

DAS PEROTIN-SYMPOSION AD 2004, den 13.03 im Dom zu Schleswig

Christan Kaden, Musiksoziologe (Berlin)

Martin Burckhardt, Kulturhistoriker (Berlin)

Rudolf Flotzinger, Musikhistoriker (Graz)

Jürg Stenzl, Musikhistoriker (Salzburg)

JÜRGEN STENZL: Die einstimmigen Gesänge der katholischen Kirchenmusik, das, was wir gregorianischen Choral nennen, verstehen wir als Melodien. Aber glauben sie mir, ursprünglich war nicht das Melodie-Sein ihre wesentliche Intention. Es ging nämlich um die möglichst korrekte, die sinngemäße Aussprache des Textes. Dass man Viderunt omnes sagt und nicht Viideeerunt omnes. Die Melodien sichern die korrekte Aussprache, die Zäsuren, setzen hohe Töne dort, wo ein Akzent kommt, gliedern den Text, und sorgen dafür, dass dieser Text, dieser lateinische Text im Rahmen eines Rituals sinngemäß dargeboten wird. Vergessen sie nicht, dass die Lateinkenntnisse nach der Völkerwanderungszeit nicht gerade die besten waren. Das kam erst später.

Klopfen

JÜRGEN STENZL: Dass dann allerdings in Zeiten, wie in jenen von Perotinus, die Graduale und Halleluja und Responsorien-Melodien eben als Melodien verstanden wurden, ersehen sie schon daraus, dass sie zur Basis mehrstimmiger - von zweistimmigen, dann drei- und vier-stimmiger Kompositionen gemacht wurden. Man nahm die präexistente Musik und legte eine zweite Stimme darüber, später eine zweite und eine dritte, ja gar eine zweite, dritte und eine vierte. So entstanden die

Dupla, die Tripla, die Quadrupla. Das besondere aber bestand gerade bei Perotinus und seiner Zeit darin, dass man nun die Töne nicht mehr dazu gelegt hat, sondern dass man sie gemessen hat. Dass es möglich wurde, auch in schriftlicher Form Längen und Kürzen niederzuschreiben. Und dass damit ein Komponieren von einer ganz neuen Art einsetzte.

Klopfen

CHRISTIAN KADEN: Lieber Herr Kollege, man kann das noch etwas auf den Punkt bringen. Und ich will das gar nicht polemisch, sondern rein sachlich hinzufügen und anschließen an das, was sie gesagt haben. Wir haben bei Anonymus IV, einem Theoretiker aus der 2. Hälfte des 13. Jh., die Formulierung, Perotin habe seinen Vorgänger, oder wie wir das immer nennen wollen, Leonin, abgekürzt – abreviavit. Da denkt man daran, der hat einfach aus dem MAGNUS LIBER, oder wie immer wir uns das vorstellen, bestimmte Partien herausgeschnitten. Aber Abreviatur bedeutet im 12./13 Jh., vor allem im 13. Jh., eine Qualitätsveränderung, und zwar eine Verbesserung. Wir könnten also sagen, was Perotin gemacht hat: Er hat den Leonin zusammengefasst, auf den Punkt gebracht, ihn übertroffen, ihn verbessert. Und ich sage jetzt eine etwas saloppe Formulierung: Er hat ihn ordentlich gemacht. Er hat ihn neu geordnet.

Murren Stenzl (Ohhohoho...)

CHRISTIAN KADEN: Und zwar, worin eigentlich? Meine These ist: in der Zeit. Perotins Auffassung von der Zeit ist eine geregeltere, eine ordentlichere gegenüber der von Leonin. Und genau hier taucht in der abendländischen Geschichte, wenn ich es emphatisch sage, das erste Mal der ausmusizierte und

