurch sich leisten kann, die Dämonen abzuwehren. ...

19.2

U: Die ganzen Könige auch, davon sprechen sie ja auch, die auf den Galerien von Notre Dame stehen...

K: Die stehen, ja klar. Und da gibt es ja noch die Witze dazu, ein Versepos erzählt, da steht ein Bäuerlein, und guckt, ah huh mal, Karl der Große, die können nicht lesen und nicht schreiben, aber Karl den Großen erkennen sie. Da kommt dann ein Taschendieb, und schneidet ihnen die Geldkatze, weil er deren Aufmerksamkeitsbindung – das ist eine Erzählung 1280 so. D.h. damit wird der Adressatenbezug verifiziert. Wir dürfen also nicht davon ausgehen, die Kathedralen seien nur für Gott gebaut worden, das auch. Sie sind aber für diese Betrachter, für diese zeremonialen Begeher angelegt. Und nun haben sie also die Ile

de la Cite als eine große Kirche, größer als Notre Dame und meine Deutung geht ja noch einen Schritt weiter, sogar ganz Paris ist eine Art große Kirche. Im Süden haben sie die Universität, im Norden haben sie die Händler, das ist wie die Süd und Nordrichtung in der normalen Klosterkirche schon, das wissen wenige, dass die Süd- und Nordrichtung auch wiederum eine Wertigkeit hat. Im Norden sitzt das trivialste, im Süden, der Südchor ist höherrangig. D.h. wir haben Westen, Dämonenreich, Osten, das Heil, und zwischen Süd und Nord haben wir unten die Kleriker, die universitären Magister und Studenten, also die Gebildeten, die Literaten, Ideologen die Literati und oben die Illiterati, die aber Geschäfte machen. Und diese Leute und Paris ist in so und so viele Teile geteilt, ist wiederum nicht von mir, sondern von einem irischen Mönchen, der das um 1160 sagt. D.h. also, ich habe nur deshalb so weit geholt, weil diese topographische Bewusstsein, dieses Orientierungsbewusstsein, was ich verkürzt nenne, Perspektivierungsbewusstsein, in dieser Zeit eine große Rolle gespielt hat, ich glaube sogar stark als wir uns das heute vorstellen, unsere Städte sind so groß, dass wir eine so genaue gezielte Raumordnung, meine These war jetzt gewesen, über den Kirchenraum hinaus – und damit komme ich zu ihrer Idee zurück, zur Welt geht, also man kann immer davon ausgehen, dass das, was im kleineren geschieht, in irgendwelcher Weise, eine fraktale – eine Enthaltenseins-Korrespondenz im größeren hat. Und wenn man von daher jetzt die Polyphonie oder die Zeitstruktur, die Rhythmen neu betrachtet, hat man natürlich einen hermeneutischen Horizont, der etwa jetzt nicht sagen soll, die Polyphonie bedeutet die Kathedrale. Aber sie ist im gewissen Sinne ihr Äquivalent. Und zwar über eine fraktale Strukturierung, eine Enthaltenseinsbeziehung. Und das ist glaube ich diese wechselseitige – diese Bezüglichkeit, Semiotik des Mittelalters. Das eine strahlt das andere an, und nimmt von dem aber auch wieder Strahlen auf sich zurück. Und ich glaube, ich habe damit indirekt so etwas zu ihrer Perspektive der Marienverkündigung gesagt. Von oben und von vorne kommt das Heil. Nicht.

22.3

Ja, und jetzt müssen wir überlegen, was wir eigentlich noch machen wollen. Ich guck mal jetzt über die Zeitstruktur und über die Raumstruktur haben wir einiges im Kasten.

22.5

U: Und von dort aus – den Kosmos hatten wir auch schon angeschnitten, da müssen wir nicht weitergehen.

K: Ich glaube, ich hatte ihnen das wesentlich über die Zeitgestalten gesagt. Vielleicht Vektorialität habe ich ihnen auch gesagt, dass das mit dem Königtum und der Zentralstaatlichkeit und diesen Dingen zu tun hat, glaube, das könnte auch genügen. – Wollen sie noch das mit dem Fegefeuer, weil ein Theologe mich mal darauf hingewiesen hat. Vielleicht kommen wir von dort noch mal zur Maria zurück.

23.3

U: Als deren Gegenteil.

K: Weil – sie, nein, komischer Weise würde ich es gar nicht so sehen. Sie haben vorhin gesagt, Maria ist die direkte Vermittlerin.

U: Als die sie im Volksglauben angesprochen wird. Die Frau, die Mensch ist, im Verhältnis zu den anderen, die alle Götter sind. Gottvater, Gottsohn.

K: Ich habe bisher Maria in dieses hermeneutische Gebäude, was ich jetzt versucht habe, zu skizzieren, bisher nicht einbezogen. Habe mir aber gestern, weil ich wusste, wie ihre Ideen dazu sind, einige Gedanken darüber gemacht, und bin über das Fegefeuer darauf gekommen, dass wahrscheinlich auch Maria eine solche Vektoralisierungsfunktion erfüllt. Ich mache es über das Fegefeuer. Ich habe einem Theologen meine Rhythmustheorie, die sie jetzt im Kasten haben, dargestellt und da sagte der plötzlich, das ist für mich total plausibel. Kennen sie LeGoffs Buch über das Fegefeuer. Ich sage, ich weiß, wer **LeGoff** ist und ich habe auch einiges gelesen, aber das mit dem Fegefeuer kannte ich nicht. Ich habe das Buch dann gelesen. Die Pointe ist die: Das Fegefeuer ist nicht geradezu eine Erfindung dieser ZEIT: Es

gibt auch Vorläufer schon. Aber es ist nicht eigentlich liturg... nein glaubensgeschichtlich relevant geworden. Das Fegefeuer ist ein Heilsbeschleuniger. Ein Heilsbeschleuniger insofern, wenn man auf dem Sterbebett seine Sünden bekennt, und damit deutlich macht, dass man tatsächlich das, was man hinter sich hat, sage ich jetzt ganz bewusst, abstreift, dann kommt man in eine kurze Zeit der Prüfung und Bewährung und anschließend garantiert in den Himmel.

