

INTERVIEW PROF: STENZL - Salzburg 2003

0.3

U: Die komplizierteste Frage am Anfang. Wer war Perotin.

S: Wir wissen es nicht. Wir haben einen einzigen Bericht von einem einzigen namenlosen englischen Autor, der in den 70er Jahren des 13. Jahrhunderts den Namen nennt, er ist der einzige, der ihn nennt, ihm als Beispiele einige Werke zuschreibt, und dieser Text selber ist schon wieder ein Kommentar eines anderen Textes. Er liest sich ein bißchen so wie eine Vorlesungsmitschrift, eine ergänzende Vorlesungsmitschrift. ER zeichnet sich dadurch aus, daß er sehr konkret ist. Aber das ist auch alles. Es ist nicht gelungen, im Unterschied zu seinem Vorgänger in Anführungsstrichen Leoninus, den man mit Archivalien nachweisen kann, einfach weil er einen seltenen Vornamen hat und man hat die Leute damals nicht durch den Nachnamen, sondern die Leute werden nur durch den Vornamen genannt, aber Perotinus ist wahrscheinlich eine Verkleinerungsform von Petrus, ...

U: Peterchen...

S: Peterchen... es gab sehr viel die Peter heißen in jener Zeit, und es ist bis jetzt nicht gelungen, mit diesem angeblichen Komponisten mit einem bestimmten in den Archivdokumenten nachgewiesenen zu identifizieren. Es sind verschiedene Versuche gemacht worden, der jüngste vor wenigen Jahren, der Versuch um einen Petrus Parvus, von dem man weiß, daß er aus dem Süden Frankreichs nach Paris gekommen ist, wie das sein könnte, das hat Rudolf Flotzinger vor jüngerer Zeit im im übrigen ersten Buch über diesen Perotinus, gemacht, aber die Vorsicht gebietet zu sagen, er könnte gelebt haben, aber er lebt heute in erster Linie in der Musikgeschichte. Also die Musikhistoriker haben ihn sozusagen zur Figur gemacht, die Dokumente aus jener Zeit oder später vielleicht 50 Jahre später, wie dieser sogenannte Anonymus 4, dieser Autor, die sind die geben nicht sehr viel her.

3.0

U: Die meisten Musikstücke, die wir von ihm haben, sind versammelt in dem magnus liber. So einer Sammlung von einer ganzen Fülle von Kompositionen, von denen man sagt, sie seien aus der Feder von

Leoninus und Perotinus. Möglicher Weise aber auch noch von anderen. Auch das weiß man nicht. Also dieses magnus liber nennt keine Autoren. Direkt. Das geht nur die Zuschreibungen aus anderen Quellen.

3.5

S: Es ist eine Verbindung dieses Berichtes dieses anonymen Autors mit musikalischen Quellen. In diesen musikalischen Quellen finden sich jene Stücke, von denen er sagt, Perotinus hätte komponiert beispielsweise vierstimmige organa, wie das sederunt und das viderunt, und dreistimmige wie das alleluja nativitas, und ein conductus wie jenen, und so .. diese Stücke, die er nennt, die finden sich in diesen Büchern. Aber er nennt sie als Beispiele. Die Frage ist also, ob alle drei und die zwei vierstimmigen Stücke, er nennt die zwei vierstimmigen Stücke, die es gibt, es werden keine weiteren überliefert, als Werke von diesem Perotinus, aber wir haben ein paar Dutzend dreistimmige Stücke, von denen nennt er eines. Nein zwei nennt er. Als Beispiele, nun könnten alle anderen von ihm sein, einige von ihm sein, es wäre denkbar, daß wenn wir dieses ganze Corpus mehrstimmiger Stücke nehmen, vor allem dreistimmige Stücke, daß durch Stilanalyse sich vielleicht gewisse Schichte jüngere ältere dazwischen liegende herausfinden ließen. Es ist denkbar, ... wir sind einfach in unserer Kenntnis der Kompositionstechniken jener Zeit, wenn wir ehrlich sind, nicht so weit, daß wir auch nur Schichten herausfinden können, geschweige denn so etwas wie ein Personalstil, also Markenzeichen, die sozusagen nach Perotinus riechen, daß wir dann sagen können, weil die in diesem und diesem Stück sind, ist es naheliegend die einer Person zuzuschreiben. Ich glaube die Vorstellung, die wir da vom individuellen Komponisten haben, ist mit dem späten 12. und dem frühen 13. Jahrhundert in Verbindung zu bringen. Auf der anderen Seite, ein Komponist, der eben so verrückte, anders kann man´s nicht sagen, Stücke, wie diese viertelstündigen 4 stimmigen sogenannten organa viderunt und sederunt komponiert, das erscheint uns schon als etwas besonderes. Etwas besonderes ist allerdings auch, daß man im 13. Jahrhundert beginnt, Namen zu nennen. Das kommt überhaupt erstmals vor. Daß man Stücke, Kompositionsweisen mit Namen verbindet, sehr häufig mit 2 Namen,

einen der für den Anfang steht, und einen, der sozusagen für die Vollendung, das Ende steht. Dazwischen können viele gewesen sein.

6.5

U: Leoninus ist der Name des Anfangs, und Perotinus ist das Ende. Und dazwischen können noch einige sein. Es gibt ...

S: Eine sogenannte Schule ...

U: Es gibt ja auch die Hypothese, daß dieses Magnus Liber eine Redaktion sei. Perotinus habe eine Fülle von Kompositionen von sich unter anderem von Leoninus und eben anderen ungenannten bisher oder Unbekannten bisher zusammengefaßt und in diesem Buch sozusagen ediert.

7.0

S: Das besondere dieses Buchs eben, das Anonymus 4 eben nennt, magnus liber, dieses große Buches, ist, daß er für die größten Feste des Kirchenjahres wie Ostern Pfingsten Weihnachten Marienfeste und so weiter, mehrstimmige Stücke für die Messe und das Stundengebet also Graduale Hallelujas und Responsorien bereitstellt, so daß man für diese, nur für die größten Feste, ein vollständiges Repertoire mehrstimmige Stücke hat. Die Frage nach den Komponisten stellte sich in jener Zeit so nicht.

7.7

U: Das war sozusagen ein Gebrauchsbuch, ein Vorschlag, wie man das kirchliche Ritual zu den christlichen Festtagen musikalisch gestalten kann. Da konnte man aus dem Buch Stücke entnehmen und dann aufführen, nicht in unserem Sinne aufführen, sondern als ein Integral des Ritus verwenden. Das führt zu der Frage, was wissen wir über die Aufführung der Musik, also die Zuordnung haben wir jetzt schon besprochen, ist wackelig. Also manche Stücke können von Perotin sein, manche von Leonin, manche von anderen, Stilanalyse führt nicht weit, wir haben Hinweise von diesem Anonymus 4 - selbst da können wir nicht mit Sicherheit sagen, hat der nur Gerüchte kolportiert, oder ist eins zu eins zu nehmen als Tatsache.

8.6

S: Wir können davon ausgehen, das geht aus dem Text heraus, daß dieser englische Autor in Paris gewesen ist, möglicher Weise in Paris studiert hat. Ob Perotin damals noch gelebt hat, oder nicht, können wir nicht sagen, weil wir nämlich über die Biographie dieses Autors auch

nichts wissen, außer daß er ein Engländer gewesen ist und daß die Quelle diesen Traktat ungefähr in die 70er Jahre des 13. Jahrhunderts fällt, also nach unserem Wissen deutlich einige Jahrzehnte später als die Entstehung, also vielleicht ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung. Nun gibt es das im Mittelalter sehr häufig, und die das Gedächtnis der mittelalterlichen Menschen im 12. oder 12. Jahrhundert, ist etwas anderes als unsere Papier- oder Computergedächtnis. Es ist also nicht von vorneherein weil etwas erst 50 Jahre später bezeugt ist, falsch. Es kann stimmen. Und die Übereinstimmung der Nennung von Stücken und der Quellen, mehrere Quellen, die diesen Magnus liber nicht immer in der gleichen Version überliefern, deutet darauf hin, daß es hier eine Faktenkenntnis gab, die eben überliefert wurde, auch 50 Jahre später noch.

10.1

U: Wie ist es denn mit den Texten. Bei Leoninus ist bekannt, der war berühmt im wesentlichen zu seiner Zeit als Dichter. Also steht auch für ein Versmaß, das von ihm oder nach ihm benannt wurde, bestimmte Art der Dichtung, manche er sei sogar schwul gewesen, und so weiter, das sind also Gerüchte, bei Perotin, den Texten, die er vertont hat, weiß man etwas, von wem sind die?

S: Wir müssen einen Unterschied machen. Wir haben gesprochen von diesen sogenannten organa. Das sind liturgische Stücke, bei denen die Texte feststehen. In der dritten Weihnachtsmesse, welches graduale und welchen halleluja da in sogenannten gregorianischen Choral also einstimmig zu singen ist, das steht fest. Und diese einstimmigen Melodien sind auch der Ausgangspunkt von Leonin wie später von Perotin für zwei- resp. drei- oder gar vierstimmige Fassungen. Die liegen als Melodien in diesen Kompositionen - sind hörbar. Eine Stimme singt nur allerdings sehr gedehnt diese Melodien. Insofern ist es nicht eine herkömmliche Textvertonung, wie wir das vielleicht von Schubert und seinen Goethevertonungen kennen. Es gibt allerdings auch eine andere Gattung, und Anonymus 4 sagt, in dieser Gattung hat der Perotinus auch komponiert, das ist der sogenannte conductus. Das sind neu gedichtete lateinische Gedichte, häufig moralisierender Art, gelegentlich auch für politische kirchenpolitische Anlässe gedichtet, und die entsprechende musikalische Ausarbeitung. Also das Komponieren dieses Textes - das nennt man conductus. Von solchen Conducten gibt

es auch von Perotinus und hier läßt sich zeigen, das Wulf Arlt wie ich finde sehr eindrucksvoll gemacht, wie nun Textstrukturen, also Verse beispielsweise oder Versteile oder Strophen, wie diese Textstrukturen nun in Musik umgesetzt werden. Daß es eine hochdifferenzierte Kompositionstechnik gibt, die nicht so sehr auf die Inhalte wie Schubert dann, wenn er Goethe vertont, sondern auf die Strukturierung dieser Texte, das Versmaß, die Reimstruktur, die Strophenstruktur, wie die musikalisch umgesetzt wird. Hier können wir von einer Textvertonung, oder vielleicht von einer Textstrukturvertonung sprechen.

12.7

U: Was ist denn also abgesehen. ... Wie ist das aufgeführt, weiß man darüber etwas. Also es tauchen ja dann - es tauchen mehrere Probleme auf. Man - Wir haben jetzt diese Handschriften. In dem Magnus liber. Wir wissen, es ist für ein kirchliches Ritual komponiert worden. Kennen wir dieses Ritual, wissen wir wo die Sänger standen, wer die Sänger waren, wieviele es waren, ...

13.3

S: Was wir wissen ist...

U: Und wie wurde es gesungen...

S: Was wir wissen für die organa, also für diese liturgischen Stücke, im Unterschied zum conductus, die nicht im strengen Sinne liturgisch sind, was wir wissen, daß es spezialisierte Sänger gab, die auch eigens für das Singen dieser Stücke bezahlt wurden. Es gab also Spezialisten. Im Unterschied zum einstimmigen, dem sogenannten gregorianischen Choral, den alle Geistlichen gemeinsam sangen, gibt es hier schon Spezialisten für diese komponierte, mehrstimmig komponierte Version dieser Stücke. Daß es Männer waren wissen wir auch. Was wir auch wissen, ist daß die Intonation, also ob man das hoch oder eher tief gesungen, vom Festgrad abhing. Daß Stimmenideal der mittelalterlichen Musik ist eine hohe Männerstimme, das, was wir heute einen Countertenor nennen würden, Kastraten im eigentlichen Sinn hat es nicht gegeben unseres Wissens. Also wir wissen, daß es Spezialisten gab dafür. Aber in welchem Tempo beispielsweise gesungen wurde, wie man das phrasiert, wie man das artikuliert hat, wieviele es waren. Wir können davon ausgehen, daß jede Stimme

wohl von einem Sänger gesungen wurde. Aber sehr viel mehr wissen wir auch nicht.

14.9

U: Instrumente.

S: Mit ganz großer Wahrscheinlichkeit nicht.

U: Also reiner Vokalgesang, wahrscheinlich.

S: Mit aller größter Wahrscheinlichkeit. Es gibt keinen direkten und auch keinen indirekten Nachweis, daß in dieser Zeit weder in der Ein- noch in der Mehrstimmigkeit im Liturgischen Instrumente verwendet wurden.

15.4

U: Die Partituren die Handschriften sind ja nicht die Musik. Es sind Noten, die eine Menge von möglichen Nebenabreden enthalten. Einfach Wissen, das die Musiker hatten, wie sie das aufzufassen hatten, was da steht. Was weiß man von diesen Nebenabreden. Was ja ganz entscheidend ist, wenn sich daran macht, historistisch diese Musik wieder entstehen zu lassen, unter der Voraussetzung, dies sei möglich.

16.0

S: Das ist ein Problem, das wir bei allen Musiknotationen haben. Das was Riemann einmal die verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten genannt hat. Dinge, die selbstverständlich sind, brauchen schriftlich nicht festgehalten zu werden. Im Prinzip ist dieser magnus liber, der diese Stücke enthält, so notiert, daß die Tonhöhen und die Tondauern und die Koordination der Stimmen eindeutig schriftlich fixiert ist. D.h. wir können diese Musik in eine moderne Notation übertragen und edieren. Wir können auch die verschiedenen Quellen miteinander vergleichen, und stellen dann fest, daß bei diesen drei- und vierstimmigen Stücken nicht bei den zweistimmigen, die man Leonin zuschreibt, so etwas wie ein opus perfectum et finitum - also ein fertig komponiertes Stück vorliegt, das im Verlaufe der Überlieferung der mehreren Quellen die wir haben, wir können davon ausgehen, daß vielleicht 80 oder 90 Prozent verloren gegangen sind, im Laufe der Zeit, daß dort ein und dasselbe Stück notiert wird. Es gibt zwar Varianten unter den einzelnen Handschriften, aber sie sind nicht so, daß das Stück wesentlich anders aussieht, von einer Handschrift zur anderen. Es sind also durchaus im

modernen Sinn komponierte fertiggestellte Stücke. Aber, das ist auch Tonhöhe, und Tondauer und Koordination der Stimme. Das ist auch eigentlich alles, was schriftlich festgehalten wird. Ob wir aus der Notation auch Angaben über die Phrasierung herausholen können, also ob etwa 3 und 2 und 2 Noten sozusagen heute würden wir sagen unter einem Bindebogen stehen, das ist schon nicht mehr ganz sicher. Es könnte sein, aber nachweisbar ist es nicht. Also wir müssen in gewisser Weise diese Musik neu nicht neu erfinden, aber auf der Basis von wenigen Angaben ihnen eine Klangform geben, die uns im 21. Jahrhundert oder noch im 20. Jahrhundert, als sinnvoll erscheint. Das gilt aber natürlich nicht nur für die Musik dieses 13. oder späten 12. Jahrhunderts, wir sollten uns nicht täuschen, das gilt für Mozart auch. Hören sie Schallplattenaufnahmen der 20er Jahre an und vergleichen sie das mit der Art und Weise wie Herr von Karajan die gleiche was weiß ich g-moll oder Jupiter-Symphonie von Mozart gemacht und wie es heute Musiker aus der Alten Musik Szene mit ihren sogenannten Original-Instrumenten aufführen, dann sehen sie auch ein riesiges Spektrum, wie ein und derselbe Notentext, der sehr viel mehr notiert, als diese Musik aus dem 13. Jahrhundert schriftlich fixiert. Das hat ein enormes Spektrum, sogar bei einer Musik die erst 220 250 Jahre alt ist im Interpretatorischen vorliegt. Wir sollten uns also keine Illusion hingeben, die Stücke immer in der Gegenwart neu gelesen, heißt aber auch aus einem gegenwärtigen Verständnis und aus gegenwärtigen Bedürfnissen heraus. Wir haben vielleicht den Eindruck, daß so wie Furtwängler oder Mengelberg in den 20er und den 30er Jahren Mozart, daß das romantisch sei. Und wir ein ganz anderes Mozart-Bild haben. Und wir würden ein Orchester weniger stark besetzen und so weiter. Und so weiter und so fort, wir würden es anders artikulieren, die Balance innerhalb des Orchesters wird anders sein. Und so weiter und so fort. Das gilt auch noch für Musik aus dem 19. Jahrhundert. Wir sollen nicht glauben, daß die Musik auch eine Musik von Brahms, oder von Schumann, heute so tönt, wie sie damals getönt hat. Das einzige, was wir mit Sicherheit wissen, ist, daß sie anders geklungen hat, und selbstverständlich ist...