ausgelebte Widerspruch zwischen chronometrischer und organismischer Zeit auf - sie können auch psychologische Zeit sagen. Das wird ausmusiziert. Das ist die Substanz dieser neuen rhythmischen Musik. Und außerdem findet dabei etwas statt, was ich Vektorialisierung nenne. Die Rhythmen werden ausgerichtet, und zwar auf das, was hier im Chorraum das Zentrum des Raumes ist, das Allerheiligste, Christus, die Heiligen, das Heilsgeschehen. Ich will ihnen das einmal an einem Beispiel vorsingen, damit Sie sich vorstellen können, wie chronometrische Zeit gegenüber einer sozusagen vitaleren Zeit anders ist. Nämlich haben wir bei Perotin, in Perotins Zeit, die „Erfindung“, ich setze das in Gänsefüßchen, der sogenannten „Rhythmischen Modi“. Sechs sind es und die werden gern mit antiken Versfüßen verglichen. Der erste Modus also ein Trochäus: lang-kurz-lang-kurz-lang-kurz. Der dritte ein Daktylus: Lang-kurz-kurz, sogar mit verschiedenen langen Kürzen: lang-kurz-etwas länger als kurz. Und wenn ich Ihnen jetzt mal ein Stück vorsinge... Das ist der Beginn - ich kann nicht vierstimmig singen, ich singe nur eine Stimme oder wenn Sie wollen, singe ich auch eine zweite dann noch dazu - des Quadruplum **Sederunt principes** von Perotin. Dann werden Sie mich zunächst singen lassen, oder ich werde das sogar schematisch andeuten, den ganz klaren Versfuss, wie bei den alten Griechen, das Schema. Also Daaadada etc. ... lang kurz kurz, lang kurz kurz, lang kurz kurz, lang. Aber so, meine Herren, ist die Musik nicht aufgeschrieben. Sie ist gewissermaßen andersherum phrasiert. Und zwar so, dass das mit einer Länge anfängt, und dann kommen die zwei Kürzen und gehen zu einer Länge hin. Und darüber ist ein Ligaturzeichen gemacht. Wir würden das heute einen Bindebogen nennen, aber das ist natürlich nur eine Metapher. Also singe ich Ihnen das jetzt so vor, wie diese Musik ligiert, das heißt nach ihrer Phrasierung, gesungen werden musste.

Das klingt dann so (singt). Haben Sie den Unterschied gemerkt? Und wenn ich das jetzt ein bisschen schneller mache, ein bisschen more minimal music, wie Sie das auch sagen, Kollege Stenzl, dann wird daraus eine Musik mit ungeheuerem Drive (singt). Ha'm Sie's gemerkt? Denn wenn ich's anders mache (singt), das ist relativ langweilig, ist fast Marschmusik des hohen Mittelalters. Hier haben Sie also anhand eines rhythmischen Modus die gleichzeitige Schicht des schematisch-chronologischen Zeitmodells und des darüber gelebten organismischen Phrasierungsmodells, so wie der Modus notiert ist. Es heißt in der lateinischen Textur eines Traktats von Johannes de Garlandia: so, wie er repräsentiert wird – representatio soni. Und die representatio soni ist nicht die Stellvertretung, sondern das ist die Verkörperung im Mittelalter. So, wie der Modus uns gestalthaft entgegentritt. Und jetzt noch ein letztes, meine Herren, und dann habe ich meine wesentlichen Anmerkungen geschafft: Das hat enorme Auswirkungen auf die Klangstruktur. Ich hatte gesagt, Perotin macht die Zeit ordentlich, er organisiert die Zeit. Er organisiert nämlich den Klang fast mathematisch, Sie werden es nicht glauben. Es gibt da die sogenannte impar-par-Regel oder auch par-impar-Regel, das heißt also gerade-ungerade. Das heißt, es sind die Zeitpositionen im Modus 1., 2., 3., 4., 5., 6.. 1 ist impar, 3 ist impar, 5 ist impar, 7. Und dann gibt es 2, 4, 6 usw. Das ist leicht übersichtlich. Und jetzt der Punkt: Wenn heute ein Komponist so schematisch verführe, würde er angezählt als ein trockener Bruder. Zu Perotins Zeit kommt die Regel auf, auf der 1., der 3., der 5., also immer auf der ungeraden Position, muss eine Konsonanz stehen, anders geht es nicht. Also: alle 2 Positionen eine Konsonanz, und das bedeutet im hohen Mittelalter einen höchst wohlgefälliger Klang, ein – ich sage es emphatisch- ein Klang des Heils, ein Klangheil gewissermaßen. Und auf der 2., 4., 6., 8. Position, da wird

dann nicht etwa eine Dissonanz verpflichtend vorgeschrieben, sondern Anonymus IV sagt, da kann der Komponist machen, was er will, das ist wurscht. Indifferenter ponuntur, diese Positionen werden indifferent genommen. Und wenn Sie sich das jetzt vorstellen, dieses Schema: 1, 3, 5 konkordant, konsonant und die anderen sind freigelassen, da kommt mit großer Wahrscheinlichkeit, man kann das ausrechnen, mit allen Mitteln der Statistik oder der Wahrscheinlichkeitsrechnung, von der geraden Position zur ungeraden, so wie phrasiert wird, sie erinnern sich, ich habe ihnen das vorgesungen, ein Anstieg an Wohlklang zustande. Also alle zwei Schritte ein Wachstum des Wohlklangs. Thomas Mann hätte das genannt: „Fülle des Wohllauts“. In reinen Schematismen fast mathematisch organisiert. Es ist also so, dass wir hier eine ganz strikte Verknüpfung zwischen den Zeitgestalten, den Klanggestalten, und dem, was wir das Wohlgefällige oder das Vollkommene nennen würden, finden. Karl Dahlhaus, ein bekannter Musikgelehrter, hat formuliert, die Polyphonie bekäme ab dem 12. Jh. einen teleologischen Zug. Also einen Zug auf ein gutes Ende zu. Sie wissen, Teleologie ist auch eine Weltvorstellung. Welche Erklärung dafür? Bei Dahlhaus heißt es, die haben den Aristoteles gelesen. Aristoteles lässt die Welt werden, und sie geht immer auf ein Ende zu.