25.2

U: Der reuige Sünder ist mir, sagte Christus, hundert mal lieber als der stets Aufrechte.

K: Das ist es, worauf man sich bei Christus beziehen kann. Aber die eigentlich Pointe besteht darin, dass man offensichtlich – und das kann man nur ... ich habe das Buch gar nicht in meinem Besitz, das steht im Lehrstuhl unten im Kupfergraben, aber ich kann es ihnen sehr empfehlen, sich das mal anzuschauen, die Leute haben offenbar in der Zeit darunter gelitten, dass es so lange dauerte bis zum Jüngsten Gericht. Wir wissen es von den Jüngern Jesu schon, die hatten erwartet, der Herr kommt in unserer Lebenszeit zurück, das war nicht der Fall. Da waren sie schon erst mal tüchtig...

25.9

U: Und auch die Jahrtausendwende war ein Flopp..

K: Die Jahrtausendwende war dann wieder ein ... einer der nächsten Flopps. Und das Fegefeuer löst dieses Problem der – ja, es ist zwar vektorieell, jetzt kommen wir gleich wieder auf die Rhythmen zurück, aber es ist zu weit weg. Die Modalrhythmen reichen ein gutes Ende, immer ganz schnell unumstritten immer nach drei Noten, oder nach nach zwei, das müssen sie natürlich sehr als Bild fassen. Noten – sich die Motivierung klar zu machen, dass man immer wieder nach vorne geht. Immer wieder nach vorn. Das Fegefeuer ist eine schneller rascher Herbeiführung des Weltendes, wenn ich das passiert habe, bin ich im Himmel, und wenn dann das Jüngste Gericht kommt, kann das mir meinen Platz nicht mehr streitig machen. Das ist faszinierend, dass es einen ganz ähnlich Heilsbeschleuniger im 16. Jahrhundert gibt. Das wird oft nicht gesehen. Ich beziehe mich hier auf die Protestantismusthese von **Max Weber**, die man aber auf den Calvinismus beziehen muss. Der Calvinist hält vom erfolgreichen Produzieren, vom profitablen Erwerbstätigkeit nicht deshalb viel, weil das Geld und Erwerb und Profit bringt.

27.4

U: Sondern weil es ein Zeichen ist für seine Wohlgefälligkeit.

K: Es ist das Anzeichen für die Erwähltheit.

U: Genau.

K: Ich habe es so formuliert, es ist gewisser Maßen wie eine Platzkarte für das ewige Heil. Das hat Max Weber..

U: Das erklärt vieles des amerikanischen Verhaltens. Also der Oligarchie, die das beherrscht, dieses Land.

K: Deshalb ist es überhaupt nicht unlogisch, dass so ein Mann wie Bush einen wie er meint zu tiefst Gläubiger ist – ich halte im übrigen also solche Gläubigkeit und damit werte ich auch den Calvinismus für eine religionsgeschichtliche Perversion. Aber es ist eine Tatsache. Und es ist eben faszinierend, dass es bestimmte Glaubensrichtungen im Christentum gibt, die diesen Vektoralisierungsanspruch – also der Profit ist gewisser Maßen der Vektor, der mich ins ewige Heil führt, und zwar noch im Diesseits, ich bekomme im Diesseits die Gewissheit, ich muss mir keinen Kopf machen, ich bin schon im ewigen Heil. Das ist am deutlichsten bei Calvin.

U: Ich bin jedenfalls auf dem richtigen Weg. Deswegen haben wir, das ist ja Max Webers – dieses zwanghaft fast neurotische Moment der Reinvestition. Ich muss mein Erwähltheit ja ständig auf den Prüfstand stellen. Dieses Geld darf ich nicht verwenden, um mir schöne Kleider zu kaufen oder mir ein schönes Leben zu machen. Sondern ich muss es immer wieder

auf den Prüfstand neu investieren, und wenn dann das Doppelte kommt, dann könnte es wieder ein Zeichen sein, dass...

28.9

K: Es ist die Beruhigung, es schafft also in einer – ich sag mal so, das alte christliche Weltbild, mit seiner Apokalypse hat zwar die Endzeitvorstellung, da kommen wir zu dem zurück, was wir vorhin hatten. Aber diese Endzeit ist so weit, oder so ungewiss, vielleicht auch so nah, dass es nicht sinnvoll ist, diese Welt als vektoriell gerichtet aufzufassen. Diese Zukunft, oder wie wir das nennen, dieses Ziel ist im gewissen Sinne in einem ja doch stark von Gottes von Gnade abhängigen chaotischen Kosmos, während die Vektoralisierung Ordnung rein bringt. Über den Profit haben wir uns jetzt wunderbar ganz schnell verständigt. Und dieselbe Funktion, in gewissen Sinne, die Beruhigung, ich komme rasch rüber, und ich bin eigentlich schon drin. Macht das Fegefeuer. Das habe ich von diesem Theologen und anschließend von **LeGoff** gelernt. D.h. – dass das Fegefeuer ist ein – ja, ich sags noch mal, kein Brand- sondern ein Heilsbeschleuniger. Die Zeit wird durch das Fegefeuer...

30.1

U: Das ist ja eher dann dieses Purgatorium – dieses Bad. Man badet im Feuer, bis die Knochen weiß sind. Und alles Fleisch herunter – und es bleibt nur noch der reine weiße Knochen. Sine macula.