20.4

U: Daß sie anders gehört wurde...

S: Ja, selbstverständlich. Wenn wir denken, in was für einem akustischen Kontext wir leben und was für einen akustischen Kontext sie gelebt haben, im 19. Jahrhundert gibt es halt keine Radio und im 13. Jahrhundert auch nicht. Es ist also nahezu Stille, und daß Musik ertönt ist einfach schon etwas ganz anderes, als wenn wir im Autobus im Aufzug und überall irgendeine Musik im Hintergrund haben. Es gibt ja eigentlich keine Musikfreien Räume mehr. Selbst wenn sie auf irgend einen hohen Berg gehen, sind wir nicht sicher, ob da nicht noch irgend jemand mit einem Radio da mit kommt.

21.1

U: Also jetzt haben wir den Umstand mal beschrieben, daß wir nicht wissen, wer Perotin war, ungefähr, daß wir nicht wissen, welche Kompositionen aus dem magnus liber eigentlich von ihm sind, wir wissen, daß der Notentext überliefert ist der Interpretation bedarf, ganz klar, und daß die Ergebnisse dieser Interpretation so immens teilweise von einander abweichen daß man glaubt, man habe es mit ganz anderen Komponisten zu tun. Also Rekonstruktion von Perotin führt je nach Zeit zu völlig anderen Ergebnissen, die eventuell mehr die Zeit widerspiegeln, in denen rekonstruiert wurde, als Perotin selber.

S: Ich würde "eventuell" streichen. Gerade wenn wir die ältesten Tonaufzeichnungen von Stücken von Stücken, die Perotin zugeschrieben sind, existieren aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Und man hat wenn man nun sozusagen eine Interpretationsgeschichte von Perotins oder Perotin zugeschriebenen Werken schreibt, den Eindruck, daß immer von anderen Modellen ausgegangen wird. Etwa von Palestrina, oder der Art, wie man die Vokalpolyphonie der Renaissance gesungen hat. Da gibt es, wenn sie so wollen einen Palestrina-nahen Perotinus. Oder dann gibt es einen Perotinus der deutlich beeinflußt ist von den carmina burana von Carl Orff. Oder es gibt eben einen Perotinus der deutlich beeinflußt ist von der repetitiven von der minimal music, also es gibt eigentlich eine Tradition der Aufführung. Wir können von einer Mozart oder Bachinterpretationsgeschichte, also einer Traditionslinie sprechen, die sich zwar deutlich verändert, wie wir schon gesagt haben, aber die eine Kontinuität hat. Solche Kontinuitäten gibt es nicht, weil es nicht

ein Modell gibt, wie es hätte sein können. Wir glauben ein Modell für Palestrina, haben wir natürlich auch nicht.

23.1

U: Das heißt wir wissen von Perotin nichts, in der Interpretationsgeschichte erweist er sich als ein Chameleon, aber dennoch wissen wir, oder das ist Konsens unter allen Gelehrten, und Musikern, daß er ein Revolutionär war. Also mit Perotin erscheint in der europäischen Musikgeschichte, wenn nicht überhaupt diese mit ihm anfängt, im modernen Sinne, erscheint eine Musik, die vieles umkrempelt, was es bis dahin gegeben hatte. Von dem wir wissen.

23.6

S: Man kann es etwas anders sagen. Wir haben ein bestimmte Vorstellung, was ein Komponist ist. Und es macht den Eindruck, als ob Perotinus in gewisser Weise der erste wäre, der mit unseren modernen Kompositionsbegriff kompatibel ist, oder wenigstens so erscheint. Nicht zuletzt deshalb, weil seine Werke sozusagen in den verschiedenen Quellen als gleiche nicht veränderliche, da hat offensichtlich keiner mehr eingegriffen, und überarbeitet modernisiert, erscheint. Es ist aber das hat sehr viel mit unserem Verständnis von Musikgeschichte zu tun. Wir verstehen unter Musikgeschichte die Geschichte der mehrstimmigen Musik. Es ist nicht selbstverständlich, wir hatten vor 2 Jahren in Würzburg eine lange Diskussion, wann beginnt den eigentlich das, was wir komponieren nennen. Und ist denn das Komponieren etwa einstimmiger Musik kein Komponieren. Und wenn sich die Frage so stellt, dann merkt man, aha, wir haben einen bestimmten eine bestimmte Vorstellung dessen, was Komponieren heißt.

24.8

U: Und das ist mehrstimmig.

S: Und das ist im Prinzip mehrstimmig.

U: Der Begriff Komposition kommt meines Wissens doch von Pabst Sylvester, der irgendwann festlegen wollte, welche gregorianischen Gesänge nun zum Kanon gehören und welche nicht. Oder Pabst Gregor... Komponieren hieß in dem Zusammenhang die Zusammenstellung des Kanons.

S: In gewisser Weise, man könnte aber auch die Frage stellen, wann hat ein Komponist Wahlmöglichkeiten, wie er Texte und Töne

zusammenbringt. Und wann ist das musikalische Material so weit differenziert, daß er beispielsweise auf Textstrukturen eingehen kann. Oder wie weit ist die Melodie, die einstimmige Melodie nur eine Verdeutlichung der Aussprache des Textes. Also sozusagen das Komponieren von Kommatas Strickpunkten und Punkten. Von Verseinheiten oder Stropheneinheiten und so weiter.

25.9

U: Sprachmelodie...

S: Ja, sozusagen ein rhetorisches - ein rhetorisches Mittel. Oder wie weit ist es wirklich ein melodisches bewußtes melodisches Gestalten. Wir sind uns...

U: Mit einem Verzicht darauf, daß man den Text versteht unter anderem, das ist ja auch ... Bei Perotin kann man den Text schon nicht verstehen. Wenn man lateinisch sprechen kann, was Perotin vielleicht voraussetzt, wird man schon Schwierigkeiten haben, ihn verstehen zu können. Da überdeckt die musikalische Struktur die Textstruktur...

26.6

S: Währenddem bei der Einstimmigkeit im allgemeinen - es gibt ja auch Ausnahmen - dieses rhetorische Moment der Text explicatio, des klaren Darstellens des Textes, eine sehr große Rolle spielt, aber nicht nur im Mittelalter. Das spielt noch geht noch ist bei Bach und Mozart zwar anders aber spielt nach wie vor auch eine Rolle. Nur die Textverständlichkeit ist ein Kriterium, das man haben kann, nur für uns ist es ein wichtiges, ob es für eine frühere Zeit von Bedeutung war, weil man ja nicht sich in der Konzertsituation befindet, das jemand den Text kennt, nämlich jene, die ihn singen, und die anderen kennen ihn nicht, es sei denn, sie haben ein Programmheft, wo er drin steht. Das ist eine völlig andere Situation. Und die können sie nicht in eine andere Zeit sozusagen automatisch projizieren. Das bleibt also ein spezifisch historisches Denken, das versucht die Kontexte in denen eine bestimmte Musik entstanden erklingen ist, zu rekonstruieren, wobei wir wissen, daß diese Rekonstruktion immer nur ein Teilwerk, ein Flickwerk sein wird, wir können die Vergangenheit nicht als Ganze haben. Wir können sie nur weit haben, wie sie dokumentiert ist, und wie wir dem Wissen um das, was damals war, mental war, praktisch war, konkret war, wie das gewesen sei, und was das damals bedeutet hat. Das ist ein Versuch mit Fragmenten eine Realität

vorstellbar zu machen, diese Vorstellbarkeit wird immer in einer Gegenwart gemacht. In unserer Gegenwart. Es besteht immer wenn wir uns mit historischen Gegenständen beschäftigen, eine ein großer Sprung in eine andere Zeit, von der wir wissen, daß sie uns so fremd ist, wie wenn wir nach Afrika oder nach Asien gehen, und Musik fremder Kulturen hören. Das ist - die Musikethnologen sind nicht so verschieden von den Musikhistorikern, wie man vielleicht glaubt.

28.8

U: Das ist das methodische Problem an so einem Phänomen wie Perotin. Ich komme noch einmal zurück auf den Begriff vorher, Revolutionär. Warum war er Revolutionär, was war das Revolutionäre an Perotin. Da ist ein Faktor ganz sicher: Der Umgang mit Zeit.

S: Das würde ich als eines der evidentesten Momente sehen. Wenn wir uns die sozusagen modernste Musik des 12. Jahrhunderts ansehen, und das 12. Jahrhundert ist wahrscheinlich der größte Einschnitt, den es seit der Christianisierung bis zu der französischen Revolution gegeben hat. Wohl ein größerer Einschnitt - wir tendieren heute dazu - einen größeren Einschnitt zu sehen im 12. Jahrhundert als mit der sogenannten Renaissance. Das ist eine große Diskussion, die schon seit vielen Jahren vor allem in Frankreich läuft. Das 12. Jahrhundert ist ein Jahrhundert enormer Modernisierung. Ein Modernisierungsschub, wie man sich den nicht hat vorstellen können. Nehmen wir das Beispiel der Zeit. Die modernsten Stücke, die insbesondere in Südfrankreich südlich der Loire entstehen, sind alle vergleichsweise kurz. Wenn wir die heute aufführen, sind die 2 3 vielleicht einmal 4 Minuten lang. Und jetzt nehmen sie ein vierstimmiges organum von Perotinus, das dauert 15 Minuten, das ist also 4 5 mal so lang wie ein in Führungsstrichen normales Stück. Stellen wir uns mal eine Brahms-symphonie vor. Die dauert 40 Minuten. Stellen wir daneben eine Monumental-Mahler-Symphonie - die dauert vielleicht eineinhalb Stunden. Das ist zwei bis zwei einhalb mal so lang. Und die Mahlersymphonie erscheint uns gegenüber der Brahms-symphonie wie ein riesen Mammutblock. Aber stellen sie sich vor das 3 Minutenstück zum 15-Minuten-Stück. Und wie man in diese Zeitdauer kompositorisch realisiert, gibt es eine Idee einer kohärenten Gesamtform in diesen beiden vierstimmigen Stücken. Wie kommt jemand dazu überhaupt 4-stimmig zu komponieren. Wir haben aus

dem 12. Jahrhundert praktisch nur zweistimmige Stücke - von der Stilschicht Leoninus auch - und dann kommt plötzlich einer, und komponiert vierstimmige Stücke, die eine Viertelstunde dauern. Das scheint uns ein so gewaltiger Sprung, daß das Wort Revolution, das sie gebraucht haben, irgendwie naheliegend ist. Es ist vielleicht ein hilfloses Wort, um zu sagen, da ist ein Neuigkeitsschub da, der ungeheuer ist, und das scheint uns auch viele Jahrhunderte später, 800 Jahre später irgendwie nachvollziehbar.

32.0

U: Der Schritt ist ja wohl der, bei Leonin hat man eine Basisstimme sozusagen, die eben diese Melodien verarbeitet, die vom Ritual vorgegeben sind, und darüber wie so eine Verzierung sicherlich auch aus dem Orient beeinflußt, liegt eine zweite Stimme relativ unabhängig über der anderen, so daß man sich manchmal auch denken könnte, man könnte sie auch weglassen, und die Komposition als solche hat Bestand.

S: Ja, vor allem ist das besondere die Überlieferung dieser zweistimmigen Organa, die man Leonin zuschreibt, von einer Quelle zur anderen enorm abweichen. Da gibt es zwar Passagen, die sind in mehreren Handschriften mehr oder weniger gleich, und dann gibt es andere, da weichen sie völlig voneinander ab. Also wir haben...

32.8

U: Ein Hinweis auf eine improvisatorische Bandbreite.

S: Es wirkt so oben, was wir auch wissen, daß diese zweistimmigen Stücke immer überarbeitet, in gewisser Weise modernisiert worden sind. Wir wissen auch, daß die das 13. Jahrhundert noch aufgeführt worden sind, daß ersehen wir schon daraus, daß es aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts noch Handschriften gibt, die eindeutig so spät also fast 100 Jahre später niedergeschrieben worden sind. Man hat nicht etwas niedergeschrieben in jener Zeit, das man nicht gebraucht hat. Also diese Stücke leben sehr lange. Nicht nur...

33.5

U: Um den Preis, daß sie sich verändern.

S: Aber diese ändern sich, währenddem sich die drei- und vierstimmigen kaum ändern in der Überlieferung.

U: Bei Perotin kann man, was ich jetzt Leonin gegenüber behauptet habe, das Verhältnis zwischen dieser Basisstimme und der Verzierung

oben drüber, bei Perotin kann man eine Stimme keineswegs weglassen, aus diesem Geflecht. Alle Stimmen haben die gleiche Bedeutung, und sich gleichwohl verschieden. Das Perotin, daß das auf einmal möglich wurde. Diese Art von Äquivalenz der Teilnehmer. S: Es gibt immer eine Wechselbeziehung zwischen der Musik und der Schriftlichkeit. Also das, was man die Notation nennt. Der Hauptunterschied zwischen dem Leoninschen organum und dem Perotinschen besteht darin, daß das Perotinsche organum voll und ganz rhythmisch präzise notiert ist. Das brauchen sie auch. Wenn sie nämlich drei Stimmen haben, wobei die eine über weite Strecken nur einen Ton aushält. Einen sogenannten Orgelpunkt, und darüber haben sie zwei Stimmen. Wenn sie zwei Stimmen darüber legen, nicht nur eine, die dann rhythmisch frei singen kann, bei Leonin, dann müssen sie die kodieren, aus klanglichen, harmonischen, und aus kontrapunktischen Gründen. Die sind rhythmisch genau fixiert, sozusagen da ist alles bestimmt. Wie die diese drei oder die vier Stimmen zueinander gehen. Das ist der entscheidende Schritt, daß wir eine Notation haben, die diese Rhythmik fixiert, nun entsteht eine solche Notation - da sagt nicht jemand, ich will jetzt eine Notation haben, die Dauernwerte fixiert, lange Note kurze Note, sondern es entsteht eine Musik aus sicherlich hier einen neuen Zeit- und wir können auch sagen, einem neuen Rhythmusverständnis heraus, die bedingt eine neue Schriftlichkeit der Musik. Eine Notation, die es eben erlaubt zu fixieren. Und sie nicht sozusagen dem Aufführenden mehr oder weniger oder einer Aufführungstradition zu überlassen.