(Stenzl macht sich murrend bemerkbar)

CHRISTIAN KADEN: Das Ende ist aber nicht sichtbar, sondern es geht in das Unendlich-Endliche hinein. Meine Interpretation ist eine etwas andere: Ich sage, es ist die Entstehung unserer modernen Zeit. Es ist die Entstehung der linearen Zeit, die vorwärts geht. Meine Herren, sie gehen nicht mehr in der Zeit rückwärts. Platon konnte und wollte das

noch. Und Menschen des früheren Mittelalters konnten und wollten das auch. Seit der Gotik und seit Perotin und dem Ordentlich-Machen, was er geleistet hat, gehen wir nach vorn. Unsere Zentralkategorie ist Wachstum und Fortschritt. Das ist ein bisschen kühn gesagt, zu sagen, die perotinsche Zeit sei die Wachstums-, sei die Fortschritts-Zeit, aber irgendwie so etwas dürfen wir in dieser Zeit durchaus erwarten. Ich danke Ihnen.

Buh-Rufe, Klatschen

JÜRGEN STENZL: *gibt undefinierbare Laute von sich*

MARTIN BURCKHARDT: Ich werde Sie gleich enttäuschen, weil ich die Frage nicht behandle, sondern die Frage nach der Frage. Also die Frage, warum diese Frage überhaupt relevant ist. Die Frage ist, was zeichnet die Musik von Perotin aus? Ist ja bizarr genug, wir reden über jemanden, bei dem zweifelhaft ist, nicht schlicht zweifelhaft, dass er gelebt hat, aber zweifelhaft, wer er gewesen sein mag, wie er gewesen sein mag. Wir reden über eine blanke Fläche der Projektion. Und vielleicht ist das gar nicht so schlimm. Mich stört das jetzt gar nicht. Vielleicht können wir sagen, dass Perotin das Gleiche auszeichnet, was die Gesellschaft des 12./13. Jh. überhaupt auszeichnet. Was ich, in einen Begriff gefasst, vielleicht funktionale Differenzierung nennen möchte. Nehmen wir den Kathedralenbau. Sie haben in dieser Zeit keine Wände, die Sie aufhäufen, Steine einfach aufgehäufen, sondern Sie haben ein System, das von oben gedacht wird. Strebungen, die herunter gehen in den Raum, wie ein umgedrehter Baum, der seine ganzen Kräfte ableitet in den Raum. Das ist ein Systemraum. Diesen Raum zu bauen, heißt, einen hochspezialisierten Arbeitsprozess zu leisten, in dem alles ineinander verzahnt wird. Nehmen wir Fontenay, diesen Zisterzienserort. Da

werden mitten im Wald Erze herbeigeschafft, Holzkohle. Was kommt raus? Nägel. Eine fast arbeitsteilige räderwerkartig verzahnte Gesellschaft, die wie am Fließband produziert. Die Uhr wird in dieser Zeit erfunden. Räderwerkartige Systeme. Und natürlich wird die ganze Zeit neu erfunden. Es wird der Eindruck erweckt, als ob die ganze Welt, als ob die ganze Kosmologie nichts anderes sei als eine gigantische Uhr. Als ob man mit der Uhr die Welt nachschöpfen könne. Von diesem Modell her, von diesem Modell der funktionalen Differenzierung ist die Musik von Perotin überhaupt nichts besonderes, fast gar nicht erwähnenswert. Sie gliedert sich ein, sie ist ein Ausdruck. Was vorgegeben ist, im Kultus, im Ritus, ist die Melodie. Ein gestretchter Sound, der auf der Basslinie verzehntfach die gregorianische Melodie ergibt. Und darüber haben wir dieses Netzwerk der Stimmen, die ineinander verflochten sind, die aufeinander eingehen, die aber dennoch nicht autonom sind, sondern die in kleinen Zeitkästchen stecken. So wie die Steine gegeneinander versetzt sind, werden diese Stimmen gegeneinander versetzt und bilden ihrerseits ein Ganzes. Nehme ich einen einzigen Stein raus, bricht dieses Gebäude in sich zusammen. Also auch hier, im Gesang: funktionale Differenzierung. Nur bezieht sich's nicht auf die Architektur, sondern es bezieht sich auf die Organisation - insofern gehe ich vollkommen d'accord – auf die Organisation von Zeit. Das heißt, jede dieser Stimmen singt nicht mehr in ihrer eigenen, jemeinigen... jeweiligen Zeit, sondern in einem Systemraum, in einer Systemzeit, wo den Sängern ihr eigener Platz zugewiesen wird. Was bedeutet das? Das bedeutet, dass das Rätsel nicht so sehr Perotin ist, sondern diese merkwürdige Gestalt der mechanischen Uhr, die aus der Unzeit hereinkommt, plötzlich da ist wie ein Gespenst. Wenn wir Erfindungen betrachten, dann sagen wir, alles was wir hervorgebracht haben, seien Artikulationen,