K: Es ist also ein starke Versicherungstendenz. Man kann das Fegefeuer als einen Vorläufer der Allianzversicherung bezeichnen. Übrigens in der calvinistischen Mentalität. Ein richtiger Lutheraner und ein richtiger Katholik, ich meine also im 16. Jahrhundert, der hat die calvinistische Beruhigung nicht. Für Luther der Erwerb und der Gewinn beichtnötig, man muss es beichten. Die eigentlich katholische Lehre im 16. Jahrhundert im Tridentinum ist auch wieder, man muss – Gewinn ist eigentlich nicht erwünscht, dass er dann trotzdem gewonnen worden ist, erklärt trotzdem aber, warum die Niederlande, England, also die calvinistischen puritanischen Länder durch diesen Motivationsschub dann so einen wirtschaftlichen Aufschwung, der selbst Venedig in die Knie gezwungen hat, bekommen haben. Also solche relativ einfachen mentalen Mechanismen scheinen offenbar Weltbilder zentral begründet zu haben, beim Fegefeuer würde ich sagen, ist die Vektorialität jetzt radikal unabhängig von der Raumperspektive und von der Zeitperspektive der Musik, von der Rhythmik für die Heilsperspektive erwiesen. Das ist wohl etwas sehr wichtiges. Und **LeGoff** geht dann sehr weit, indem er sagt, man hat regelrechte Buchführung betrieben – da kommen wir auch noch zu einem Punkt, der mit der neuen Zeitvorstellung zu tun hat, man hat Buchführung wie lange man braucht, bis man aus dem Fegefeuer raus in Abhängigkeit von der Schwere der Sünden. Das wurde sozusagen über einen Code verrechnet. Das ist insofern wichtig, als eigentlich die richtige die doppelte Buchführung in Italien erst im ausgehenden dreizehnten Jahrhundert und im frühen trecento begonnen hat. D.h. also die Seelenbuchführung, LeGoff bezieht sich wesentlich auf das dreizehnte Jahrhundert, das ist sehr früh gewesen. Ein wichtiger Stimulus für die vektorielle Zeit, das ist ein Gedanke von Aaron J. Gurjewitsch ist auch die Zinswirtschaft.

32.6

U: Von Martin Burckhardt kenne ich die Geschichte des englischen Königs, der eine Anleihe emittiert hat, um einen Feldzug gegen – einen Kreuzzug damit zu finanzieren. Und diese Anleihe interpretiert er als eigentlich die Geburtsstunde des Geldes, wie wir es heute immer noch haben. Unser Papiergeld oder Münzgeld ist ja das Papier nicht wert, auf das gedruckt ist, sondern es ist nur wert, weil es ein Versprechen enthält. Nämlich das Versprechen, dass der König aus Jerusalem zurückkommen und den Arabern wahnsinnig viel Gold geklaut haben wird. Also Gewinn macht.

K: Auch der ursprüngliche – der Wucher, der Geldverleih, der an und für sich total anrüchig ist, daraus ist die Legende entstanden, die nicht völlig tragfähig ist, einfach faktisch gibt es da Gegenbelege, dass immer die Juden als enklavische oder exklavische Minderheit nur den

Geldverleih machen konnten. Daran ist viel wahres dran, aber es gibt gerade in der Zeit von der sprechen, von seiten – jetzt muss ich überlegen – kanonischen oder der Rechtstheologie – ich glaube so habe ich's gelernt, Aufweichungen, dass also Zinswirtschaft nicht absolut unmoralisch ist, sondern unter bestimmten Kautelen, wahrscheinlich muss es einem guten Zweck irgendwie zugeführt werden, oder so was, das ist das eine und das zweite ist, weil sie gerade den Kreuzzug erwähnt haben, es gibt ja in dieser Zeit, was vielfältig nicht mehr reflektiert wird, weil die Brüder dann 1312 glaube ich, von Phillip dem Schönen kaputt gemacht worden sind, es gibt die Templer. Der Templerorden ist natürlich ein militärischer Orden gewesen, aber das waren sozusagen wie soll man sagen die europäischen Banker der Zeit. Die haben ein Netz wie würden heute sagen von Geldautomaten über ganz Europa ausgebreitet, wo man mit Wechseln hinkommen – das ist genau das, was sie erzählt haben, mit dem englischen König, also Papieren, die eigentlich nichts bedeuten, außer dass dort eine Versicherung drauf steht, und diese Wechsel konnten eingelöst werden. Ich konnte also mit einem Wechsel, den ich von einer fremden Institution ausgestellt bekam mir Geld abholen, wenn ich weit gekommen bin, von Warschau nach Irland. Das ist faszinierend, das ist 13. Jahrhundert, wir würden schon mal sagen ein entwickeltes Banken- und Geldverleihswesen, das dann eher wieder im Unterschleif gekommen ist natürlich durch die Pest in diesem Jahrhundert und auch weil auch der Templerorden so ungeheuerlich dezimiert worden ist. Vermutlich auch weil der französische König Phillip der Schöne damals Probleme mit der Geldwirtschaft selber hatte. Er wollte sich sanieren, indem er die anfasst. Also, ich bin nicht kompetent genug, um das historische Problem jetzt wirklich abzuhandeln, ich will nur darauf verweisen, und das Geld drängt natürlich nur nach vorn. Zinsen kriegen sie nur in der einen Richtung. Das ist...

36.0

U: In die Zukunft...