36.1

U: Es ist eine Musik, die in gewisser Weise die Individualität jeder einzelnen Stimme entdeckt. Könnte man so sagen, während bei Leonin, es ein Fundament gibt, das auch von mehreren gesungen werden könnte, in der Gregorianik auf jeden Fall, es singt eine Masse, 10 was weiß ich 20, der Gesang ...

S: Das wissen wir auch wieder nicht...

U: Das war auch nur eine Vermutung, die ich habe. Aber jedenfalls mehrere Mönche singen gemeinsam das gleiche. Das ist ja ein bißchen so wie eine buddhistische Atemübung, also ein gemeinsames OM, das Individuum ist nicht wichtig. Verschwindet in diesem einem Klangfluß. Bei Perotin auf einmal man hat vier Individuen, die man

als solche heraushören kann, da verschwindet nicht das eine in dem Fluß des Gesamten, sondern jeder als Einzelbeitrag bleibt erhalten und durchhörbar, und gleichzeitig aber sind sie in einem Geflecht, die zusammen ein Ganzes ergeben. Mich erinnert das an eine Analogie, die baugeschichtlich, ich meine, das ist nicht an den Haaren herbeigezogen. Die gotischen die romanischen Kirchen haben ein ganz festes Fundament, und dadrauf ist ein Dach, das ist ein Block von Steinen, die nicht weiter gegliedert sind, während in der gotischen Kathedrale man ein Geflecht hat von Säulen, die sich gegenseitig stützen. Also eine ähnliche Form der sich gegenseitig tragender, gegenseitig vernetzender Faktoren, die da auf einmal ins Spiel kommen. Sowohl in der Architektur, als auch in der Musik. Daß man sagen könnte, Perotin ist der erste gotische Komponist, während Leonin auf dem Übergang ist von dem romanischen zu dem gotischen, wenn man jetzt in der ...

38.2

S: Könnte man sagen, wobei diese Begriffe Romanik und Gotik wieder neuzeitlichen Begriffe aus dem 19. und 20. Jahrhundert sind. Aber sie sagen etwas sehr wichtiges, wenn sie den Begriff Flechtwerk gebrauchen. Sie sagten es hat individuelle Stimmen, das ist unbestreitbar. Wenn sie aber hören, wie es aufgeführt wird, können sie im Unterschied zu sagen wir mal einer Motette von Palestrina oder Bach, den einzelnen Sänger schlecht nachfolgen, verfolgen, weil es eben so ein Flechtwerk ist. Mal ist der eine Sänger oben - mal der andere, mal der dritte. Also die sind alle nahe beieinander, und es gibt sozusagen so etwas wie eine ein in sich bewegten Klang. Also es ist eigentlich nicht ganz klar, ob diese Musik horizontal, oder primär vertikal, linear oder eher harmonisch ist. Sie ist irgendwie beides zusammen. Und ich glaube die Faszination die dieser Musik immer wieder im 20. Jahrhundert ausgeübt hat, kommt gerade von dieser ganz besonderen Satzweise, von dieser Satztechnik her, daß es einige - einige haben es stärker vertikal, also harmonisch gehört, andere haben es stärker horizontal gehört, und auch entsprechend interpretiert. Es gibt Interpretationen, bei denen man den Eindruck hat, die sind geradezu symphonisch also eher von der harmonischen Dimension her konzipiert, und es gibt andere, Hilliard Ensemble sicherlich am ausgeprägtesten, die sehr viel stärker mit dem einzelnen Motiven wie

sie von einer Stimme zu der anderen wandern, das heraus arbeiten. Also ein ganz anderes Licht auf diese wenn sie wollen Partitur werfen, als andere es getan haben. Also diese Unbestimmtheit schlägt bei den Interpretationen wie wir sie in den letzten 50 Jahren gehabt natürlich durch. Es hängt von der Vorstellung ab, die man von einem solchen Notenbild eben hat. Das kann so oder so oder auch etwas auch etwas dazwischen sein.

40.4

U: Diese rhythmischen Einheiten, diese rhythmische Struktur meint ja auch eine Segmentierung von Zeit. Also während in den gregorianischen Gesängen so wie ich sie im Kopf habe, etwas pauschal wahrscheinlich, aber doch so, daß man einen Fluß hört. Ein Fluß des Atmens, als Fluß gekoppelt an die Sprache, keineswegs regelmäßig, sondern pulsierend, unregelmäßig pulsierend, wie unser Herz es eben auch tut, ist bei Perotin auf einmal etwas da, was fast wie Takt wie ein Metrum durchläuft.

41.1

S: Nicht nur fast, es gibt ja einen ausgesprochen tänzerisches Moment in dieser Musik, sie ist weitgehend in einem Dreiertakt, also das (singt) das ist das eine, es gibt also einen Puls in dieser Musik. Es gibt aber noch etwas anderes, es gibt ganz eindeutig Taktgruppen. Was weiß ich, 8 oder 10 oder so Einheiten, die ein als Ganzes konzipiert werden. Also eine man könnte sagen, Formeinheit, und die Frage ist jetzt gerade wieder, da kann man sagen, also bei einem ersten Abschnitt ist das kompositorische Problem ganz offensichtlich dieses eine bestimmte. Dann kommt ein anderer Abschnitt, der ist dann wörtlich anders gegliedert, der verwendet andere Klänge, verwendet andere Melodiepartikel, wirkt wie ein Kontrast, oder ein Teilkontrast. Daraus entsteht schließlich dieses Ganze das 10 Minuten oder eine Viertelstunde dauert. Und von her kommt nun die Frage, sind da einfach unterschiedlich gestaltete Abschnitt aneinander gereiht, oder gibt es eine Gesamtkonzeption, die bei der man sieht, daß das was in einem ersten Abschnitt zentral etwas später wieder aufgegriffen wird, mit anderen Melodien oder anderen Zusammenklängen, aber sozusagen das gleiche kompositorische Problem. Auch von dort her, weil wir von revolutionär gesprochen haben, hat man den Eindruck, bei den beiden vierstimmigen Kompositionen, daß hier eben ein

kompositorisches Gliedern eine im engeren Sinn kompositorisch disponierende Arbeit vorliegt. Carl Dahlhaus, der große deutsche Musikhistoriker hat gesagt, daß es eine wesentliche Aufgabe eines Musikhistorikers sei, das Problem zu rekonstruieren, dessen Lösung die Komposition darstellt. Das ist eigentlich auch die Aufgabe, die wir größtenteils für Perotinus und die Musik dieser Zeit noch vor uns haben. Nämlich die kompositorische Fragestellung ausgehend von dieser Art Melodik, dieser Art Rhythmik, dieser Art Koordination und Zusammenklang, dieses Problem zu rekonstruieren, dessen Lösung diese Komposition darstellt.

43.7

U: Letzte Frage: Perotinus ist im Augenblick ein sehr erfolgreicher Komponist. Die Schallplattenaufnahme vom Hilliard Ensemble wir haben uns vorhin unterhalten rund eine Viertel Million mal verkauft. Was man hört. Gerüchte weise, nicht belegt. Konzerte, die mit ihm gemacht werden, sehr gut besucht, vor allen Dingen von einem jüngeren Publikum, das finde ich sehr auffällig. Also es handelt sich um 16 bis 30jährige. Die das für sich entdeckt haben. Natürlich müßte ich die das am ehesten selbst fragen, diese Leute, die dort hingehen, aber was meinen sie führt ein so großes Publikum zu Perotin hin. Zur Zeit, was entdecken die da, was kann man bei Perotin hören, was man woanders nicht hört. Denn das worüber wir uns gerade unterhalten haben, Architekturgeschichte, Entdeckung einer anderen eines anderen Zeitbegriffes, die Umschichtungen im 12. Jahrhundert im Europa, Ende der Antike, Beginn der Neuzeit, das ist glaube ich nicht das Agens, was die Leute in die Konzerte treibt, oder dazu bringt, eine Schallplatte zu kaufen.

45.1

S: Ich frage mich manchmal und ich führe hier auch mit den Musikethnologen manchmal ähnliche Gespräche, und es tauchen ähnlich Fragen auf. Wenn hier ein Konzert mit indischer Musik angekündigt ist, haben sie glaube ich ein vergleichbares Publikum. Ich glaube es gibt eine eigene Art von Nähe und Ferne solcher Klangkunst bei der gar nicht so sehr eine Rolle spielt, ob die jetzt aus dem Mittelalter vor 800 Jahren oder aus Indien jetzt kommt, oder aus Südamerika, oder woher auch immer. Es ist ganz offensichtlich ein Bedürfnis da, von vielen, gerade jungen Hörern, hörend etwas zu

entdecken, das partiell ungewohnt. Nicht in einem so starken Maße ungewohnt wie ausgesprochen zeitgenössische Musik, dort sieht man nämlich diese jungen Hörer weniger, allerdings häufiger als so die Saga geht, also es gibt durchaus ein Moment von man könnte sagen Exotismus, der hier auch reinspielen könnte. Ich glaube aber, es spielt auch eine große Rolle, daß die sogenannten Spezialisten der Alten Musik, der Early Music, ja eine sehr kreative Art haben mit diesen Notentexten umzugehen. Währenddem gewisse Musikhistoriker auf eine Authentizität - also es muß so sein wie es damals war - würden sie ein bißchen nachdenken würden sie zugeben müssen, es wird nie so sein, nicht nur weil wir ganz andere Ohren haben. Aber der Umgang dieser Musiker ist in hohem Grade kreativ. Daß das manchmal wie Pop tönt, oder ins popige geht, stört mich in keiner Weise. Die greifen diese Musik aus einem man könnte sagen Zeitgeist heraus und sie entdecken sie als etwas, was sie als ihre Musik verstehen und entsprechend spielen und singen und offenbar hören es auch viele jüngere und weniger junge Leute.

47.7

U: Das hieße, daß diese Musik sich eignet für den Ausdruck zum Beispiel auch gewisse spirituelle Sehnsüchte, meditative Sehnsüchte, durch das repetitive, wie in der minimal music, wie in der indischen Musik, das wird als eine Sauce gehört. Die Leute, die meisten Leute, die zu solchen indischen Konzerten gehen, werden sich nicht unbedingt Gedanken darüber machen, weiß ich nicht, wie das rhythmisch gebaut ist, sondern sie hören nur dieses Meditative und sich Wiederholende - und das ist bei Perotin ganz genauso.

48.3

S: Das glaube ich auch. Ich denke, daß das Hören alter Musik auf - man kann sich ganz naiv gesagt daran erfreuen und das gilt für Mozart wie für Perotinus häufig auf positiven Mißverständnissen beruht. Wir hören es uns zurecht, mit unseren Ohren. Wir hören mit großer Wahrscheinlichkeit ich würde wagen zu sagen mit Sicherheit etwas ganz anderes, als die Zeitgenossen aus dieser Musik gehört. Nicht nur weil der Kontext ganz anders ist, sondern weil wir ganz andere Hörerfahrungen haben und vor allem auch ganz andere Hörinteressen und ganz andere durchaus auch emotionale Bedürfnisse. Wir suchen uns ja eine Musik die sozusagen diesen emotionalen Bedürfnissen

entgegen kommt. Wer zum 50igsten Male die g-moll Symphonie hört, behaupte ich jetzt mal, vielleicht zu kühn, der sucht ein Bestätigungshören. Etwas was ihm lieb ist, will er wieder sehen. Wie ein Mensch, der einem nahe steht, sehen will. Ein Hören einer Musik, sei das jetzt eine Außereuropäische Musik oder 800 Jahre alte Musik, das ist viel stärker wie ein Ausfahren um einen weniger oder unbekanntem Kontinent zu entdecken. Ich denke das könnte hier eine große Rolle spielen. Es ist anders, aber es ist nicht schockierend anders. Und es hat ein Faszinosum in das man auch eigene beispielsweise spirituelle oder körperliche, es ist ja sehr körperlich, rhythmische Musik hineinprojizieren kann oder man hört sozusagen etwas heraus, das sicher in dieser Musik auch drinnen ist, vielleicht sind bei uns die Sekundärfaktoren dieser Musik im Vergleich zu dem was Primärfaktoren für jene war, die sie damals komponiert und aufgeführt haben, vielleicht sind für uns diese Sekundärfaktoren die primären. Das ist aber wahrscheinlich das Normale, in einer Musikkultur, die weitgehend nur Altes und ganz Fernes hört. Es ist ja - wir leben ja nicht in einer Musikkultur, in der das, was heute komponiert wird, jetzt im E-musik-Bereich, das normale ist. Das Normale ist das, was aus dem 19. oder 18. oder vielleicht sogar aus dem 13. Jahrhundert kommt. Und daß da permanent Uminterpretationen stattfinden, und eben auch Projektionen, ist völlig naheliegend.

51.1

U: Ist ja auch eine Absurdität, daß man dann so einen Perotin-Abend gestaltet. Eineinhalb Stunden nur Perotin, mit Stücken, die aus ganz verschiedenen Riten genommen sind, aus der Ostermesse, aus der Weihnachtsmesse, aus der Pfingstmesse, oder was weiß ich der...

S: Ich habe die Beobachtung gemacht, daß es eigentlich mit am faszinierendsten ist, wenn man diese Fremdartigkeit einer Musik aus dem 13. Jahrhundert mit der Fremdartigkeit einer Musik des 20. Jahrhunderts komponiert. Natürlich nicht irgendwelche Stücke, sondern Stücke die sozusagen irgendwie sich konfigurieren lassen. Man entdeckt dann sozusagen Altes im Neuen, und Neues im Alten. Ich denke an einige Konzerte in der Art, die ich gehört habe, die gehören mit zu dem aufregendsten, die ich so als Hörerkundung, Hörerkundung, Hörerlebnisse gehabt habe. Und ich könnte mir

vorstellen, daß es vielen gerade auch aufgeschlossenen jungen Musikhörern die am konventionellen Abonnementskonzert kein Interesse haben, gerade darum geht. Und die sitzen heute in einem Jazzkonzert und morgen sitzen sie bei Perotin, und übermorgen sind sie in der Disko. Sie haben auch eine ganz spezifische musikalische Mobilität, die es vor 30 oder 20 Jahren wohl so nicht gar nicht gab.

U: Vielen Dank.

S: Nichts zu danken.