Auslagerungen unseres Körpers, Ausgliederungen. Also ein Hammer. Ein Hammer ist eine verlängerte Hand. In diesem Sinne wäre alles, was wir technisch hervorgebracht haben, eine Auslagerung, eine Ausgliederung unseres Körpers, wir artikulieren uns in Hämmern, in Messern, wir artikulieren uns in Baggern und dergleichen. Aber was für eine Artikulation ist die Uhr? Was artikuliert die Uhr, was in unserem Körper vorgegeben wäre? Der Witz: Die Uhr artikuliert etwas, was nicht vorgegeben ist. Das heißt, die Uhr zeugt nicht die Zeit, sondern sie zeugt die Enthaltung von der Zeit, die Abstraktion. Sie kontrolliert die Zeit. Das Problem der Zeit ist mit der Uhr komplett erledigt. Das heißt, es geht nicht mehr um meine Zeit, es geht nicht mehr um deine Zeit, es geht um Systemzeit. Die Uhr spricht mir in gewisser Hinsicht meine Zeit ab. Das bedeutet: Die Uhr ist so etwas wie ein Gespenst einer allgemeinen Zeit, ein Vampir, der mich aussaugt. Wie überhaupt alle technischen Maschinen Vampire letztlich sind, sucker. Und wir, wir nehmen diese kollektiven Strohhalm, nuckeln da so ein bisschen dran rum und hoffen, dass wir ein bisschen von dem allgemeinen Wohlklang, von dem allgemeinen Wohlbefinden, vom common wealth abbekommen, aber diese Maschinen saugen uns aus. Das ist eine vollkommene Umkehrung. Die Uhr, so gesehen, würde ich sagen, ist nichts, sie verkörpert auch nicht die Zeit, sondern sie produziert Zeit, sie produziert Metaphysik - Musik aus diesem Grund. Musik, so besehen, wäre die Entschädigung, das Trostpflasterchen dafür, dass wir so fürchterlich von diesen Maschinen ausgesaugt werden. Deshalb reden wir von Perotin, wo wir vielleicht von der Uhr reden sollten. Wir haben vielleicht in der Musik Perotins den Gesang der Engel, der uns daran erinnert, was wir verloren haben. Das war die Frage nach der Frage. Intervention?

*Stenzl knurrt
Klopfen, Buh*

Flotzinger: Also, da muss ich mich schon zu Wort melden. Nicht mit einem eigenen Referat, aber mit ein paar Bemerkungen, die versuchen, die Dinge etwas zu konkretisieren. Einmal die Chronologie, ich meine, es ist eben nicht gleichgültig, ob´s diese Leute gegeben hat oder nicht. ...

Klopfen

RUDOLF FLOTZINGER:... Wozu betreiben wir denn Biographien? Ich gebe schon zu, dass wir die beiden, Leonin und Perotin, nicht so gut kennen wie zum Beispiel Mozart, aber die haben eben auch so deutlich früher gelebt. Aber noch einmal: Wozu schreiben wir Kunsthistoriker, warum schrieben wir Biographien? Doch um Anhaltspunkte in der Chronologie zu haben, und um uns die Dinge ein bisschen besser vorstellen zu können. Und wäre ich schon dafür, dass man stärker differenziert zwischen Leonin auf der einen und Perotin auf der anderen Seite. Ich meine, diese beiden Namen kennt jeder Mensch, zumindest jeder Konservatorist, und der sich ein wenig mit der Musikgeschichte beschäftigt. Aber dass man sie in einem Atemzug nennt, heißt doch nicht, dass man sie miteinander verwechseln darf.

Klopfen

RUDOLF FLOTZINGER: In der Musik, in dem, was sie betreiben, da sind sie so grundverschieden wie Tag und Nacht. Ich persönlich glaube ja, dass sie sich nie im Leben persönlich kennen gelernt haben. Ich denke, dass Leonin schon tot war, als Perotin überhaupt nach Paris kam.