K: Das ist ein Gedanke, ausdrücklich Aaron J. Gurjewitsch, dass also diese neue Vorstellung von Zeit durch die Geld- und Zinswirtschaft motiviert sei⁶. Ich glaube, dass es nicht zulässig wäre, dieses eine Erklärungsmodell gegenüber anderen unbedingt zu präferieren. Aber es zeigt sich jetzt etwas wichtiges. Und das ist auch noch mal zur Bewertung von Perotin insgesamt glaube ich schlüssig und richtig. Die einzelnen Elemente für sich genommen wäre meine vorsichtige These, bietet das 13. Jahrhundert gar nicht so wahnsinnig viel Neues. Also wir haben die Endzeitvorstellung, wir die Möglichkeit einer gerichteten Räumlichkeit auch in einzelnen romanischen Kirchen, Basilikatyp, der Speyer-Dom, Dom von Speyer ist ein sehr langer Raum, der brauchte ein anderes Gewölbe zu haben, der hat kein Kreuzrippen, sondern Kreuzgratgewölbe, da nehmen sie die Perspektivierung nicht so wahr. D.h. als Element ist das irgendwo vieles schon da. Aber es kriegt eine neue Systemqualität⁷, übrigens, da bin ich mit Flotzinger in puncto der modi so sehr d'accord, obwohl wir uns nicht darüber abgesprochen haben, diese Systemierung ist das Entscheidende. Das also über verschiedene Zeitwertreihen die selbe Gestalttendenz wirkt, was ich das „Nach-Vorn“ nenne, d.h. dass man nicht eigentlich mehr pluralistisch denkt, sondern in einer Mentalität, deren Submentalitäten Varianten eines Oberbegriffes sind. Also damit habe ich ein paar wichtige Syntheseleistungen jetzt des 13. Jahrhunderts beschrieben...

37.9

U: Relativ abstrakt – das ist ja auch noch dieser Ablösungsprozess von der Sprache...

K: Exakt, es ist eine Abstraktion, ich würde auch sagen im Sinne des Oberbegriffs, ich halte die Oberbegrifflichkeit für eine ganz starke, da sitzt er, der Norbert Elias, für eine ganz starke Komponente des modernen Zivilisationsprozesses, den Elias in dieser Zeit, von der wir jetzt sprechen, beginnen lässt, mit der civitas, das ist der Staat, der Staat aber als Stadt, d.h. die

⁶ Logisch, das muss rein – zuerst Augustinus und dann ein: Aber nein, Herr Kollege, der neue Zeitbegriff hängt am neuen Gelde... Wunderbar!

⁷ Das soll man mal jemand in einem Kinofilm erklären... oh Gott, aber genau darum ginge es ja!

Prädominanz des städtischen Paris, die größte Stadt Europas, die Leute sind in die Stadt geströmt, zum Teil weil sie Leibeigenschaft oder Armut loswerden wollten, und haben vor der Stadt Angst gehabt. Gleichzeitig war das der Paradies – so wird das beschrieben – mundi. Also das Paradies auf Erden.

Zentralisierungsbestreben – der König ist ja nicht nur ein großer Machthaber, wie wir ihn uns heute vorstellen. Er ist der Garant des Friedens. Nur der König hat es hingekriegt, auf Grund seiner Substrukturen, bestimmte Zeiten in der Woche die Handelswege zu sichern. Die Gottes Friedensbewegung ist etwas, was im 11ten Jahrhundert so vor der Jahrtausendwende, nein, Entschuldigung, vor der Wende zum 12ten Jahrhundert losgeht, 1050, 60, 70 – so etwas, aber was eigentlich in dieser Zeit, von der wir jetzt sprechen, eine ganz große praktische Effizierung erfährt, der König kann wirklich das Landrecht und damit das Verkehrsrecht, das Handelsrecht sichern. Sonst hat man sich geeinigt, ich glaube – ich weiß immer nicht genau – von Dienstag bis Freitag darf gekämpft werden und die anderen Tage sind dann frei. Sonntag natürlich, d.h. die Hälfte der Woche ist Krieg, die andere Hälfte der Woche ist Frieden. Nicht das wird jetzt zu einem in der Tendenz durchgehenden Frieden – deshalb domestiziert der französische König, obwohl das eine riesige Bluttat war, die vielen südfranzösischen kleinen Fürsten, ...

40.0

U: Albigenser...

K: unter dem Motiv der Albigenser. Also die Zentralisierung kommt dazu. Dann natürlich die neue abstrakte Wirtschaftsform, Geld – Geld und abstrakte Zeit sind ganz direkt miteinander korreliert, auch über die Abstraktion, aber eben auch über das Wachsen. Und die Notwendigkeit, das zu Messen. Wenn ich gut Zins einnehme, brauche ich die abstrakte Zeit, und nicht die erlebte, mir ist nicht so, wie lange hat er denn das Geld von mir, sondern ich rechne es ihm nach. Dann dasselbe auf christologisch heilsgeschichtlicher Ebene..

40.7

U: Was ja auch ein Plattwalzen – diese Zeit wälzt den Unterschied der Jahreszeiten zum Beispiel platt. Also für das Geld ist es völlig wurscht, ob es Sommer oder Winter ist. Für alle Zeitwahrnehmung vorher machte das einen immensen Unterschied. Die Tage, die Stunden, die Gebetstunden, zum Sonnenaufgang zum Sonnenuntergang, in der Nacht einmal oder zweimal, und tagsüber dreimal zu beten, war im Sommer eine völlig andere Zeitspanne also im Winter. Mit der Erfindung dieser abstrakten Zeitmessung wird das auf einmal eine ganz anderer Rhythmus, also eigentlich ein sozusagen sich reibender Rhythmus, also die Gebete finden zwar als Morgengebet statt, aber da ist es im Winter stockdunkel...

K: Ich glaube das Gerät,...

U: Nee, nee, das läuft noch...

K: **Gurjewitsch** hat die Stadtmauer als sehr wichtiges Phänomen beschrieben. Das ist nicht ganz deckungsgleich mit der neuen Zeit, aber hat mit ihr zu tun. Die Stadtmauer als Vermauerung gegen sozusagen der natürlichen Umwelt. Innerhalb der Mauern findet ein anderes Leben statt als außerhalb.