INTERVIEW PROF. STENZL - Salzburg 2003

U.A.: So. Naja, die erste Szene, die ich mir vorstelle, in dem Film, wo Sie überhaupt, sozusagen Ihren ersten Auftritt haben, ist noch nicht genau besetzt, also weil ich nicht will, dass von Anfang an alle mit dabei sind, ist eine solche, wo das Hilliard-Ensemble diesen Kirchenraum betritt und dessen akustische Qualität austesten, die machen das immer so, die nennen das „die Fünfte Stimme“, also wie resoniert der Raum, was singt da mit. Und in dieser Szene ist dann auch, weiß man noch nicht, wer das dann genau macht, sozusagen jemand mit dabei bei der Probe und hat eventuell an dem Hilliard-Ensemble etwas auszusetzen. Dem Hilliard-Ensemble werden diverse Vorwürfe gemacht, ganz unabhängig von diesem Film, Vorwürfe derart, dass sie z.B. perfekt intonieren würden, aber dann doch immer so einen bestimmten Sphärenklang anstreben, also.

1,8

Stenzl: Den englischen Cathedral-Sound, nicht?

U.A.: Den englischen Cathedral-Sound, ja genau. Und zwar ganz egal welche Epoche, ganz egal, was auch immer, und ich weiß nun nicht, ob sie die Aufnahme, die vom Hilliard-Ensemble und Perotin im Umlauf ist, von ecm im Ohr haben – da gibt es was auszusetzen dadran. – Was könnte man daran aussetzen?

2,4

Stenzl: Ich würde eigentlich nicht beim Aussetzen beginnen, sondern was mich interessiert, sagen sie ja auch im Begleitbooklet sehr klar. Was sie fasziniert ist, die hängen ja mit Minimalmusic, Steve Reich usw. stark zusammen. Was sie interessiert, ist, also eigentlich hören die, verstehen die ja Perotin als eine Art Minimalmusic des späten zwölften oder frühen 13. Jahrhunderts. – Das hat aber zur Folge, dass sie Motive, die durch die Stimmen wandern, die Minimalmusic-Leute würden von Patterns reden, dass das für sie eine Sache ist, die von hoher Aktualität ist. Und die bringen sie, die machen sie hörbar. Ich glaube diese Organa sind nie so gut hörbar gewesen in ihrer thematischen, motivischen Fraktur, wie bei den Hilliards. Was sie sehr viel weniger interessiert ist beispielsweise, modern gesprochen, die Harmonik. Es gibt Interpreten, die insistieren, die legen Akzente auf die Dissonanzen, oder die Konsonanzen. Das tun sie nicht. Sie sind an der thematischen Linearität, an der Art, wie dieses vierstimmige Gewebe gemacht ist, wie diese drei Oberstimmen da ineinander verflochten sind, das interessiert sie. Und so interpretieren sie auch. Niemand weiß, wie man das damals wirklich gesungen hat. Wir haben nur so ganz generelle Kenntnisse. Beispielsweise: Wenn es sich um ein ranghohes Fest handelte, hat man sehr hoch intoniert. Wenn es sich um einen gewöhnlichen Tag handelte, hat man tief intoniert. Also je höher die Stimmenlagen, desto festlicher ist es, desto feierlicher war es. Wenn nun Viderunt oder Sederunt, das sind ranghöchste Feste, gesungen werden, ist sicherlich sehr hoch intoniert worden. Es gibt ja keine fixe Tonhöhe, wie das a, nach dem ja heute gestimmt wird, sondern es war variabel, das wissen wir. Die männliche hohe Stimme war das Stimmideal, das wussten wir, das haben wir ja bei den Hilliards auch, das sind hoch singende Männer.

U.A.: Nun ist die Aufnahme, die auf der CD kursiert, auch mit acht Stimmen besetzt? – Im übrigen, und in diesem Fall...

5,7

Stenzl: ...ja langsam, langsam, langsam. Also in den vierstimmigen Organa sind die drei oberen Stimmen solistisch besetzt, es ist nur die gregorianische Melodie, die mehrfach besetzt ist, die diese langen Noten aushalten, die sind mehrfach besetzt, aber nicht die solistischen

Stimmen. Ob das damals so war, wissen wir nicht. Und in diesen Nôtre Dame Organa sind ja ohnehin nur jene Teile der einstimmigen Melodie, die damals vom Solisten, von einem, maximal zwei Sängern gesungen wurden, mehrstimmig vertont. Das, was alle zusammen gesungen haben, ist ja nicht mehrstimmig komponiert, ist wohl einstimmig gesungen worden. Wir haben einen Wechsel zwischen mehrstimmigen Partien und einstimmigen Partien. Es ist ja nicht das ganze Stück komponiert worden, sondern nur die solistischen Teile. Darum können wir auch mit einiger Sicherheit annehmen, dass diese Teile nicht Chormusik waren, sondern solistische Musik. Ob man nun diese lang ausgehaltenen Töne, diese Orgelpunkte wirklich nur von einem, oder vielleicht auch eben doch von mehreren Sängern hat singen lassen, das haben wir zu entscheiden, das kann der Historiker nicht sagen, das weiß er nicht. Und es wird kaum ein Dokument geben, was das sagt. Was wir hingegen wissen, ist, dass es im 13. Jahrhundert Sänger gab, die spezialisiert waren, für das Organum-Singen, Solisten, natürlich, also Spezialisten. Die wurden auch eigens bezahlt, für das Organum-Singen. Schauen Sie, jetzt kommt der Egon. (Igel)

U.A.: Und weg.

8,0

Stenzl: Nja, kommt schon wieder. Er hat nur geschaut, ob die Katze noch etwas übrig gelassen hat, vom Futter. (*lacht*) Also, wie gesagt, man könnte mit dem Hilliard-Ensemble möglicherweise über Alternativen reden, aber die Frage, ob es richtig, oder falsch ist, stellt sich nicht. Denn wenn wir sagen können, dass es richtig, oder dass es falsch ist, dann müssen wir wissen, müssen wir etwas wissen, dann müssen wir Kriterien haben, die haben wir aber nicht. Wir haben etwas schriftlich Notiertes und versuchen aus der Kenntnis, der Tradition, der Traditionen uns ein Bild zu machen, wie das gewesen sein könnte. Etwa! – Was wissen wir den über das Tempo? Nichts. Es steht keine Metronomangabe drauf. Das kam 600 Jahre später.

U.A.: Dennoch ist bei, gerade bei Perotin und gerade bei diesen vierstimmigen Sachen das Thema Zeit ein sehr wichtiges.

9,4

Stenzl: Ja, das ist ein zentrales Thema, stellen Sie sich das mal vor, also wenn wir mal die gregorianische Melodie nehmen, das Graduale Viderunt, oder Sederunt, dann können wir als erstes Mal feststellen, da gibt es Partien praktisch syllabisch sind, also ein oder zwei Töne pro Silbe, und es gibt solche, da hat es ganz lange Melismen, viele Noten auf eine Silbe. Das ist, glaube ich, für den Komponisten einer der Ausgangspunkte. Dort wo es syllabisch ist, wo wenige Töne sind, mit vielen Silben, dort werden Orgelpunkte gemacht. Diese Töne werden ja sehr lang gemacht, unendlich lang sogar, Sederunt, oder viderunt dutzende von Takten werden die gedehnt. Aber dort, wo es melismatisch ist, kommt etwas ganz anderes, da wird es rhythmisiert, die gregorianische Melodie, und dort, wo es so dazwischen ist, kommen auch Dehnungen, aber wenige große. Also es gibt, wenn wir den Zeitverlauf der einstimmigen Melodie nehmen, dann gibt es Sektionen, bei denen jeder Ton wahnsinnig, oder sehr stark gedehnt ist, solche, wo er etwas gedehnt ist, und solche wo er ganz kurz wird, weil er rhythmisiert ist, die melismatischen Stellen. Wenn wir den Zeitverlauf der einstimmigen Melodie nehmen, können wir sagen, dort wo es wenige Töne hat, wird viel Text in wenig Zeit gesungen, dort, wo es Melismen hat, wird wenig Text in vielleicht der gleichen, oder längeren Zeit gesungen. Aber genau diese Relationen kehren sich ja vollständig um, in der mehrstimmigen Vertonung: Das was mal kurz war, wird jetzt lang, durch diese Dehnung und das was lang war, durch die Melismen, wird jetzt kürzer, durch die Rhythmisierung. Also da ist ein, es ist nicht so, dass sozusagen die Zeitproportionen der einstimmigen Melodie in die Mehrstimmigkeit übernommen werden, sondern sie werden geradezu umgekehrt. Sicherlich kann auch das Verstehen des Textes nicht im Vordergrund gestanden haben, wenn Sie drei Minuten lang das Wort Sederunt und die erste Silbe Seeeeeeeeeeeeeeeeee, so singen, und nachher kommt deeeeeeeeeeeeeee, wieder ein paar Minuten ruuuuuuuuuuuunt, wieder auf, dann würden Sie e-e-u, se-de-runt, so, aber Sie hören eigentlich nur eine Vokalfarbe. Das Wort ist aufgelöst, sozusagen. In Klang aufgelöst. Aber nachher dort, wo es relativ kurz ist, dort können Sie Text verstehen. Also die traditionelle Basis gibt offensichtlich nicht ein

Konzept ab, das dann für die mehrstimmige Vertonung umgesetzt wird. So. **Das** können wir, solche Dinge können wir aus den Noten sozusagen herauslesen.

U.A.: Aber da findet doch eine, eine völlige Umkehrung dessen, statt, was Musik ist, und was ihre Funktionen sein kann. ...

13,1

Stenzl: Ja.

U.A.: ... Für mich ist da eine Geschichte irgendwie als Metapher, oder Vergleich hängen geblieben, stammt mal wieder von Martin, geht auf den Gründer des Zisterzienser-Ordens zurück, diese Geschichte davon, dass die Säule die wahre Gestalt des Baumes sei, also der Baum in seiner Verästelung, Knorrigkeit, Krummheit usw. so wie wir ihn im Wald, oder sonst wo finden, ist also ein Beispiel, ein Zeichen der Abgefallenheit von der Schöpfung, des sündhaften Zustandes eigentlich, wohingegen die Säule in ihrer klaren Form, klaren Proportion: Verhältnis Höhe-Länge-Breite usw. in klaren einzahligen, also ganzzahligen Zahlen ausdrückbar, sich dem paradiesischen Zustand, oder dem ursprünglichen Zustand wieder nähert. – Ich komme deswegen auf dieses Bild, weil man das eigentlich für diesen Schritt des einstimmigen Gesangs zu diesem mehrstimmigen Gesangs anwenden kann, insofern, als dass solange einstimmig gesungen wird, und die Musik sozusagen dem Text folgt, ist sie sozusagen knorrig, verästelt, also sie bewegt sich in ihrer Melodik, in ihrer Rhythmik an der Sprache entlang, keineswegs regelmäßig, keineswegs in diesen Proportionen beschreibbar. Nun ist genau an dem Punkt, wo eben diese rhythmisierte Melismatik einsetzt, plötzlich eine Musik da, die ausschließlich auf Zahlenproportionen operiert, d.h. es wird sozusagen die Sprache, Sie sagen „nicht mehr verständlich“, aber gleichzeitig wird sie sozusagen „reiner“, weil sie sich in diesen Mensuren, in diesen gemessenen Zeitgrößen, oder Quantitäten bewegt.

15,5

Stenzl: Ich würde es ein bisschen anders sagen: Wenn wir uns die einstimmigen Melodien, also das, was man gemeinhin als Gregorianik

nennt, anschauen, dann erkennen wir, dass das eigentlich nicht Musik in unserem Verstand ist, sondern dass das ganz wesentlich ein Mittel der korrekten, sinngemäßen Aussprache des Textes ist. Hohe Töne sind dort wo die Akzente fallen müssen. Diese Melodie gliedert den Text so, dass am richtigen Ort die Zensuren kommen. Also diese Melodik ist eigentlich ein Mittel, das dazu führt, dass der Text korrekt und verständlich vorgetragen wird. Ich würde es eigentlich nicht als Musik bezeichnen, sondern als eine Darbietungs- Ausspracheform eines rituellen Textes, es spielt natürlich eine Rolle, (es ist nicht irgendein Text...)

U.A.: Das wäre ja ein....

16,7

Stenzl: Ein Darstellungsmodus....

U.A.: Ein Teilgebiet der Rhetorik, sozusagen. ...

16,7

Stenzl: ...ein Mittel der Rhetorik. Und diese Melodien sind ja in einer Zeit entstanden, als die Lateinkenntnisse durchaus auch in den Klöstern nicht gesichert waren. Diese Texte nun zu verbinden im Gottesdienst mit diesen Melodien, kann man etwas überspitzt sagen, dass diese Melodien die korrekte Aussprache und die direkte Betonung des Textes sichern. So. Dass man dann in späteren Zeiten diesen Darstellungsmodus durchaus als eine Melodia verstanden hat, zugegeben. Aber wenn man nun solche einstimmigen Melodien Graduale-, Alleluja-Gesänge mehrstimmig komponiert, wie das zur Zeit von Leoninus und Perotinus in Form von Organa getan wurde, dann steht außer Frage, dass wir es hier nicht mehr mit einem primär rhetorischen Vorgang zu tun haben, sondern wirklich mit einem musikalischen. Was diese vier Stimmen da miteinander tun, oder diese drei Stimmen, oder auch nur diese eine zusätzliche, zweite Stimme, das ist ganz offensichtlich nicht primär durch den Textinhalt, die Textpronunciatio den Textvortrag bestimmt, sondern da gibt es etwas, was dieses traditionelle Fundament in einem, das sag ich jetzt nun, neuen Klangmedium überwölbt. Doch. Da ist nicht einfach nur ein Brett auf

die Mauer gelegt, sodass es nicht hineinregnet, sondern da passiert etwas in einem Medium, das wir nun, glaube ich zu Recht, als Musik, ein Klangmedium bezeichnen können. Und in Folge dessen, spielen eben die Fragen der textlichen Verstehbarkeit nicht mehr eine primäre Rolle. Das sind Texte, die ja an jedem, was weiß ich, Stephanstag, jedes Jahr gesungen werden. Das ist nicht ganz so krass, wie das Messordanium mit Kyrie gloria, credo usw. das nun jeden Tag textgleich gesungen wird, aber es sind durch das Ritual festgelegte Texte. Wenn Texte in einem Ritual festgelegt sind, sind sie, wenn sie erklingen, nicht etwas neues, sondern eine Bestätigung der Tradition dieses Rituals. So. Es sind eben gerade in der so genannten Nôtre-Dame-Zeit diese Texte, diese fest stehenden, die komponiert werden, während noch im 12. Jahrhundert im Süden Frankreichs, dann auch im Norden Frankreichs, das was man als St. Martial-Musik) nennt, es neu gedichtete Texte sind, die adäquat mit Tönen versehen werden und wir können diesen Gesängen ansehen, dass häufig wohl jener der den Text gemacht hat, auch die Musik gemacht hat, weil es das eine wirkliche Durchdringung des neuen Textes mit der neuen Musik gibt. Die beruht nicht auf präexistenten Gesängen, wie dir Organa. In sofern ist das etwas ganz anderes. Die Frage ist: Wieso tut man das? Ist das sicherlich zur Erhöhung der Feierlichkeit. Stellen Sie sich mal vor: Ein Graduale, einstimmig gesungen dauert vielleicht zwei, oder zweieinhalb Minuten. Als Organum ges...