Dann, zur Frage der Modi: Es geht mir gar nicht darum, wann die erfunden wurden. Ich meine, dass es sich dabei um eine Übertragung aus der Grammatik, also um die Versmaße handelt, das ist nicht der Punkt. Der Punkt ist, dass man diese Prinzipien für die Musik jetzt nutzbar macht. Und man war noch nicht so weit. Das musste man initiieren. Und da hat man sich eben sehr stark an die Grammatiker gehalten. Und deshalb dieser Versuch, sie in einer Weise darzustellen, wie man das gewöhnt war, wie es leicht nachvollziehbar war. Und das ist nun einmal die quantifizierende Darstellungsweise. Das heißt nicht, dass jede Länge, die da notiert ist, oder wie das heute aus den mittelalterlichen Handschriften übertragen wird, wie eine, sagen wir, Vorschrift eines späteren Komponisten zu nehmen ist. Sondern das ist der Versuch, das zu visualisieren, zu allererst einmal. Die Notation hat eine ganz andere Funktion oder noch eine andere Funktion, ist nicht eindeutig eine Vorschrift. Das haben wir ja gestern schon gesehen, damit haben ja auch die Musiker ihre Probleme. Sie missverstehen die Bindebögen, oder die Bögen, die in den gedruckten Übertragungen sind, dann als Bindebögen. Und damit wird dann die Interpretation einfach falsch. Was mir aber ganz, ganz wichtig ist, und wofür ich sehr dankbar bin, das ist dieser wiederholte Hinweis auf die Zeit. Aber, Herr Kollege, die Uhren sind wirklich schon im späten 12. Jh. entwickelt worden? Also ich lese überall, im späten 13., das ist uns also 100 Jahre zu ... zu spät!

MARTIN BURCKHARDT: 1220 gibt es eine Uhrmachergasse in Köln. Das heißt spätes 13tes ... Ich glaube, die entscheidende Frage, die haben Sie gestellt. Wozu betreiben wir Biographie? Die erste Biographie, die ersten Künstlerbiographien, die entwickelt worden sind - Vasari -

Renaissance. Kein Mensch im Mittelalter hätte eine Biographie gemacht. Das ist...

RUDOLF FLOTZINGER: Ja, ja. Ja, ja.

MARTIN BURCKHARDT: Sie haben ein Problem... Sie haben ein Problem... das ist die richtige Frage: Wozu betreiben wir Biographie? Wir betreiben natürlich auch deswegen Biographien, weil wir unsere eigenen Bilder, das Originalgenie des 19. Jh., zurückprojizieren in das 12te Jahrhundert ... in das Mittelalter ...

RUDOLF FLOTZINGER: Nein, das ist falsch. Nein, nein, nein, nein.

MARTIN BURCKHARDT: Und was Sie machen, Sie bauen einen künstlichen Gegensatz, eine Polarität...

RUDOLF FLOTZINGER: Nein, nein...

Klopfen

RUDOLF FLOTZINGER: Das ist eine ganz üble, wenn auch modische im Moment...

MARTIN BURCKHARDT: Nein, nein, nein

RUDOLF FLOTZINGER:... Attitude.

Buh etc

RUDOLF FLOTZINGER: Also, dieses: Wir wissen eigentlich nichts, das ...

MARTIN BURCKHARDT: ...ja, das ist doch...

RUDOLF FLOTZINGER: ...weiß jeder Wissenschaftler, wie wenig er weiß ...

MARTIN BURCKHARDT: Aber...

RUDOLF FLOTZINGER: Aber was sagt er, worum geht's ihm. Er versucht ... er versucht so viel wie möglich herauszufinden.

MARTIN BURCKHARDT: Es gibt eine Grenze, wo man sagen sollte, das Biographische hat keinen Sinn mehr. Es gibt eine Grenze, wenn z.B. ein Todesdatum, ein Lebensdatum selbst so ungesichert ist, daß man sagen könnte, vielleicht ist es sinnlos, über eine Biographie nachzudenken. Nehmen wir ...kommen wir auf den Punkt der Zeit. Der Witz an der mechanischen Uhr, wir haben's grade gemacht, wir gehen, changieren schnell über 100 Jahre. Die mechanische Uhr hat selbst keinen Vater. Die mechanische Uhr kommt im Mittelalter wie ein Ungeist, wie eine Unperson. Plötzlich ist sie auf der Bühne da. Sie geht in die Köpfe rein, wir können nicht mal ihre Genealogie genau verfolgen. Sie ist eine Apokryphe. Der Punkt, auf den ich hinaus möchte: Sie haben im Mittelalter apokryphes Denken. Und wir gehen mit unseren hochspezialisierten Techniken auf dieses Mittelalter los. Aber das hat überhaupt keinen Sinn.

RUDOLF FLOTZINGER: Ja, ja.

MARTIN BURCKHARDT: Das Biographische ergibt keinen Sinn, weil wir mit dem 19. Jh. ankommen, mit den Folien des 19. Jh.

RUDOLF FLOTZINGER: Nein, nein. Es geht Ihnen um das Instrument, das Werkzeug, haben Sie gesagt. Auch da können wir drüber streiten, ob das wirklich Auslagern bedeutet. Ich empfinde jedes Werkzeug als eine Verbesserung meiner Fähigkeiten.