42.0

U: Das Motiv des hortus conclusus, in dem Wort sind ja eigentlich zwei Mauern drin, hortus an sich ist schon ein umfriedeter Raum – und nun ist dieser umfriedetete Raum noch mal umfriedet in einer Mauer.

K: Das ist interessant, dass es noch bis in der frühen Neuzeit dann diesen Topos gibt, dass die Liebespaare außerhalb der Stadt an der Stadtmauer entlang gehen. Außerhalb. D.h. also die Erotik findet offenbar mehr unterbewussten Ahnung dann wieder in der Natur oder am Rande der Natur statt. Aber innerhalb der Stadt – und gleichzeitig Innerhalb-der-Stadt-Sein eben auch starke Befürchtungen erzeugt haben. Ich selber bin ein großer Freund der schönen ...

42.8

U: Eine Frage der Hygiene, damals eine große...

K: Ja, der Hygiene, aber damals, weil sie gerade vom hortus conclusus gesprochen haben, ich bin ein großer Freund Siena, mit Siena wird mein Buch anfangen, mit einer Architekturanalyse, einer Fassadenanalyse, wo die Naturtonreihe aufgeschrieben, die Harmonie also der Welt, und der campo in Siena ist so ein schönes Beispiel dafür. Da spielt ja das Wasser einer große Rolle, eine große Quelle, und Siena hat ein enormes Bewässerungssystem gehabt, ein gutes Kanalisationssystem für diese Zeit. Und es hat nicht ausgereicht um die Pest abzuwehren. Das ist also sozusagen durch diesen inneren Garten, durch das Irrigationssystem noch gerade übertragen worden. D.h. also die Stadt muss insgesamt ein enormer Einschnitt in der Orientierung der Menschen gewesen, auch Orientierungslosigkeit, wenn sie Anfang von Notre Dame de Paris von Victor Hugo lesen, das ist ja nun ein romantisches Werk ist, finden sie die Ängste der Leute dort, bevor ein Mirakel aufgeführt wird, ein Mysterienspiel – ich glaube ganz gut eingeführt, auch dargestellt, wie viel Einwohner hat Paris damals gehabt, 100.000 ungefähr, selbst wenn die Zahl zu hoch gegriffen sein soll, na zu hoch wird sie nicht gegriffen sein, die Antike hatte noch größere Bevölkerungen, also es ist jedenfalls eine für die damalige Zeit enorme Sache, auch wahrscheinlich der Drängeleffekt. Nicht. Dass die Leute plötzlich so viele waren. Und das alles ist natürlich auch plausibel dann in Richtung jener etwas schematisierten Ordnung. Sie haben von minimal music gesprochen von Perotin, das hat Stenzl offenbar gesagt. Ich selber habe mal in Wolfenbüttel...

44.7

U: Er sagt, dass die Hilliards das so interpretieren würden. Spielt an auf den Begleittext zu der CD, die bei ECM erschienen ist.

K: Ich glaube nicht Herr Aumüller, dass völlig falsch ist. Wir brauchen uns vielleicht nicht auf minimal music zu kaprizieren, weil dazu da zu vieles konnotiert. Ich habe es in Anlehnung an linguistische Begriffsbildung mal mit den beiden Begriffen Struktur und Musterbildung beschrieben, und damit kommen wir jetzt spät aber nochmal zu den modi zurück. Erste Kapitel Garlandia sind die Wertereihen. Das ist das Muster. Und das andere Kapitel ist Struktur. Struktur ist jetzt in meiner Interpretation – die ist linguistisch zitiert – das Vielfältigere. Das Gestalthafte. Muster sind sozusagen, ja, die Strickmuster, das sind die Organisationsmuster. Und ich habe damals da bin ich ausgepiffen worden von den Forschern, die Notre Dame Polyphonie als musterbildend beschrieben, nur ein Praktiker, Thomas Binkley, den kennen sie wahrscheinlich, der war damals Leiter der Schola Cantorum in Basel, hatte putziger Weise in seinem Vortrag völlig unabhängig von mir, er ist mir auch nicht beigeprungen, sondern er hatte es nur vorher schon gesagt, er sagte, dass Perotin doch manchmal langweilig wirke. Ich will das nun wirklich nicht auf die Spitze treiben. Ich glaube auch, wenn wir da in ihrem Film jetzt in die Debatte kämen kommen müssten beide Seiten ich würde vieles zurücknehmen, natürlich ist Perotin eine interessante Musik, aber gleichzeitig hören sie ja natürlich auch diese Musterbildung. Und sie hören in gewissem Sinne auch das Kapitel eins von Garlandia gegenüber den gestaltenden Dingen immer als background dazu. Insofern ist diese Sache mit der minimal-Orientierung, die ja von strikt determinierten Mustern ausgeht und die dann interferrieren lässt so ganz falsch wahrscheinlich nicht. Auch wenn ich sage, die singen jetzt die falsche Phrasierung. Es kommt auch, wenn die die richtige Phrasierung singen, dann unterm Strich doch wieder so etwas Musterbildendes hinein. D.h. also auch die Phrasierung selber hat eine starke Entropiereduktion. Das war, worauf ich hinaus wollte. Diese Musik wirkt unendlich viel ordentlicher als Polyphonie auch nur eine Generation früher.