U.A.: Viderunt dauert zwölf...

20,9

Stenzl:Ja, zwölf, und wenn sie dann den Eingangsteil nochmal wiederholen, kann es auch 15 sein. So. Also zehn Minuten, viertel Stunde lang, also das ist eine Verfünffachung der Aufführungsdauer und infolgedessen auch der zeitlichen Ausdehnung, der Messfeier. Die wird mal allein durch das Alleluja und durch das Graduale und das Alleluja mindestens zwanzig Minuten länger. So.

U.A.: Ja nicht nur dieser Zeitfaktor spielt da eine Rolle, sondern auch der interne, also wie innerhalb des Musikstückes Zeit organisiert wird, da passiert doch etwas revolutionär Neues..

21,5

Stenzl: Das ist ja das Faszinierende, auch für uns Faszinierende. Erstens mal, dass nun die Dauer jedes Tones gemessen wird: eine lange Note, eine kurze Note verhalten sich zwei zu eins, sagen wir mal, Viertel-/Achtelnote. So. Das war ja vorher noch nicht der Fall, auch in der Mehrstimmigkeit noch nicht. Wir haben erstmals ein Komponieren, bei dem die Zeitdauer eines jeden Tones feststeht. Darum können wir von Takten reden. Macht Sinn von viertaktigen, achttaktigen Einheiten zu reden, bei diesen Organen. Sie sind nach solchen Proportionen aufgebaut. Es gibt sicherlich hinter dieser Musik, ich sage „sicherlich“, das ist so eine Suggestion, aber es gibt in dieser Musik, was für dieser Zeit gar nicht überraschend ist, ein Denken in Proportionen. Ich würde nicht von Mathematik reden, aber ich würde von Proportionen reden. – Also es ist ganz klar, wenn man diese Stücke ansieht: Da ist ein stark proportionierendes, auf die Zeitdauern, die Zeitdauern zueinander ausbalancierendes, schöpferisches Wirken feststellbar, das ist gar keine Frage. Wenn dem so ist, dann könnte man ja vielleicht verweisen auf jenen, schon für die Spätantike entscheidenden Satz, der in der Bibel steht: „Gott hat alles geordnet nach Proportionen und Zahlen.“ – Also das Verständnis, weil Sie von Bäumen sprachen, und Säulen, das Verständnis der göttlichen Schöpfung im späten zwölften und im 13. Jahrhundert und auch noch später ist als etwas Abgemessenes, bewusst Konstruiertes, so wie eine Säule bewusst konstruiert ist, niemand wird von einem Baum als etwas Abgemessenes, sprechen von etwas Vegetativem, Organischem usw. So.

U.A.: .Chaos-Theorie gab es damals noch nicht. Die genau das versucht.

24,2

Stenzl: Ja. Ja, aber wir leben, das ist die Zeit der Scholastik, das ist die Zeit eines hochgradig auch formalisierten Denkens, in der Philosophie, in der Theologie und es fällt schwer, da nicht eine Parallele zu ziehen, zwischen der Proportionierung dieser, auch, wie gesagt, musikalisch bemessenen Zeitabschnitte und dem ordnenden

scholastischen, philosophischen Denken. So. Also da wird in einem anderem Medium, in einem Klangmedium wird mit, soll man wirklich von Zeit reden, es wird mit, es sind Ordnungsprinzipien am Werk, so würde ich es mal etwas vorsichtiger sagen. Heißt aber, es wird auf der Basis eines, sozusagen zeitlich wenig geordneten Stückes, wie eine gregorianische Melodie, Viderunt, Sedeunt, Alleluja, Nativitas oder was auch immer, etwas hochgradig rational Durchgeformtes gebaut. Und das ist ja noch ein Unterschied zwischen der geradezu improvisatorisch wirkenden zweiten Stimme, die nun zu diesem gregorianischen Gesang gemacht wird, in den zweistimmigen Organa von Perotin, wo die Zeiten der Töne nicht gemessen sind, oder nur in einigen Sektionen gemessen sind, die vielleicht sogar jünger sind, während dem eben in einem drei- oder vierstimmigen Organum, stamme es nun von Perotin oder irgend einem seiner Zeitgenossen, eben die Dauer eines jeden Tones im Vergleich zu dem nächsten und dem übernächsten und dem folgendem und dem vorangehenden Tönen, weitgehend genau fixiert ist. Und wir haben erstmals auch eine musikalische Notation, eine Musikschrift, die es erlaubt, diese Dauerrelationen der einzelnen Töne zueinander zu fixieren, das erlaubt ja dann auch, dass man drei- und vierstimmig komponiert, weil da müssen ja die Stimmen zueinander in Ordnung gebracht werden, sonst gibt es einen chaotischen Zusammenklang, wenn da jeder sozusagen nur approximativ ist.

U.A.: Also ist da praktisch ein rationales Ordnen von Zeit? Also ist es, gibt es ein...

27,0

Stenzl: Sicher...

U.A.: ...ist das auch Ausdruck eines...

27,0

Stenzl: ..Ob man schon gleich sagen soll, von Zeit, weil Zeit ist natürlich die allumfassende Kategorie, ja, oder ob wir sagen sollen: Es finden Proportionierungen von Abschnitten, die zeitlich, die in der zeitlichen Dimension geordnet sind, das ist etwas weniger emphatisch

als wenn wir gleich vom Zeitbegriff reden. Vergessen Sie nicht, aber wie wir über die, die Art und Weise, wie man diese Musik gehört hat, wissen wir ja auch fast nichts. Nur – wenn wir Musik hören, dann erfahren wir eine ganz andere Zeit, als wenn wir auf die Uhr und den Sekundenzeiger sehen. Wir erfahren ja, wenn wir Musik hören, Zeit als gestauchte oder gedehnte. Uns kommen drei Minuten Adagio oder Largo, ein Stück in einem langsamen Tempo gespielt, das drei Minuten dauert, mit Sicherheit länger vor, als ein genau gleichlanges Stück in Presto, oder Allegro, in einem schnellen Tempo, ja. Also, für die, das Reden von musikalischer Zeit können wir an den Noten, sozusagen, konkretisieren. Was wir nicht konkretisieren können, ist die Art und Weise, wie es gehört wurde. Aber eines scheint mir sicher zu sein, fragen Sie mich bitte nicht nach einem Beweis: nämlich, das was da zu hören war, doch wohl als ein Geordnetes erfahren wurde. Es ist ja auch klar, dass die Zusammenklänge geordnet sind: Da gibt es Quinten und Oktaven, die gelten eindeutig als konsonante Klänge und die kommen an bestimmten Stellen, ich sage jetzt mal modern: „im Takt“, auf die schwere Zeit. Und dann gibt es andere, die Sekunden und zum Teil auch die Quarten und die Terzen und die Septimen usw., die kommen dort nicht. Es gibt also nicht nur eine zeitliche Ordnung in lange und kürzere und ganz kurze Töne, sondern auch in Töne, Zusammenklänge, die konsonant, und solche die nicht konsonant sind. Es gibt also eine Ordnung, nur auf ganz unterschiedlichen Ebenen, dann kommt dazu, nehmen wir ein vierstimmiges Organum, die beiden vierstimmigen Viderunt und Sederunt von Perotinus: Da haben wir eine Stimme, die sozusagen aus dem Rahmen fällt, die Basisstimme, die die gregorianische Melodie singt. Und wir haben Oberstimmen, auffallend ist aber, dass diese Oberstimmen alle sich in gleichen Lagen befinden. Die kreuzen sich permanent. Es ist ja nicht so, dass wir einen Bass und einen Tenor und einen Alt und Sopran haben, sondern wir haben sozusagen eine Bariton und dann drei Altstimmen, die sich permanent kreuzen. So ein ganz dichtes Gewebe machen. Und es ist nicht so, dass die oberste Stimme immer die oberste ist, sie ist sehr häufig auch die unterste oder die mittlere – es kreuzt sich ständig. Es gibt also ein Gewebe von an sich im Klang gleichen, hohen Männerstimmen. So tönt nicht eine Motette von Palässtrina oder von Bach. Wo wir die Soprane und die

Bässe und die Tenöre und die Altstimmen, wo jedes sozusagen ihren eigenen Klangraum hat, der sich mit der oberen und unteren Stimme überkreuzt, aber im Prinzip so eine Gliederung des Tonraumes nach Sopran, Alt, Tenor und Bass, im vierstimmigen Satz. Das ist da nicht der Fall: Wir haben dreimal Mezzo, wenn Sie wollen und einmal Bariton. Und dazwischen ist fast nichts. Also es gibt auch eine Ordnung der Stimmlagen, damit der Klanglichkeit, natürlich klingt diese untere, tiefere Stimme, tönt anders, als die hohen. Wenn jetzt aber diese untere Stimme, weil es eine gregorianische Stimme ist, schon relativ hoch liegt, dann kann es sein, dass alle drei Stimmen sich permanent kreuzen: Die beiden Oberstimmen und die untere Stimme. – Also, das gibt es auch offensichtlich unterschiedliche Dinge, die abhängen von der Lage der vorgegebenen Melodiestimme, der gregorianischen Stimme. Es singt, um es kurz zu machen, es sind sehr komplexe Gebilde, die aber, das ist noch einmal zu unterstreichen, die in unterschiedlichen Ebenen durchorganisiert, modern gesagt: strukturiert sind. Und zwar mit, wie wir sagen würden: hohem höchstem Kunstverstand.

U.A.: Also was mich halt stutzig gemacht hat, war der simple, historische Fakt, dass kurz nach Perotin, weil sie vorhin die Uhr erwähnten, eben genau diese Uhr erfunden wurde, die ja nun eine Maschine ist, klar Menzel, also die Taktmaschine von Menzel gab es erst so 300 Jahre oder 400 Jahre später, die aber genau das eigentlich, ja, in eine Mechanik umsetzt, also diese Form von Zeitmessung. ...

33,4

Stenzl: Aber da braucht es doch zuerst, sozusagen das Bedürfnis und die Erfahrung von Messbarkeit von Zeit. Also beispielsweise von einem Puls, von einem regelmäßigem Puls, also ich meine, wenn wir nicht gerade Jogging gemacht haben, haben wir ja auch einen regelmäßigen Puls. An sich gibt es ja keinen Grund, dass Musik nicht nach einem regelmäßigen Puls gesungen wird. Ist aber ganz offensichtlich, bei Tanzmusik muss es so sein, sonst kann man dazu nicht tanzen. Also bei Tanzliedern ist die Sache klar. Aber bei der Gregorianik, zu der man nicht tanzt, scheint es, nach unserem heutigen Wissen auch klar, dass es eine Rhythmisierung, gar eine

Taktgliederung für diese Musik nicht gegeben hat. Die hat einen rhetorischen, die Dauern werden durch die Rhetorik der Sprache, die Aussprache der Wortsprache bestimmt und nicht durch eine tickende Uhr, wenn Sie so wollen. Es überrascht mich nicht, dass man eine Uhr erfindet, in einer Zeit, in der man nun, ungleich stärker als früher, das Messen, das Proportionieren, das Ordnen zu einem wesentlichen geistigen Prinzip gemacht hat. Die Uhr entsteht sozusagen so logischerweise, wie dieses Notationssystem, dass das schriftliche Festhalten von Zeitproportionen ermöglicht. Man kann sagen, diese Notation ist eine analoge Erfindung, wie die Uhr: Sie erlaubt etwas, was im Denken jetzt zentral ist, in unterschiedlicher Weise zu messen oder festzuhalten.

U.A.: Ja, die Frage, die mich jetzt interessiert ist: Wie rutscht das so in die Musik hinein? – Sie sagten, es muss eine Sehnsucht danach bestanden haben. Diese Sehnsucht nach dem Messen, nach dem Ordnen ist ja nicht nur singulär ein musikalisches Ereignis, sondern auch eins das z.B. in der Architektur ablesbar ist. Also gerade diese Kathedralen, wenn man sie betritt, durch einen zentralen Eingang und diese ewig langen Langhäuser sieht, das ist ja eigentlich ein gegliederter Raum, also die Säulen sind in bestimmten Abständen, die Fenster haben bestimmte Proportionen, all das ist im Raum übertragen, letztendlich, in dieser Gliederung des Raumes nichts anderes als das, was Perotin in seinen Organa macht, dort aber in der Zeit. Also scheint das, also man kann ja regelrecht sagen, dass diese Kathedralen wie Lego gebaut worden sind, also mit solchen Legobausteinen.

36,4

Stenzl. Ja. Aber, aber, Sie können ja mit Legobausteinen ganz unterschiedliche Dinge bauen: Autos und Häuser und Figuren...

U.A.: ...also nein, ich meine jetzt also noch in einem größerem Umfang, also das sind bestimmte Formteile, die immer wieder auftauchen, minimalistisch sozusagen....

36,6

Stenzl: Ja, Aber das, was so faszinierend ist bei den Schriften von Suger, von St. Denis, sozusagen den Geburtsurkunden der so genannten Gotik. Was steht denn, wie die jüngeren Forschungen gezeigt haben, hinter dem, was er da jetzt gotisch baut? Ein liturgisches Konzept. Eine Ordnung der, wenn Sie wollen, ein Ritual, eine Liturgie ist eine Ordnung einer Zeit, hier: des Jahres. Hier ist Weihnachten, hier ist St. Nikolaus, hier ist Maria Himmelfahrt, hier ist Ostern und da ist Pfingsten. So. Aus dieser schon existierenden, seit Jahrhunderten existierenden Ordnung, die wird, man könnte sagen, in einem höheren Grade rationalisiert. Und was er nun da baut in St. Denis, ist zu wesentlichen Teilen rückführbar auf Neuerungen oder ein neues Verstehen des Rituals. Das heißt, es gibt eine übergeordnete Instanz, nennen wir sie mal eine Ordnungsinstanz, die es so offensichtlich 100 Jahre vorher nicht gegeben hat. Sie sagten „Sehnsucht“, ich würde sagen ein, sozusagen, ein – ich nehmen ein gegenwärtiges Beispiel: Seit dem es den Computer gibt und wir unsere Texte mit dem Computer schreiben, schreiben wir ein anderes Deutsch oder Englisch, oder was auch immer für eine Sprache. Wir tendieren dazu, kurze Sätze mit wenigen Nebensätzen zu machen. Das Medium Computer lädt uns ein, sozusagen die Zeitungssprache von populären Zeitungen, nur keine Nebensätze, zu der Sprachnorm zu machen. So. Und in Folge dessen schreiben wir jetzt, oder schreiben unsere Studenten anders, als wenn wir da mit dem Bleistift oder mit der Feder Sätze geschrieben haben. Also im 12. Jahrhundert sind ganz einschneidende Neuerungen und neue Denkformen entstanden. Und Leute wie Abbelard und andere sogenannte Frühscholastiker oder Vorscholastiker zeigen ganz eindeutig diese Tendenz etwa zu einer Summa, zur Darstellung eines Wissensgebietes als einer wohlgeordneten Gesamtdarstellung, einer Ordnung. Nicht nur alles, was weiß ich, wie im Lexikon ein Artikel neben dem anderen, sondern, sozusagen ein hierarchisches Prinzip, in dem alles seinen Ort und seinen Platz hat. Das ist eine andere Denkform, die da kommt. Und die materialisiert sich sozusagen in einem anderen Bauen, in einem auch anderen Komponieren, in einem anderen Verständnis eines Rituals, der Liturgie usw. und so fort. Es hängt alles miteinander zusammen, aber es gibt, sozusagen neue Weisen, jetzt pathetisch gesagt, die Welt zu erfahren.