Aber worauf's mir im Gegensatz zu Ihnen ankommt, ist die Frage: Was steckt denn da gedanklich dahinter? Um 1200 wohlgermerkt! Es ist auch gestern schon von Aristoteles die Rede gewesen. Wir haben zwei Konzepte von Zeit im Mittelalter. Das eine von Aristoteles, das uns im übrigen derselbe Boëtius überliefert, dem wir auch die Musiktheorieüberlieferung aus der Antike verdanken, und das andere von Augustinus. Die Zeit von Augustinus, die geht quasi von der Zukunft in die Vergangenheit zurück. Und die Aristotelische, ist die, die gerichtet ist – Teleologie haben Sie gesagt. Das gefällt mir schon. Aber, wir müssen bedenken, dass das abhängig ist von der Kenntnis der aristotelischen Schriften. Und ob wir die um 1200 in dieser Weise schon haben, das ist die offene Frage. Tatsache ist, dass der erste, so weit ich das kenne, der darauf explizit Bezug nimmt und gleichzeitig zur Explifizierung die Musik verwendet und wieder nicht die Gregorianik, sondern die Mehrstimmigkeit, das ist Robert Grosseteste.

JÜRGEN STENZL: Aber mein Lieber, könnten wir nicht jetzt vielleicht von diesen Höhenflügen wieder konkret werden und wirklich zu der Musik zurückkommen.

Zustimmende Rufe aus dem Publikum, Klopfen

CHRISTIAN KADEN: Das ist kein Höhenflug gewesen. Das ist die Frage, welche Rolle eine philosophische Gestalt wie

Aristoteles im hohen Mittelalter spielt. Sie haben Recht, lieber Kollege Flotzinger, dass der Aristoteles später bekannt geworden ist. Ich würde aber die Gleichung andersherum auflösen als Sie. Ich würde sagen, der Aristoteles kam denen in ihrer mentalen Verfasstheit auch ganz recht. Denn man hat ihn sich ja ganz gezielt verschafft. Ich will nur ein Argument, ein politikgeschichtliches Argument, schnell einführen, das eventuell darauf hinweisen könnte, dass die Franzosen - wir haben's mit Franzosen zu tun - in diesem 12. Jh. Vektorialität und Heil erlebt haben. Meine Herren, Sie müssen sich das vorstellen: Ein Königreich, das heute zu den Großmächten in der Europäischen Union zählt, ist in der Zeit um 1100 so klein, dass sie grade die Île de France, also Paris und die Seine-Umgebung, haben, ansonsten ist das ein König...

JÜRIG STENZL: Ja aber wir sind doch 100 später...

CHRISTIAN KADEN: Lassen Sie mich bitte ein wenig diesen Gedanken zu Ende führen, Herr Kollege. Es geht mir um Concreta. Es geht darum, dass wir diese konkrete Politik hineinbekommen müssen.

Klopfen

CHRISTIAN KADEN: Die konkrete soziale Bewegung der Zeit. Der König war also ein Scheißkerl in Frankreich, der war exkommuniziert! Weil er Ehebruch begangen hatte..

Buhrufe von Stenzl & Publikum

CHRISTIAN KADEN: Und innerhalb eines Jahrhunderts, das ist Vektorialität, schafft dieser König es mit Hilfe des Abt Sugerius oder Suger von St Denis, aus tiefster, Pardon, wir

sind in einer Kirche, aus tiefster politischer Scheiße zu den Grenzen Frankreichs in der heutigen Verfasstheit zu gelangen. Wenn dass keine lineare Entwicklung ist, ...

JÜRGEN STENZL: Stimmt doch gar nicht!

CHRISTIAN KADEN: ... und damit ein Zeitmodell, das erfahrbar war, dann heiß' ich Kaspar Hauser.

JÜRGEN STENZL: Die Engländer sind ja noch auf dem Kontinent.

RUDOLF FLOTZINGER: Na ja, schon, aber bleiben wir wieder beim Konkretisieren. Noch einmal, was bedeutet das für die Musik? Ich behaupte, oder hab' vorhin behauptet, Leonin mache eine ganz andere Musik als Perotin. In welcher Beziehung? Gerade in Beziehung auf die Rolle, die die Zeit und die Festlegung der Zeit spielt. Bei Leonin eben eine ganz andere, eine sehr traditionelle Rhythmik, eben die aus dem Choral kommende. Während Perotin eine sehr rationale, rational durchdachte, proportionierte ins Spiel bringt. Damit fängt eben etwas Neues an, was enorm wichtig für die weitere Entwicklung der Musik ist.