Seite zwei der Kassette

K: Ein riesiges Bezugfeld für dieses Thema in Richtung Südfrankreich. Bei Flotzinger haben sie das gefunden, über Perotin Bourges St. Martial. Man kann St. Martial, wie Flotzinger das tut, wie ich es eher nicht tun würde, aber ich polemisiere nicht gegen ihn, weil das auch seinen Sinn macht, das so zu sehen, als eine Art Vorstufe zu Notre Dame zu sehen, und vor

allen Dingen auch als etwas, wo die Leute in Nordfrankreich vielleicht das Komponieren gelernt haben. Das wäre meine These, ich habe ja in meiner Habilschrift an einfachen graphologischen Befunden nachgewiesen, dass die dort signifikant punktueller schreiben als im gleichen Notationssystem vorher bei der Einstimmigkeit. D.h sie machen mehr Punkte. Sie nehmen die Zeichen, wo sie in Einzelgedankenschritten schreiben können. Flotzinger hat das völlig affirmativ zitiert, was mich sehr überrascht, aber auch sehr gefreut hat. Er benutzt das als gewissermaßen ein Argument für diese Brücke zu Perotin, diese dieses neue Arbeiten mit der Schrift. Und es ist in Tat so, wenn sie die Notationssysteme, die noch im 12ten Jahrhundert so 16 17 18 Neumendialekte in Europa – also alles andere als einheitlich – untereinander vergleichen habe ich die aquitanische Schrift die größten Gemeinsamkeiten mit der Quadratschrift, das ist die, mit der Perotin notiert, genauer gesagt, das ist mein Befund, ich hab das in Indices ausgerechnet, aber das spielt jetzt quantitativ keine Rolle, die Quadratschrift übertrifft da die aquitanische. Sonst im Vergleich etwa ausgehend 11tes Jahrhundert zur nordfranzösischen Neumenschrift, wie sie auch in England benutzt wird. Sind das im Norden eher ineffiziente Systeme und im Süden ein eben sehr punktueller, sehr ich sage mal so da kann wirklich auch minimalistisch nicht – Schritt für Schritt arbeiten. Das ist also die Beziehung von St. Martial zu Paris, die ich schon sehen würde. Andererseits ist eines sehr interessant. Zumindest die frühe St. Martial-Polyphonie hat diese Vektorialität überhaupt noch nicht.

2.6

U: Kann man diese St. Martial reduzieren auf das Modell: Modulierter Bordun, also ... und eine improvisierte Stimme oben drauf.

K: Nein. Nein. Eben nicht. Und das ist auch – das ist mein kleiner Kritikpunkt an Flotzinger, dass er sagt, Leonin sei so ein Ereignis. Sie finden Leonins Stilistik in St. Martial. Ich kann ihnen Stücke zeigen, und zwar weil es Spaß macht aus dem ältesten Kodex, das ist dieser 1139, der ist deshalb interessant, ich kenne die anderen Kodices gar nicht so genauer, aber dort kenne die Lagen sogar, weil wir buchstäblich die Suche innerhalb einer Schreiberhand nachweisen können zu einer geeigneten zu einem geeigneten Schreibparadigma für Mehrstimmigkeit. Uns erscheint das heute ganz plausibel, dass man die eine Stimme über die andere schreibt, in der Notation. Das war offenbar damals ein Problem. Der Schreiber fängt an mit einer Notationsweise, die dazu geführt hat, dass man lange die mehrstimmigen Stücke gar nicht erkannt hat. Eine Notation, die aber in England in derselben Zeit so etwas früher Korrespondenzen hat, er schreibt die zugehörigen Stücke nicht untereinander, sondern nacheinander auf. Sukzessive Notation. Man müsste also davon ausgehen, wenn Leute diesen Kodex lesen, da nimmt der eine den Part und der andere nimmt den Part. Das weist aber darauf, dass diese Kodices gar nicht als aufführungspraktische Stimmbücher gedacht waren. Ich habe diese Sachen alle in Paris in der Hand gehabt, dieser 1139 Kodex, den ich hier, sie glauben mir das eh... ich könnte ihnen nur das Schriftbild zeigen, das ist dort, mein Buch ist größer als dieser Kodex. Ich werde ich ihnen den doch mal zeigen – ich habe schöne Faksimiles, die hat damals ein Fotograf an der Staatsbibliothek mir gemacht. Das ist Winchester, das ist eine andere Handschrift aus dem Süden. Das ist auch noch mal Winchester. Das ist 1139, also die Handschrift ist vielleicht so groß. Sie können es hier ganz gut lesen. Ich mache daraus Übertragungsübungen mit Studenten, der nächste Kodex ist so auch nicht viel größer, aber stellen sie sich vor, da stehen jetzt zwei Sänger, die können da nicht vom Blatt singen.

5,5

Und das ist offenbar auch nicht der Sinn dieser Sache gewesen. Zum Beispiel, hier, da haben sie ja ein Partitursystem. Hier übrigens auch. Aber wenn sie etwa das, was übereinander steht, übereinander zueinander in Beziehung setzen, kriegen sie einen völlig verworrenen zweistimmigen Satz raus. D.h. die Leute haben nicht für den Leser geschrieben. Sondern für wen, fragt sich jetzt. Für sich selber erst mal. Sie haben sich orientiert am Geschriebenen. Und