U.A.: Ist das nicht nur eine Welterfahrung, oder ist das nicht vielmehr sogar eine Weltkreation?...

40,7

Stenzl: Sicher. ...

U.A.: ...ich meine Kreation nicht nur in dem Sinne, dass ich in meiner Phantasie mir eine Welt ausmale, sondern, dass ich mich auf einmal im Stand fühle, oder glaube das „Werkzeug“ zu haben, „Welt“ zu erschaffen. – Also praktisch, der Mensch fühlt sich plötzlich in dieser Zeit mächtig genug, es Gott gleich zu tun. Gott rutscht sozusagen auf die menschliche Ebene.

41,3

Stenzl: Nja, ich würde es nicht ganz auf diese absolute Ebene bringen. Aber es ist ein Phänomen, das wäre inter...

U.A.: ... Ich sage noch, wie ich darauf komme: Das hängt eben zusammen mit dieser Geschichte der Uhr, wo mir aufgefallen ist, dass die ersten Uhren, die gebaut wurden, astronomische Uhren waren, also d.h. Uhren, die nicht nur sich auf ein Ding konzentrierten, nämlich die Messung der Zeit, also möglichst genau: 60 Sekunden, zwölf Stunden usw., sondern die gleichzeitig zumindest den Lauf der sieben Wandelgestirne mit integrieren wollte und die außerdem noch auf ihren Ziffernblättern den Kosmos, wie er damals bekannt war, sozusagen Stand des Wissen des zwölften, 13. Jahrhunderts, außerdem noch abbildeten. Also eigentlich sollten diese Uhren den Kosmos nachbauen, nachschöpfen.

42,3

Stenzl: äh, ich würde es anders sagen, aber das kommt auf das Gleiche raus: Sie sollten ihn auf den Begriff, auf den Punkt bringen. – Es gibt die Dinge, die Sterne am Himmel, wir sehen, dass es da Wiederkehrendes gibt. Es ist auch eine Form von Schöpfung, das Prinzip, das hinter dieser Regelmäßigkeit, hinter dieser Wiederkehr steht, zu erfassen. Ich kann es Ihnen aus dem musikalischen Bereich

sagen: Jean Phillippe Rameau schreibt eine neue Lehre von den Zusammenklängen, eine Harmonielehre. Nach ganz bestimmten Prinzipien. Und dann gibt es Musikstücke, die sich da nicht einordnen lassen. Die sind für Rameau in Folge dessen schlecht komponiert. Es ist nicht gute Musik. Aber er findet ein System, dass das, was bisher pragmatisch gemacht wurde, sozusagen geistig durchdringen kann. So wie eine astronomische Uhr erlaubt, sozusagen Vorhersagen zu machen. Dann wird dieser Stern dort sein: am ersten August wird er dort sein. Das können Sie, wenn Sie eine Uhr haben, die dieses Sternbewegung erfasst. Dann können Sie es voraussagen. Dann ist es nicht mehr eine Überraschung, weil Sie das Prinzip, das hinter dem steht, erfasst, gefunden haben. Das ist ein schöpferischer Akt. Das ist eine Art von Fähigkeit, eine Synthese der geistigen Durchdringung von Phänomenen, denen wir mal zuerst halt begegnen wie wir Steinen auf dem Weg begegnen. So. Jetzt wird das Prinzip, was weiß ich, die so genannten Chaostheorien, sind ja das gleiche, das Chaos ist also nicht – in unserer Jugend haben wir gelernt, das Chaos ist das Durcheinander. Jetzt gibt es mathematische Verfahren, die uns erlauben, sozusagen das, was wir bisher als ein Chaos, das total Ungeordnete, das wir dieses scheinbar total Ungeordnete mit mathematischen Formeln fassen und beschreiben können, als ein zwar in Bewegung Befindliches, aber nicht in irgendeiner Bewegung Befindliches. Solche Phänomene haben wir in der Musikgeschichte, in der Geistesgeschichte, in der Naturwissenschaftsgeschichte; immer: wir erkennen durch Naturwissenschaften genaues Beobachten etwas und dann bringen wir zwei Substanzen zusammen und sehen, dass es das gibt. Und wenn dieses Experiment wiederholbar ist, haben wir eine Erkenntnis bekommen. Dann wissen wir aber mehr. Dann können wir es sozusagen rational erfassen. Und solche Denkmodi sind auch gleichzeitig Verhaltensmodi. Und die bilden sich dann ab, die konkretisieren sich in klanglichen, in bildnerischen, in architektonischen, in philosophisch-theologischen Arbeiten in unterschiedlicher Weise, aber nach einem vergleichbaren oder sogar dem selben Prinzip.

U.A.: Könnte man, weil sie gerade gesagt haben „die astronomische Uhr hat“, sozusagen, „den Kosmos auf den Punkt gebracht.“ – Dieser

Anonymus IV hat über Perotin geschrieben, er hätte die Werke aus dem Magnus Liber oder die Werke von Leonin, also was vorher da war, abreviatur - zusammengefasst. Könnte man auch s....

46,8

Stenzl: Das ist die Schwierigkeit, die Schwierigkeit ist dieses a breviare man hat es zuerst immer nur als verkürzt, dann...

U.A.: ...wenn man das jetzt mit: „auf den Punkt bringen“ übersetzt (...)

46,9

Stenzl: ... es heißt über, es heißt in, wir müssen das wohl relativ weit fahren: er hat es bearbeitet. ...

U.A.: Ja –

47,0

Stenzl: ... So. In irgendwelcher Form.

U.A.: Ja, wenn es auf den Punkt bringen bedeutet, dann kann das ja genau das Verfahren sein, das Sie gerade von Rameau beschrieben haben, also er hat es durchdrungen mit seinem neuen Erkenntnisstand und eben in dieser Weise rationalisiert, was durchaus bedeuten kann, dass seine Bearbeitungen länger sind, als das, was ursprünglich da war.

0,4

Stenzl: Das ist zwar beim zweistimmigen Organum, das man Leonin zuschreibt ja auch schon der Fall: die sind ja auch länger als die einstimmigen. Dort liegt der Unterschied nicht. Aber der Unterschied liegt darin, dass wenn Sie zu einer bestehenden Stimme zwei Stimmen hinzukomponieren, Sie diese miteinander koordinieren müssen. – Das ist das fundamental Neue, und das erzwingt, sozusagen die genaue Messung dieser beiden Oberstimmen im Vergleich zu der Unterstimme. Und das ist das fundamental Neue. Dass man zu einem bestehenden gregorianischen Gesang eine weitere Stimme komponiert, das ist schon seit dem neunten Jahrhundert der Fall. Aber

dass das nun in einer durchrationalisierten Form geschieht, das ist das dramatisch Neue. Und dahinter sehe ich das Wirken eines anderen Zeitverständnisses, eines anderen Ordnungsbegriffes, selbstverständlich auch einer anderen Klanglichkeit, ja. So. – Vielleicht sind die Unterschiede zwischen den zweistimmigen Organa, so genannt Namen Leonin, und den drei- und vierstimmigen sehr viel größer als wir glauben, damals gewesen, vielleicht auch verstanden worden. Ich glaube die Tatsache, dass dieser Anonymus IV von Leonin und Perotin redet, hat dazu geführt, dass wir dieses „und“, dieses „und“ hat diese beiden Namen ganz nah zueinander gebracht. Max Haas, ein Baseler Kollege hat darauf aufmerksam gemacht, dass es genau in dieser Zeit üblich wird, Entwicklungen mit zwei Namen zu benennen, wobei der eine für den Anfang und der andere für den Schluss steht. Aber wie viel dazwischen ist, also wie lang das „und“ zwischen den beiden Namen ist, das sagen solche Bezeichnungen nicht. Wie weit die auch zeitlich auseinander liegen, dieser Leoninus und dieser Perotinus, das wissen wir auch nur sehr annäherungsweise. Aber es könnte gerade sein, dass die Zäsur vom Vor-Leonin zu Leonin sehr viel kleiner ist, ich glaube es auch, als jene zwischen Leonin und Perotin. Es gibt Stücke im so genannten St. Martial-Repertoire, zweites, drittes Drittel des zwölften Jahrhunderts, die dem Leonin`schen Organum, wenigstens Teilen daraus, sehr nahe stehen. Also ich hatte eigentlich keine Probleme, sozusagen eine Kontinuität zwischen den Nova Cantica des zwölften Jahrhunderts und dem Leonin`schen Organum zu sehen. Aber zwischen dem Leonin`schen Organum und dem Perotin`schen drei- und vierstimmigen Organum, oder genauer Perotin und seine Zeitgenossen, da sehe ich einen Sprung. Da hat die Geschichte geschrieben, man sagt immer „Geschichte macht keine Sprünge“, aber da ist einer. Da ist etwas, da ist ein neues Prinzip wirksam geworden, das wir im Einen noch nicht haben, aber im Anderen im Zentrum. Und das hat mit Ordnungen, mit Messungen, mit Proportionierungen, mit dem neuen Verständnis von Klanglichkeit zu tun, mit drei und vier Stimmen komponiert man eben anders als mit zweien. Die Leonin`schen Organa sind in einem viel höheren Grade linear, also in Stimmen gedacht, als die drei- und vierstimmigen Organa, die Anonymus IV Perotin zuschreibt, und die mit anderen, von denen wir nicht wissen, wer sie komponiert hat,

weitgehend vergleichbar, überhaupt vergleichbar sind. Da ist etwas passiert. Das ist ein neues Musikverständnis. Neues Musikverständnis heißt, man braucht ein neues Verständnis von grundlegenden Dingen, die weit über die Musik hinaus reichen.

U.A.: Das wäre genau meine nächste Frage: Wie verändert sich denn die Rolle, die die Musik hat, in diesem rituellen Kontext? – Ändert sich da überhaupt etwas?...

6,2

Stenzl: Nein.

U.A.: ... weil, vorher haben wir gesagt, okay, in der Gregorianik ist die Musik ein Teil des Vortrages, der Rhetorik, also letztendlich geht es doch um Textdeklamation,...

6,5

Stenzl: Ja.

U.A.:... Verständlichkeit, Verstehbarkeit, so, auf einmal wird das Textverständnis, mehr oder weniger sekundär. – Was heißt das für die Musik innerhalb des Gefüges von so einem Ritual?

6,8

Stenzl: Also in, was ist im Ritual? – Nehmen wir jetzt die drei Stufen, die Sie benannt haben. Die einstimmige gregorianische Melodie, dann die zweistimmige Komposition, in der Art, sagen wir mal, von Leonin, oder dann eine drei- oder vierstimmige in der Art von Perotin. So. Aus der Sichtweise des Rituals sind die Stücke gleich: Sie haben nämlich den gleichen Text und alle drei, das einstimmige, das zweistimmige und das drei- oder vierstimmige tragen diesen Text vor. Damit ist die Forderung des Rituals erfüllt. Das Stück ist da, an dem Tag, an dem es gesungen werden muss: am Stephanstag eben, Sederunt, so. Das Stück ist da, ob man das ein,- oder zwei-, oder drei-, oder vierstimmig, mit einer kunstvollen mehrstimmigen Komposition, oder einstimmig singt, ist aus der Sichtweise des Rituals nicht von Bedeutung. Das Stück ist da. So.

U.A.: Jaja, aber wenn es einmal drei Minuten und einmal zwölf Minuten dauert, stellt sich schon die Frage, was ist noch passiert ist. ...

8,1

Stenzl: Ja. Jetzt kommt aber, ja, eben. ...

U.A.: ...also, wird nur gesungen und ist es das dann, oder passiert während dessen etwas anderes? – Wissen wir darüber etwas?

8,3

Stenzl: ... ich meine die Stücke, das Alleluja und das Graduale sind ja nun Stücke, die nicht eine Handlung begleiten. Sondern es sind, wenn Sie so wollen, etwas zugespitzt gesagt „Zuhörstücke“. Ob ein-, zwei-, drei-, oder vierstimmig macht keinen Unterschied, es sind „Zuhörstücke“. So. Das bleiben sie auch. Aber damit haben wir das, was bleibt ja eigentlich schon fast alles gesagt, außer dass noch in der zwei- und in der drei- oder vierstimmigen Fassung die eine Melodie, nämlich die einstimmige erhalten bleibt. Die ist ja auch noch da. Also der Text ist noch da und die Melodie ist auch immer noch da, wenn auch in völlig veränderter Gestalt, geradezu nicht mehr wieder zu erkennen. – Also da sind Dinge passiert. Jetzt könnten wir sagen: „Das Leonin`sche zweistimmige Organum ist eine“, auch weil es eben zeitlich gedehnt ist und weil es eine neue Klanglichkeit von zwei zusammen klingenden Stimmen hat, „mal etwas, was mehr Gewicht und eine neue Erscheinungsform hat.“ – Das ist aber immer noch das Gleiche. Sederunt oder Viderunt oder Alleluja Nativitas oder was auch immer. So. Aber es hat, sozusagen eine Dimension dazu gewonnen. Man könnte sagen das eine ist sozusagen plan gewesen und jetzt ist es räumlich geworden. Das Drei- und Vierstimmige ist aber nicht nur eine Erweiterung dieser Räumlichkeit, sondern es kommt eben dieses Moment der organisierten, rational organisierten Klanglichkeit dazu, die dieses „Improvisatorische“, das das zweistimmige Organum für unser Verständnis hat, radikal tilgt. Da ist nichts mehr, das irgend entfernt nach Improvisatorischem, nach frei Gestalten des Sängers, der Sänger muss die Noten so singen, wie sie da zeitlich fixiert sind, sonst klappt das nicht mit dem Aufführen dieses Stückes. Und es ist sehr gut

verständlich, dass wir Zeugnisse haben, etwa aus Paris, dass es spezialisierte Sänger für Organum gibt. Das ist eine Spezialistenmusik. Und die Verbreitung dieser Stücke bestätigt das. Die tauchen nicht in irgendeinem Dorf oder in einer kleinen Stadt auf, sondern dort, wo sie auftauchen sind es Zentren und zwar fast immer städtische Zentren. Diese Musik taucht so auch nicht in Klöstern auf. Ich kenne kein Dokument, das man mit Sicherheit, also wir haben nicht sehr viele Handschriften mit diesen sowohl zwei-, wie auch drei- und vierstimmigen Organa, aber von keiner kann man sagen, dass sie in ein klösterliches Milieu gehört. Und was man in den Klöstern für Mehrstimmigkeit gesungen hat, das wissen wir. Das ist eine viel einfachere „Note-gegen-Note-Mehrstimmigkeit“, nicht so. Das gehört an die Kathedralen, das gehört in die städtischen Komplexe. Mit Sicherheit, das gilt offensichtlich auch schon für die zweistimmigen Organa, die so genannte St. Martial-Mehrstimmigkeit die Nova Cantica sind eindeutig im klösterlichen Kontext entstanden, also das, was sozusagen die Stufe vor Leonin ist. Das Leonin'sche Organum ist mit Paris verbunden, bereits, und mit der neuen Kathedrale und mit der Stadt, die der Sitz des Königs ist, in einer Zeit, als nun das französische Königstum immer mehr seit Phillippe Auguste an Macht, Ansehen, Einfluss, Unabhängigkeit gewinnt. Auch gegenüber dem Kaiser beispielsweise. Es scheint irgendwie alles zusammenzugehen. Es sind hochgradige Emanzipationsprozesse, die da ablaufen und zwar auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Es ist eben auch eine Emanzipation der Gestaltung der musikalischen Zeit, der musikalischen Koordination. So.