JÜRGEN STENZL: Das würde also heißen, dass die Musik, die mit dem Etikett Leonin bezeichnet ist, ein Endstadium erreicht hat, und dass jene, die wir mit dem Etikett Perotin bezeichnen, einen wesentlichen Neuanfang bestimmt. Und da spielt offenbar die Zeitmessung die entscheidende Rolle für's Komponieren, und nicht für's Reden.

RUDOLF FLOTZINGER: Ja, ja.

Klopfen

RUDOLF FLOTZINGER: Auf dieser Basis können wir uns glaub' ich gut verständigen.

MARTIN BURCKHARDT: Man könnte die Reihenfolge verschieben. Sie gehen aus von einem Individuum, und reden von der Optimierung – wie eigentlich dem Originalgenie. Man könnte sagen, das Individuum in dieser Zeit ist ein Symptom eines gesellschaftlich veränderten Zustandes. Das wird wichtig, weil die mechanische Uhr plötzlich Freibeweglichkeit ermöglicht. Die Sänger können sich frei bewegen, weil der Bordun-Ton getaktet, gelegt ist.

RUDOLF FLOTZINGER: Entschuldigung, da muss ich Sie aufklären! Da sprechen wir - oder da sprechen Sie von einer Musik, die es nicht gibt. Nämlich einer quasi einheitlichen. Wir müssen sehen, diese Einheitlichkeit der Musik Perotins ist eine Fiktion. Perotin verwendet eben - deshalb...

Klopfen

RUDOLF FLOTZINGER: ...hat mir das so gut gefallen, was Kollege Stenzl gesagt hat, von Proportionen usw. - er setzt drei verschiedene Satzarten, die er kennt, ein, um damit ein Stück Musik zu machen. Und zwar in einer Weise, wie es vorher völlig unvorstellbar war. Wie es aber unseren Vorstellungen schon sehr nahe kommt. Ich behaupte jetzt einfach mal: musikalische Form. **Er gestaltet, er formt.** Und dazu verwendet er verschiedene Satzarten, und nur eine dieser Satzarten ist so, wie Sie sie beschrieben haben.

CHRISTIAN KADEN: Darf ich zwischen den Herren mal versuchen, zu vermitteln.

(Klopfen)

Mir gefällt der Gedanke von Herrn Burckhardt sehr, dass die Zeit, wenn sie so objektiviert wird, so gequantelt, so messbar, den Menschen selber verschlingen kann. Vampirhaft. Aber, man könnte sich vorstellen, dass in einer kulturhistorischen Situation, wo man anderes gewöhnt war, ... die Zeit etwas war, mit der man persönlich durch den Jahreskreis kam. Sommer, Winter, alles. Das war persönlich erfahrbar. Gewissermaßen mit der eigenen hormonalen Lage. So. Und dass dagegen sich eine Kompensationsbewegung, eine Gegenbewegung entwickelte. Also ...

MARTIN BURCKHARDT: Absolut richtig.

CHRISTIAN KADEN: Ich würde Sie in einem Punkt korrigieren: Individualität oder Persönlichkeitsbewusstsein ist nicht nur ein Symptom des ganzen, sondern auch eine Kompensation. Und deshalb komme ich zurück auf das, weshalb ich zwischen ihnen gern vermitteln wollte. Es ist schon wichtig, dass Perotin Perotin war. Er wird ja als Perotin genannt. Perotin ist ein Diminutiv. Wir sind uns wahrscheinlich beide einig, dass das nicht nur ein Spitzname ist, sondern auch eine gewisse Volkläufigkeit. Das war eine Figur. So wie man heute einen Star benennt. Also die Persönlichkeit wehrt sich gegen das Verschlungenwerden. Das ist nicht nur Symptom.

Klopfen

MARTIN BURCKHARDT: Das ist richtig, aber der Punkt, auf den es ankommt, eine Notation, die dieser Art von sagen wir Totalitari...Totalität, Tota...Totalitari...sorry, dieses Wort ist so schwierig...

MARTIN BURCKHARDT: Diese Art von Allgemeinverbindlichkeit verlangt von den Menschen so viel. Sie verlangt es von ihnen auf eine metrisierte, allgemeine Art und Weise, sie gibt ihnen einen Ort, ...

RUDOLF FLOTZINGER: Das ist etwas, was nur Spezialisten kennen.

CHRISTIAN KADEN: Sie ist nicht so metrisiert, diese Musik. Das war meine Rede vorhin...

MARTIN BURCKHARDT: Das ist vollkommen klar.

CHRISTIAN KADEN: Wenn die Hilliards sie gut singen – nicht immer singen sie gut, das werden wir noch diskutieren müssen.

MARTIN BURCKHARDT: Aber gerade ... aber gerade ...

CHRISTIAN KADEN: Wenn sie gut singen, singen sie sehr feinfühlig in Details. Und dann wird die Musik lebendig.