dann haben sie es wahrscheinlich auswendig gelernt. Und aufgeführt. D.h. hier kommt eine Notenschrift eine Funktion der Notenschrift, ich nenne das exploratives Notieren, also erfinden, wo weder die Vorschrift an einen Leser noch die bloße Nachschrift dessen, was ich also schon einmal gesungen habe, an einigen Beispielen können sie dann schön zeigen, dass die dann rasiert, da haben sie während des Schreibens korrigiert, das sieht nicht ganz so schlimm aus, wie in Beethovens Skizzenbüchern, aber es ist vergleichbar. Und im 1139 Kodex, das ist sozusagen die Endversion. Das ist das letzte Stück, das als Nachtrag später eingehftet ist. Das haben sie die Partitur, zweistimmig. Da geht der Schreiber einen Weg über mehrere Schreibstadien von der sukzessiven Notation, dann zu dem, was sie eben mit dem Bordun beschrieben haben, da hat er eine Oberstimme, möglicher Weise ist das gar keine Oberstimme, sondern eine selbstständige Stimme gewesen, eine versus, stirps jesse.. und da trägt er unten in Buchstabennotation, den cantus benedicamus domino in solchen Pfundnoten wie beim Perotin – nicht ganz so schlimm. Sie haben also das Haltetonorganum booooo boooo – da wird der cantus völlig auseinander gelegt, in St. Martial im ältesten Stadium. Und der florierenden Melodie drüber. Das hier ist ein anderer Stil, der geht schon in Richtung Perotin. Wenn sie das übertragen, ich könnte ihnen jetzt Übertragungen zeigen, stehen diese nicht gerade diskantmäßig, Note gegen Note, aber ein kleineres Neuma gegen die unten punktnotierten Sachen. Sie haben in derselben Handschrift ein Stück, das dann nach Nordfrankreich auch übernommen wird, in richtigen Diskantstil. Note gegen Note. D.h. also was gegeneinander gestellt wird, Leonin Brumnton und Melisma drüber, ja, Perotin, Brumnton aber darüber Diskant, also Klangblöcke, die fluktuieren, haben sie im Prinzip in dieser 100 Jahre älteren Handschrift...

8,1

U: Auch schon...

K: ... auch schon.. Das führt mich zu der ...

U: Was ist das für ein System – zweistimmig.

K: Alles zweistimmig.

U: Alles zweistimmig. Wie klingt das zweistimmig, ist das die Zeitachse so... ich meine, das sind sechs oder sieben Noten übereinander, sechs, sieben.

K: Ach, das ist eine Legatur, das ist ein Endmelisma, dlledldldl.. jadahiii das singen die, das ist eine sogenannte Paenultima (singt) – und diese Striche übrigens, das sind die Trennungen des Systems... das ist die Oberstimme, dada hii, da da didiiii - man muss sich da eingelesen haben, das können sie nicht so aus dem Stand, aber sie sehen schon andererseits, wenn sie jetzt das Original in der Hand hätten, würde sie hier Ritzungen finden. Sind keine Notenlinien, das ist geritzt, Ritzungen sind sparsamer, da kann man sich verschreiben, und muss nicht gleich wieder das ganze Liniensystem wegradieren. Das ist ja Pergament, das ist ja hochkostbar. Manchmal haben sie den ganzen Spaß dann auch doppelt beschrieben, und dann werden sie erst recht verrückt, wissen sie gar nicht was zueinander gehört.⁸ Also dieses Stück, ich kann ihnen sogar mal die CD zeigen, weil die glaube ich im Handel...

9,8

K: Sie könnten sich mal spaßenshalber in diese älteste St.Martial-Polyphonie einhören, um zu sehen was dort 100 Jahre vor Leonin und Perotin diese ich nenne das mal die Dichotomie der beiden Komponisten schon realisiert ist. Diskant gegenüber Organum. Und man kann auch nicht sagen so ohne weiteres, dass der Diskant als solcher, ich sage jetzt deutlich als solcher, als Note-gegen-Note-System, so jung ist, während das melismatische Organum mit dem Bordunton so alt. Die älteste Mehrstimmigkeit ist Diskant-Mehrstimmigkeit. Das ist Parallelorganum, und dann haben wir aber in der musica encheriatis und das ist spätes 9tes, frühes 10tes Jahrhundert, das ist noch spätkarolingisch, haben wir auch schon ein etwas

⁸ Das genau wäre das Interessante – die Verwirrungen der Quellenlage – oder eben auch, dass die Faksimiles Ritzungen nicht zeigen, die zu sehen wichtig für die Interpretation wären.

freieres Organum, das geht auch Note gegen Note. Guido von Arezzo, 1026, 28, 30 ließe sich der micrologus datieren, ist Note gegen Note. ...

11,0

K: Ich hätte es ihnen bloß mal zeigen wollen. Schauen sie hier, das ist ein wichtiger organum-traktat, Mailänder Organum-Traktat, ad organum faciendum, das ist hier die älteste Mehrstimmigkeit – 10tes Jahrhundert. Sehen sie das. Dass das so Note gegen Note – nicht also melismatisch gesetzt ist. Dann das ist Winchester, das ist um 1000, Diskant.

11,4

U: Auch Note gegen Note,

K: Und dann das spektakulärste, das ist das hier. Das ist nicht in Punktnoten notiert, sondern in Buchstaben, das macht aber nischt. Da sehen sie, das ist keineswegs vierstimmig gedacht, da haben sie einen Cantus, der wird unten anders, (...) 3 wie soll man das nennen, Variantensysteme. D.h. hier wird gelehrt, ich kann jetzt zu dem Stück das oder das machen, oder zu dem das, oder das oder das –

12,0

U: Ach so, das ist eigentlich zweistimmig gemeint,

K: Es ist zweistimmig gemeint, es ist aber eine Tabelle, wenn sie so wollen, von alternativen Varianten. Und man darf sich jetzt bei dieser – deshalb zeige ich Ihnen das Beispiel – mit großer Vorsicht vorstellen, dass Dreistimmigkeit und Vierstimmigkeit aus einem solchen variantischen Denken entstanden ist. Man schreibt Stimmen dann übereinander, und realisiert wie gleichzeitig die Varianten zueinander sein können. Sie haben also hier sehr früh um 1100 ist das, ein relativ komplexes Klangdenken – auch das ist nicht bei Perotin völlig neu, auch das Denken in Klangblöcken. Deswegen nur sind das bloß ein paar Hinweise gewesen, damit wir nicht in dem ganzen so sehr in die Gefahr kommen, alles bei Perotin an dem Punkt Null zu haben.

12,9

U: Das ist sowieso klar, dass es der nicht ist, aber manchmal muss man ... einem Kind einen Namen geben.