U.A.: Ja, auch anscheinend aber um den Preis einer, wie soll ich sagen, Zivilisierung, nein, nicht Zivilisierung, also die Sänger konnten eben nicht mehr improvisieren...

13,5

Stenzl: Nein.

U.A.: ... sondern mussten sich exakt an das halten, was da notiert ist, sonst geht das Gefüge auseinander, was auch bedeutet, dass es eine eindeutige Perspektive gibt, innerhalb dieser Musik...

13,7

Stenzl: Ja, das Interessante dabei ist ja dann allerdings...

U.A.: ...sondern eine Bündelung von Energie letztendlich, also der Musik wird der Weg verbaut, sich in irgendetwas zu verlieren, sondern...

13,9

Stenzl: ...aber nicht ganz.

U.A.: ...sondern, behält eine Richtung.

14,0

Stenzl: Sie haben Recht, aber das Interessante ist ja dann, dass dieser so genannte Magnus Liber, diese Sammlung von Organa, die wir ja in mehreren Handschriften haben, dass die zweistimmigen Stücke sehr stark bearbeitet sind. Also die erscheinen in immer etwas Neuem, da gab es Stücke, die ausgetauscht sind. In der einen Quelle sind es die und in der anderen sind es das. Also die sind nicht, sozusagen Werke, Opera im emphatischen Sinne. Aber die drei- und vierstimmigen Stücke, die sind an allen Handschriften gleich. Das sind Kompositionen, sozusagen in einem modernen Verständnis, an denen kann man nicht etwas rausnehmen und durch etwas anderes ersetzen, ist auch nicht geschehen. Die sind offensichtlich von einem Schöpfer, von einem Komponisten so ausgedacht, schriftlich fixiert worden und werden dann ohne wirkliche Änderungen über ein Jahrhundert überliefert. Und infolgedessen konnte man davon auch eine kritische Ausgabe machen und die zweite ist jetzt gerade erschienen. Man kann die edieren und sagen, das ist die Gestalt, die das Werk hatte, da ist ein Fehler, da, das ist kein Fehler, so. Das kann man mit den zweistimmigen nicht. Die sind noch, die verändern sich permanent. Die anderen verändern sich nicht mehr. So. – Also auch da haben wir eine weitere Dimension des Opus perfectum et finitum, des abgeschlossenen festgelegten, schriftlich fixierten Notentextes, den man so tradiert und nicht mehr verändert, oder kaum verändert. Auch das spricht wieder dafür, dass die Zensur eben **zwischen** dem Leonin

und Perotin, dort wo das „und“ ist. Das „und“ ist eher eine punktierte Linie und irgendwo dazwischen kommt das Neue

U.A.: ..Was ist da passiert? – Das ist in Europa sind ja Unmengen sind da passiert, also...

16,4

Stenzl: **Wahnsinnig**, was da im zwölften und frühen 13. Jahrhundert alles passiert! – Es ist absolut unglaublich! – Stellen Sie sich vor, das zwölfte Jahrhundert ist das erste Jahrhundert bei dem es auch und gerade im Bereich der Landwirtschaft möglich wird, die ganze Bevölkerung zu ernähren. Wir haben ab dem zwölften Jahrhundert bis zur Pestkatastrophe in der Mitte des 14. Jahrhunderts, die ja dann fast die Hälfte der europäischen Bevölkerung in **kürzester** Zeit dahinrafft – das ist auch ein Ereignis, das wir uns gar nicht vorstellen können: dass die Hälfte der Bevölkerung innerhalb von wenigen Jahren gestorben ist, einfach nicht mehr da!!...

U.A.: Ganze Landstriche entvölkert...

17,2

Stenzl: Ganze – leer, leer! So. Aber das zeigt, im zwölften Jahrhundert haben wir ein explosives Bevölkerungswachstum. Warum? – Weil es die Landwirtschaft ermöglicht, die Bevölkerung auch zu ernähren. Das ist ganz einfach! Es sterben weniger Kinder, die Leute werden auch älter, es kommen mehr in ein zeugungsfähiges Alter, es werden mehr geboren, sie können ernährt werden. So. Ein säkularer Prozess, dass das möglich ist, ja.

U.A.: Woran liegt's? An der Erfindung des Pfluges? An der Mehrfelderwirtschaft? Solche Dinge.

17,8

Stenzl: Ja, es kommt alles zusammen. Ja, ja.

U.A.: Ja. Und auch, was Sie vorhin erwähnten, diese marodierenden Ritter sind auf einmal nicht mehr unterwegs...

18,0

Stenzl: Ja, es ist eine hoch... Ich meine man darf, glaube ich, obwohl es so sehr emphatisch tönt, im zwölften Jahrhundert hat die Menschheit wirklich nicht eine Entwicklung, sondern einen **Sprung** gemacht.

U.A.: Die europäische Menschheit.

18,2

Stenzl: Die europäische, ja. Jaja. Ich meine, dass es andere Zivilisationen gab, sehr viel ältere zum Teil, denken Sie an China usw., die in vielen Bereichen sehr viel weiter waren als die Europäer, das muss man auch sofort sagen, ja. – Ich meine, die Tatsache, dass diese, wir haben von Kreuzzügen gesprochen. Die Kreuzzüge haben zu einer eminenten Horizonterweiterung geführt. Und haben Kenntnisse nach Europa transportiert, die man einfach vorher nicht hatte. Und dazu gehört auch beispielsweise die durch die Araber übermittelte Kenntnis von antiker Philosophie. Die wird jetzt plötzlich zugänglich. – Ich meine, die ganze Scholastik ist nicht denkbar ohne die Aristoteles-Kenntnis. Ja. Das ist jetzt möglich gewesen.

U.A.: ...Ja, der sogar in dem Kirchenportal von Chartres sitzt, ja, ...

19,3

Stenzl: Ja! Ja, natürlich!

U.A.: ... (...) als einer, der...

19,3

Stenzl: Ja, der sitzt da, als einer, fast vergleichbar einem Kirchenvater, ja. – Überhaupt die Rezeption der Antike, die spielt ja dann im zwölften Jahrhundert kommt die in einem Maße plötzlich und dann Ovid wird zu einem der meist gelesenen Schriftstellern, ja. Der Einfluss des klassischen Lateins auf das Latein des Mittelalters, und, und, und, das hat einen ersten Schub bei den Karolingern schon bekommen und das geht natürlich weiter, das geht dann weiter. Also

was da alles sich ereignet, und das greift eben dann ganz direkt in die Lebensformen hinein: Neue Verhältnisse zwischen den Geschlechtern beispielsweise. So. Die, das geht bis hin zu der Bekleidung und all dem, und vor allem, natürlich in so elementare Dinge wie gesagt die Ernährung, dann kommt auch eine Orthodoxie auf, ist ja auch die Zeit des Kampfes gegen die Khartarer, also da findet so etwas wie ein Inquisition statt. Und zwar ganz blutig. So.

U.A.: Aber nicht nur, und das ist ja das Spannende an der Geschichte. Also so weit ich, was ich weiß, z.B. über die Gründung der Dominikaner, die ja da eine ganz wesentliche Rolle gespielt haben, war das ja so, dass man an einem gewissen Punkt merkte: Nur mit dem Schwert lässt sich das nicht niederknüppeln, es muss Überzeugungsarbeit geleistet werden, d.h. auch in Rom sprach sich herum „wir müssen die...“

21,1

Stenzl: Die Bettelordnung...

U.A.: „... wir müssen den abtrünnigen Christen sagen: ‚Wir haben die bessere Philosophie‘, deswegen brauchen wir diese Wanderprediger.“ Weil, diese Orden (...)

21,2

Stenzl: Ja. Aber, dass man überhaupt begann, sich sozusagen um die Bevölkerung zu kümmern. So. – Ich meine, wer im Kloster sitzt und dort eine höchste Kultur hat, elftes Jahrhundert beispielsweise, der kümmert sich nicht um die Landbevölkerung. So. Aber dass jetzt, ich meine, ein Franz von Assisi ist vorher einfach nicht denkbar, ja, der nun also, wie sie erwähnen die Dominikaner, oder, ich meine, die Zisterzienser, die nun gegen das prunkvolle benediktinische Klostermodell von Cluny auf eine wieder in die asketische Richtung gehen. Das ist ja in der Kirchengeschichte immer wieder festzustellen: es gibt Perioden von Askese und es gibt Perioden von, sozusagen Ausbauen, üppiger Machen. Die Organa von Nôtre Dame sind etwas, was absolut unzisterziensisch ist. Die Zisterzienser haben auch keine Mehrstimmigkeit, also das ist jene Tendenz des Ausweitens, des

prächtigen Machens, des kunstvollen Machens. Die Zisterzienser bauen ganz schlichte Kirchen, überall die gleichen; Sie wissen, der gotische Stil kommt praktisch durch die Zisterzienser, als ursprünglich französischer Baustil, dann etwa auch ins deutsche Sprachgebiet, die, also die Rückkehr, sozusagen zu einem Modell, derjenigen, die in die Wüste gingen, der Mönche, die in die Wüste gingen. Das ist das asketische Modell, während dem das Cluny-Modell, oder jetzt auch in Paris, das Leonin-Perotin-Modell, jenes des Ausweitens ist. Gar keine Frage! – Die Dominikaner, Franz von Assisi sind ein asketisches Modell. Und das asketische Modell ist ja einmal zunächst, insbesondere in Italien, eine Herausforderung des Papsttums, das in jener Zeit von Askese nicht sehr viel wissen wollte, ja. Und ja dann auch die asketischen Tendenzen von Franz von Assisi einbremst, so. Der Orden ist so, wie ihn Franz wollte eigentlich gar keinen Orden, aber das Modell, das er hatte, konnte er selber nicht vollständig durchsetzen. Sozusagen Anpassungen kamen da, mussten da vorgenommen werden, weil dieses rigorose asketische Armutsideal in dieser rigorosen Art sozusagen nicht durchsetzbar war.

U.A.: Aber, also auch die Zisterzienser haben mit Perotin, z.B. eine Sache gemeinsam, das ist die Durchrationalisierung...

24,6

Stenzl: Ja.

U.A.: ... ihres Lebensstils. ...

24,6

Stenzl: Sehr gut! – Schauen Sie.

U.A.: ... also das, was Perotin musikalisch macht, machen die Zisterzienser auf dem Gebiet des alltäglichen Lebens.

24,7

Stenzl: Sagen wir mal in der Liturgie, im Baustil, in der Art, wie sie Handschriften schreiben, die Organisation des Kloster – Sie haben völlig recht – und das macht die Sache ja so interessant, weil wir

sehen, es gibt sozusagen ein Übergreifendes, das sind diese Ordnungsprinzipien, die jetzt da ins Spiel kommen, und sie zeigen sich – das ist ein sehr wichtiger Hinweis von Ihnen – dass sie in an sich entgegengesetzten Richtungen Wirkung werden, nämlich in der asketischen Richtung der Zisterzienser, genauso, wie in der ausladenden, sagen wir jetzt mal von Nôtre Dame in Paris. Das heißt, das einschneidend Neue, was da kommt, ist auf einer ganz anderen Ebene zu finden, als jene der dann konkreten Realisierung. Aber das ist gar keine Frage, dass die Organisation des klösterlichen Lebens, wie sie insbesondere Bernhard von Clairveaux gemacht hat, hochrangig rationalisiert ist. Gleichzeitig kommt noch etwas anderes dazu: Es ist auch unbeschreibbar, dass Bernhard von Clairveaux ein großer Mystiker ist. Es kommt ja auch, wenn Sie die Predigten von Bernhard von Clairveaux lesen, es ist ja faszinierend zu sehen, der muss ein fabelhafter Rhetoriker gewesen sein, das wissen wir. Die Wirkung von seinen Predigten muss außerordentlich gewesen sein, aber wie er seine Mönche nun als Individuen, als Subjekte anspricht und auf sie als Gläubige, auch fühlende Individuen einredet, da ist auch etwas ganz Modernes dabei, das mit asketischen Elementen durchaus nicht automatisch gekoppelt ist, nämlich, dass das Innenleben, die Subjektivität der einzelnen Person im Rahmen der zisterziensischen Theologie und Mystik auch eine Sprung macht. Also dass da...

U.A.: Ist ja sozusagen die Formel von Bernhard von Clairveaux, die Kirchen, die Klöster so schlicht wie möglich zu halten – wir würden sagen, damit auf der anderen Seite, im Individuum das Kino im Kopf entstehen kann...

27,5

Stenzl: Sehr schön, ja!

U.A.: ...also in der Schlichtheit, in der Leere...

27,6

Stenzl: Ja.

U.A.:..., die diese Klöster vorallem entfalten, kann sich das...

27,6

Stenzl: Sehr gut!...

U.A.:das, (...)...

27,7

Stenzl: ...Das heißt ja auch die Bauten sind sozusagen eine Hülle, die sozusagen nur das Nötigste enthalten sein, weil das Entscheidende eben nicht im Bau ist, oder im Schmuck, sondern in der Person, die, sozusagen sich zu diesem klösterlichen Leben entschieden hat. – Und dafür steht natürlich Clairveaux. Gleichzeitig ist Bernhard von Clairveaux auch jener, der ja nun ein ausgesprochener Machtmensch ist. Berater von, weiß nicht, wie vielen Leuten, nicht zuletzt auch von Rom – das ist ja auch nicht nur ein (So...), das ist nicht ein kleiner Franz von Assisi. Ja, sondern der ist ein Machtmensch, der das, was er kann, weiß und auch durchsetzen kann, der sich darüber sehr wohl bewusst ist. Und dass auch im Sinne seiner Anschauungen durchzusetzen versteht.

U.A.: Über ein gigantisches Imperium verfügt (...) ...

28,7

Stenzl: Wahnsinnig!!...

U.A.: ... zwischen 600 oder größer...

28,8

Stenzl: ... Jaja, wenn Sie denken in wie, also in weniger als einem Jahrhundert, also in 80, ich glaube, etwa in 80 Jahren entstehen fast 600 Klöster. – In ganz Europa. Die spielen eine ganz riesige Rolle etwa bei der Ostmission, also die Erweiterung der römischen Kirche nach Osten – da sind ganz wesentlich die Zisterzienser beteiligt, die gehen eben dort hin, wo niemand ist. Die Zisterzienser gehen ja nicht in die Städte, die gehen ja abseits.

U.A.: In die Pampa. Genau.

29,3

Stenzl: Ja. Genau. So. Und...

U.A.: ... Es gibt noch ein gemeinsames Steckenpferd, sozusagen, dass in dieser Zeit auch eine Rolle spielt. Und das, wir haben jetzt immer über Rationalität gesprochen, oder Rationalisierungsprozesse, da gibt es etwas, was da überhaupt nicht hineinzupassen scheint, und das ist eben dieser Marienkult.

29,7

Stenzl: Der passt absolut hinein, denn...

U.A.: Auf den ersten Blick erstmal nicht. Wenn man sich, so würde ich sagen, wäre heute common sense diese Geschichte von der jungfräulichen Empfängnis sprengt alles das, was wir als rational ansehen...

29,9

Stenzl: Ja. – Nur steht für das zwölfte und sicherlich auch für das 13. Jahrhundert im Zusammenhang mit Maria nicht die jungfräuliche Empfängnis im Zentrum. Sondern absolut zentral ist die Gottesmutter als die Mediatrix), als die Vermittlerin. Das ist das Zentrale und das steht in allen Texten, ist das 100- und 1000-fach wird das immer wieder angesprochen. Und zwar, interessanter Weise schon im elften Jahrhundert, wenn es da heißt im Salve Regina, „du unsere Helferin, wir da in unserem Tränen Tal“, im lacrimarum valle. Also das ist schon in einer auffallenden Weise eine individuelle, ein individuelles Sprechen zu dieser Frau, dass sie die Bitten, die Klagen weiterleitet an Gottvater und Gottsohn, mit denen sie zusammen ja thront im Himmel oben. Die Frage nach der Jungfrauengeburt hat nicht im zwölften und 13. Jahrhundert die großen Diskussionen ausgelöst. – Sehr viel vorher und sehr viel später. 14. Jahrhundert auf der einen Seite, bis ins späte 15. und frühes 16. Jahrhundert kommt wieder ein, wenn Sie so wollen, ein Schub zu dieser Frage. Aber wir sprachen von Mystik – was ganz

auffallend ist, wenn man diese marianischen Texte, diese neu gedichteten Texte und neu komponierten Lieder sich anschaut, ist, dass es ein sehr, das Verhältnis jene, die diese, die in diesen Texten sprechen, ist ein sehr individuelles Verhältnis zu dieser Gottesmutter, das ist ein, man könnte fast sagen: „intersubjektives Verhältnis“. Zu der Mediatrix, die gleichzeitig auch, auch das ist neu im späten elften, 12. Jahrhundert, Regina coelorum ist, sie ist die Königin der Himmel. Also sie steht, wenn wir das jetzt mal beim Wort nehmen, eigentlich über allem. Auf alle Fälle auf der gleichen Ebene wie Christus und Gottvater. Sie ist die Himmelkönigin. So.

U.A.: aber das bringt ja eigentlich die Konstruktion der Trinität durcheinander. – Das ist mir auch aufgefallen, bei manchen Darstellungen an den Portalen bei romanischen Kirchen ist es Gott, Christus, Heiliger Geist und plötzlich, glaube schon in Chartres sieht man nicht mehr Gott oben sitzen, sondern Christus, Maria links, Heiliger Geist rechts.

33,1

Stenzl: Ja.

U.A.: - Oder anders herum? Gott ist da nicht mehr da...

33,2

Stenzl: Es ist gar keine Frage, also es findet vom späten elften Jahrhundert an eine permanente Erhöhung der Gottesmutter überall statt. Es ist nicht ein Phänomen, das auf einzelne Regionen etwa Frankreich usw. beschränkt wird. Sie haben das Phänomen **überall**. Ich glaube auch, dass es mit, es hat sicherlich auch mit einem neuen Frauenverständnis zu tun, d.h. aber auch, neues Geschlechterverständnis. Gleichzeitig ist ja für uns schwer nachvollziehbar, die Gottesmutter wird ja als Mutter und als Braut von Christus gleichzeitig dargestellt. Also dass jemand, sozusagen Mutter und noch gleich die Braut sein kann, ist für uns mal zuerst schwer nachzuvollziehen, es sei denn, man nennt es, wie Sie es gerade getan haben, das, was es dann wäre: „Inzest“, ja. – Aber die, ich glaube wir könnten es auch noch deshalb, es gibt ja auch andere Heilige, die

sozusagen, es sind immer unterschiedliche Heilige, die in bestimmten Zeiten „Karriere“ machen, um es mal so zu sagen. Aber ich meine, keine Karriere ist mit dem fulminanten Aufstieg der Gottesmutter auch nur annähernd zu vergleichen. Es gibt keinen Heiligen, der, sozusagen so, Mode-Heiliger wird, das könnte man da sagen, ja der in eine solche zentrale Position hineinrückt, wie das bei Maria der Fall ist. Nur das ist nicht erst in der Zeit zwischen Leonin und Perotin der Fall, das ist ein Prozess, der sich, der im späten elften Jahrhundert deutlich einsetzt und dann auch nicht mehr nachlässt. Der geht dann weit über das Mittelalter hinaus, wie immer Sie, wann Sie das im Mittelalter enden lassen wollen. – Der marianische Kult, der zieht sich durch, ja. Also die immer größer werdende Bedeutung der Jungfrau Maria ist ein Phänomen, dass sich über Jahrhunderte entwickelt.

U.A.: Aber trotzdem, ich meine, ich spreche an auf dieses eine Lied von Perotin. Dum sigillum, das sie ja auch im Film vorkommen soll, da nun wird davon gesungen, dass Maria Jungfrau geblieben sei, sogar nach der Geburt. ...

36,2

Stenzl: Ja.

U.A.: ... - Gibt es verschiedene Theorien dazu, Ohrgeburt, also dass Jesus sowohl über das Ohr in Maria hineingekommen sei, als aus dem anderen quasi wieder heraus, also verschiedene Theorien, wie man sich das zu dieser Zeit erklärt hat. Wo ist so ein Lied, fangen wir erst einmal damit an, wie Dum Sigillum von Perotin eigentlich aufgeführt worden, das ist ja nun eines, das außerhalb des Rituals steht. Ein wahrscheinlich von Perotin selbst gedichteter Text –

36,7

Stenzl: Das kann, das ist möglich, ist genauso möglich, wie, dass es von einem anderen stammt. Ich würde vorsichtig sagen: „Das können wir nicht wissen.“ So.

U.A.: - aber trotzdem: Wo ist das aufgeführt worden? – Ist das in der Kirche aufgeführt worden, ist das, in anderen, also innerhalb des Gottesdienstes aufgeführt worden?

37,1

Stenzl: Also der, wir sollten vielleicht die Abgrenzung von Kirche und nicht Kirche, nicht so schroff vornehmen, sondern das als ein Kontinuum sehen. Wir denken in den Kategorien sakral und profan, und die sind für uns scharf getrennt und schließen sich aus: wenn etwas sakral ist, ist es nicht profan und umgekehrt. Diese, wenn Sie so wollen, Dialektik gibt es so im Mittelalter nicht. Das Geistige das ist das Geistliche und das ist das Umfassende, das ist das Ganze, innerhalb dessen man Dinge auch als profan ansehen kann, aber sie sind deshalb nicht außerhalb des Sakralen. Ähnlich sieht es mit den Ritualen aus, es gibt sozusagen die fest gefügten Rituale wie Offizium und Stundengebet, aber das ist auch charakteristisch, schon für das späte elfte und dann für das zwölfte Jahrhundert, dass etwas, was wir „Andachten“ nennen würden, mehr und mehr zunehmen. Und ganz besonders Marienandachten. Dass es also immer mehr Frömmigkeitsformen gibt, in Form von Andachten, die in der Kirche sich abspielen, aber die nicht, sozusagen jenes Obligatorische haben, dass das Kernritual von Messe und Stundengebet darstellt. Und für genau diese Formen der Religiosität entsteht wohl ein ganz wesentlicher Teil der Skulpturen, der Bilder, der Dichtungen und der Musik jener Zeit. Das heißt aber auch, dass diese Lieder mit neuen Texten und geistlichem Inhalt schwer einzuordnen sind bezüglich dessen, was man den Sitz im Leben nennt. Sie sind eben auch polyvalent verwendbar, es ist durchaus nicht auszuschließen, dass, sagen wir mal, an einem Marienfest ein Stück wie Dum Sigillum gesungen wird. Auch, wenn es paraliturgisch ist, oder etwas, was dazu kommt, aber nicht, sozusagen obligatorisch ist. Man weiß aber auch, dass beispielsweise in Klöstern solche geistliche Lieder sozusagen als eine Art „Unterhaltungsmusik“, „Erbauungsmusik“ gesungen wurden. – Das kennen wir vor allem aus dem hohen und dem späten Mittelalter, aus Handschriften, die eindeutig Klöstern zuzuordnen sind. Also für die es eigentlich in der Liturgie keinen fixen, festen Platz gibt, wie für ein Viderunt oder Sederunt, aber die, nichts desto

trotz, eingefügt werden können: in der Liturgie im engeren Sinne, in der Liturgie im weiteren Sinne, bis hin in Andachten oder irgendwelche Formen von Zusammenkünften. Also. Ich glaube alles, was darüber hinaus geht, an Zuordnungen wird der Multifunktionalität, die solche Lieder haben, gerade nicht gerecht. – Es ist eben ein Spezifikum, dass solche Lieder vielfältig verwendbar sind, und, wenn sie in mehreren Quellen auftauchen und dort Zuordnungen haben, sehr verschiedene Zuordnungen haben: mal für ein Fest, zugeordnet einem Fest, insbesondere in späten Quellen, oder in irgendwelchen Anhängen am Ende einer Handschrift noch stehen und dann heißt es wohl, dass sie für solche Andachten und ähnliche Dinge Verwendung gefunden haben. – Es kann sein, und es gibt solche Lieder, bei denen man vom Text her annehmen kann, dass sie in einen ganz bestimmten Festkreis hineingehören, und das gilt in erster Linie für die sehr zahlreichen Gesänge, die zum Weihnachtsfestkreis gehören, da ist die Zuordnungen Natus es Natus es - er ist geboren usw. – da ist die Sache klar. Auch bei den so genannten Marienliedern ist es häufig so, dass sie zuordnend sind, Mariageburt, Mariaempfangnis, Mariahimmelfahrt usw. und bei anderen sind sie sehr allgemein gehalten. Etwa, in dem sie Attribute der Jungfrau aufzählen: dass sie ein Hortus conclusus sei, ein geschlossener Garten, dass sie der Davidsturm sei usw. und so fort. – Dies Attribute, wenn viele solche Attribute kommen, kann das darauf hinweisen, dass das Lied sehr vielseitig verwendbar ist, im späten 15. Jahrhundert gibt es dann solche feststehenden 15 Attribute, die dann darauf hindeuten, dass es für Mariaempfangnis ist, also das im Zusammenhang mit der unbefleckten Empfängnis steht, auch das verändert sich in der Zeit und ein bestimmter Gesang kann um 50 oder 100 Jahre später eine etwas andere Verwendung gefunden haben als vorher. Oder seiner Entstehung noch. Das wird im Einzelnen wohl nur in Ausnahmefällen ist eine genau Zuordnung möglich. So wie halt auch diese Stücke ja im Allgemeinen ja sehr schwer zu datieren sind. Wenn wir ein Stück haben, dass eindeutig auf eine, für eine Krönung des Königs oder gar des Kaisers geschrieben ist, oder im Zusammenhang mit den Kreuzzugsstädten, dann können wir datieren. Aber bei irgendeinem Marienlied wird das sehr schwierig sein, weil

das eben nicht mit irgendeinem politischen, etwa, Ereignis im Zusammenhang steht.

U.A.: Für mich war da noch dieser Widerspruch auf den ersten Blick, ich habe meine These dazu jetzt nicht da, aber einerseits Du Sigillm, also diese Jungfräulichkeit nach der Empfängnis, sogar nach der Geburt und dieser Rationalisierungsprozess, über den wir gerade gesprochen haben, wie löst sich der auf, aus dem Denken der Zeit heraus? Es war ja eigentlich, also es ist auch in der Geschichte, so wie sie erzählt wird, ja erst einmal eine ungeheuerliche Provokation...

45,2

Stenzl: Ja.

U.A.:... also, Gott schwängert eine Frau, eine menschliche Frau, also Gott der Perfekte, das und eine beliebige Frau, nicht mal eine adlige, sondern eine ganz gewöhnliche, wird nun die Mutter eines Mensch-Gott-Hybrides.

45,6

Stenzl: Ich bin vielleicht nicht der Richtige, um das zu beantworten, erst einmal bin ich nicht Theologe und eigentlich müsste es ja auch ein Theologehistoriker sein, der eine solche Frage beantworten kann.
Nur: eines würde ich sagen, wir haben von „Mystik“ gesprochen, und auch da müssen wir aufpassen: wir verstehen ja unter Mystik häufig, so im allgemeinen Sprachgebrauch etwas, was weiß ich, beinahe etwas Verwaschenes, Unklares. So. Aber im mystischen Denken ist ja auch ein hoher Grad von Rationalität am Werk. Ob das jetzt und wie das jetzt der Fall ist, wie sich die Theologen zu diesen für uns scheinbaren Widersprüchen stellen, da bin ich sicherlich, nicht der kompetente Mann dazu. Ich würde dem gar einfach ein – ich meine, in Ihrer Frage ist ja sozusagen drin, das müsste doch eigentlich, wenn wir jetzt in einer solchen rationalen Zeit leben, muss sich ja das irgendwie beugen, diese Rationalität. Es muss eine rationale Erklärung geben. Die gibt es wohl auch – die kenne ich nur nicht. Ich bin Musikhistoriker – eine Kirchenhistoriker müsste es wissen...eigentlich...wer sich aber nicht mit den Organisationsformen

der Kirche beschäftigt, sondern mit inhaltlichen Fragenstellungen der Veränderung, ja....das könnte man nachschauen.

Wie das aussieht und wie das in dieser Zeit aussieht.

Ich habe den Eindruck, dass dieser Text von Dum sigillum normal ist, der fällt nicht aus dem Rahmen. Ich sehe dort nichts besonderes drin, was in so vielen Texten in jenem Jahrhundert erscheint. Wir würden ihn nicht beachtet haben, wäre er nicht mehrstimmig komponiert. Ich schaue ihn gern noch mal genauer an. Ob er Darstellungsmodi aufweist, die ungewöhnlich sind. Ist mir jedenfalls bis jetzt nicht aufgefallen.

U: Eine ganze Reihe von Topoi, die immer wieder auftauchen.

S: Ja, diese Attribute tauchen immer wieder auf. Mittelalterliches zielt auf das Neuformulieren eines Vorhandenen, nicht neu schaffen. Sie werden in kaum einem mittelalterlichen Text keine Bezüge zu kanonischen Lehrwissen finden, es wird noch ein Kreis darum gelegt, die Basis ist damit nicht weg, sondern es kommt noch etwas dazu, es wird noch mal anders beleuchtet, die Attribute ziehen sich durch die Jahrhunderte, und die bleiben. Aber die Vorstellung, dass eine Dichtung etwas neues bringt, ist im Mittelalter nicht anwendbar...