K: Aber wenn sie sagen, in einer bestimmten Qualität ist es neu, vor allem solche Systemqualitäten, von denen wir vorhin gesprochen haben. Dann ist der Fall klar...

13,1

U: Diese Systemqualität, die gerade in dieser Form von Polyphonie drinsteckt, relativ egal, ob sie nun von Perotin oder schon 100 Jahre vorher angefangen hat, ist aber eine, die es in anderen Musikkulturen nicht gibt – oder doch?

K: Ohja, ohhhh ja. Aber da muss ich jetzt einfach sagen, das ist ein Thema, da könnte ich jetzt mehrere Stunden reden, und zwar deshalb weil ich jetzt im Wintersemester ... ich mache im Wintersemester, wenn sie wollen, können sie ja mal ein zwei Vorlesungen kommen. Mache ich eine Vorlesung und ein anhängendes Seminar über die frühe Mehrstimmigkeit. Da fange ich mit einem interkulturellen Horizont an. Sie haben entfaltete Vier- Fünfstimmigkeit sogar, bei Leuten, die nie eine Note gesehen, auf den Salomoneninseln, die machen das mit Panflöten, und sie regulieren das Zusammenspiel dieser Flöten mit einer Kontrapunktlehre, die tragen nur Lendenschurz, und essen Bananen und so – also für uns Primitive. Das ist aber ein holländischer flämischer Kollege dort gewesen, der hat deren oral theories – also reine orale Musiktheorie genauer untersucht, da gibt es mehrere Aufsätze in der ethnomusicology – wenn ich das vergleiche mit dem, was unsere Studenten lernen den Kontrapunkt, sind die **Are are**, diese Salomoneninsulaner, more devellopped, eindeutig. Ich kann ihnen auch, ich habe auch CDs dazu, diese Musik vorspielen, die klingt zwar in unseren ein bisl komisch, die klingt nicht so schön wie Perotin, weil die auch noch ein Distanzprinzip drinnen haben, Sekundreibungen spielen da eine große Rolle, aber es ist nachweislich sehr gut organisiert. Ein Gegenbeispiel gegen die These. Der zweite, den ich auch in der Vorlesung nur ansprechen werde, ist Amadinda-Polyphonie. In Afrika, Amadinda sind Xylophone...

15,2

U: Die ist mir durch die Beschäftigung mit Ligeti geläufig.

K: Ja, natürlich – übrigens zwischen dieser Musik und den minimal-Leuten bestehen auch Beziehungen zum Teil – Feldman ist dort glaube ich auch gewesen, da war allerdings in Westafrika. Zum Teil beziehen sie sich auch darauf. Das ist ein Polyphonie nicht so wie wir sie uns vorstellen, das ist also eine Polyphonie, wo inhärente patterns entstehen, ...

U: Die sich verzahnende ...

K: Jaja, das kennen sie also... ich würde dann sagen, dass es deutliche Polyphoniekulturen auch im arabischen Raum gibt. Man sollte vielleicht besser Berberraum sagen. Ich gebe ihnen nur in einem Punkt, und damit sind wir wieder ganz nah beieinander, recht, eine so über Schrift und ratiomorphe Muster organisierte Polyphonie, wie wir sie im Abendland entwickelt haben, vor allem mit Schriftkontrolle, und dann natürlich auch sehr sehr großen Aufführungsapparaten, die dürfte es so anderswo nicht geben.

16,4

U: Auch eine, die auf so relativ wenigen rhythmischen Modellen basiert.

K: Auf wenig rhythmischen Modellen, eine rhythmisch etwas verarmte...

U: Das ist ja etwas, was Europa auszeichnet, eine rhythmisch verarmte – im Vergleich zu anderen Kulturen..

K: Ich würde dann weitergehen, so etwas wie Akkordharmonik, was wir als modernes Dur-Moll-System als moderne Tonalität empfinden, was Modulation ermöglicht, aber auch eine gewisse zentralistische Verarmung bedeutet, das gibt es so auch nicht. Auf der anderen Seite, wenn sie sich mal spaßenshalber anhören Zeremonialorchester aus Kambodscha Laos, gibt's ja auch Aufnahmen der Unesco-Reihe, wie bei allem. Ja, dann würde Guido Adler gesagt haben, das ist eben Heterophonie, die spielen eine Melodie und zieren die untereinander aus. Es sind aber auch sehr viel mehr Regelmäßigkeiten, die in Richtung Polyphonie gehen. Und ein ganz wichtiges Beispiel für Polyphonie sind die Gamelanorchester. Aber völlig anders organisiert. Also ich würde in der Tendenz sagen, Polyphonie ist in ganz verschiedenen heterogene Variationen über verschiedene Kulturen ausgebildet worden, insofern ist diese – das sage ich jetzt keineswegs zu ihnen – leicht rassistische Aussage, das ist eine Kulturleistung des Abendlandes, würde ich lieber weglassen. Aber man kann dann konkret werden, und sagen, aber diese Voraussetzung, vor allem der Schriftbezug, die starke Trennung von componere und Wahrnehmung. Ich gehe ja so weit zu sagen, das sind vollkommen andere kognitive Mechanismen, die da eine Rolle spielen. Ich kann Ihnen an den Traktaten, von denen ich gesprochen habe, zeigen, die komponieren von hinten nach vorne. Das denken wir, das machen erst die Schönbergianer. Die setzen einen Schlussklang, und dann machen sie den Rest. Und das ist zum Teil sogar in normalen Traditionen gemacht worden. Ich habe mit Improvisatoren gesprochen, ja sagen die, das kann machen, wenn man es so lernt von hinten nach vorn zu denken, da muss man eben ein entsprechendes Gedächtnis aufbauen. Aber das sind dann doch schon wieder abendländische Sachen...

Jetzt haben sie eigentlich eine ganze Menge Stoff, nicht.

18,6

U: Oh ja, das wird... DANKE!