(Maulen)

MARTIN BURCKHARDT: Aber gerade weil die Uhr existent ist, gerade weil die Uhr existiert, kann diese Musik entstehen. Das ist der Punkt, auf den ich hinaus will. Gerade weil diese Art von Metrisierung da ist, entsteht diese Überschussidee des

Individuums, der Freibeweglichkeit. Wenn sie personalisieren, wenn Sie auf die Biographie gehen, vergessen Sie, eskamotieren Sie diesen Teil, diesen unendlich wichtigen Teil. Dass es eine allgemeine Sprache gibt, zum ersten Mal, die in keinem anderen Kulturraum auch nur annähernd in dieser Totalität so erfahrbar ist, eine allgemeine Sprache, die eine ganze Gesellschaft konditioniert, die letztlich, und das ist der Punkt zu ihrem politischen Raum, die letztlich fordert, dass wir diese politischen, nationalen Monarchien haben, Währungsräume, die alle auf die gleiche Art und Weise getaktet sind, die gleiche Arbeitsverhältnisse aufweisen. Die Kathedrale hier ist ein modularisierter Raum. Solche Wände können sie nicht bauen, indem sie einen Handwerker einen Stein auf den anderen Schichten lassen. Das sind Module, die zusammen gebaut werden wie in einer modernen Gesellschaft. Auf den Punkt will ich hinaus. Und da können Sie nicht mit diesem romantischen Individuumsbegriff kommen und sagen: Perotin ist doch anders als Leonin. Das ist lächerlich!

MARTIN BURCKHARDT: Mein Punkt beginnt an einer anderen Stelle. Ich würde Perotin weniger als Pilot betrachten wollen, sondern vielmehr als Mitglied einer Crew, die gelandet ist und auf einem merkwürdigen Raumschiff eine merkwürdige Mission mit sich getragen hat. Und das ist ein neuer Zeitbegriff überhaupt. Das ist eine andere Betrachtungsweise. Ich frage nicht mehr danach, ob es ein Perotin'scher Zeitbegriff ist, sondern ich würde ihn lieber eingliedern in diese Truppe von merkwürdigen Gestalten, die wie Aliens niederkommen in Europa und etwas mit sich bringen, was in der ganzen restlichen Welt vollkommen merkwürdig ist. Das klingt so absurd, wenn man sagt, es handelt sich um ein Raumschiff, es handelt sich um Ufos, es handelt sich um eine andere Welt. Aber wir haben die gleiche

Situation in China im Jahr 1600. Da kommen einige Mönche und bringen einige Astrolabien mit und dergleichen. Aber der chinesische Kaiser ist ein Sohn des Himmels. Und der kann als ein Sohn des Himmels seine ganze Legitimation nur über das Kalender-Machen, also die Herrschaft über die Zeit, realisieren. Für den ist eine Uhr, eine mechanische Uhr, so etwas wie eine Staatsattacke. Er kann es gar nicht dulden, dass diese Uhr plötzlich in seinem Land ticken kann. Der Punkt, deshalb sage ich Perotin ist das Mitglied einer Crew, der Punkt, das Wunder Europas, ist im Grunde genommen, dass dieses Raumschiff für eine ganze Gesellschaft allgemein verbindlich niederkommen kann. Und tatsächlich zeichnet sich überall in der ganzen Gesellschaft ab - in jeder Pore, in jeder Faser sieht man, wie diese Gesellschaft sich mechanisiert und metrisiert - wie sehr sie diesen neuen Zeitbegriffen folgt. Man sieht es in den Kathedralen, die alle modularisiert sind, aufgebaut mit kleinen Steinen. Man sieht es oder man hört es in der Musik, die analog aus kleinen, rhythmischen Segmenten neue Gebäude schafft. Diese Verzeitlichung Europas führt dazu, dass – die Aliens sind ja nicht immer nett – dass plötzlich dem Individuum etwas genommen wird, seine eigene Zeit, seine jeweilige, jemeinige Zeit, so habe ich es gesagt. Und an diesem Punkt kommt vielleicht die Musik ins Spiel. Sie gibt zurück, was genommen worden ist, sie entschädigt für die Untaten des Vampirs, für die Untaten des Aliens, für die Untaten dieses fremden Prinzips. Und sie gibt uns Freibeweglichkeit, sie gibt uns das Bild eines Komponisten.

Klopfen

JÜRGEN STENZL: Jojo, jojo. Jojo.

RUDOLF FLOTZINGER: Also ich fang damit nicht sehr viel an, Herr Kollege, was Sie mir da gesagt haben. Aber ich

möchte noch mal versuchen, etwas konkreter zu werden. Die Frage war, warum personifizieren wir unsere Fragen so stark? Machen bestimmte Fragestellungen an Personen fest. In dem Fall eben an Leonin und Perotin. Und die andere Frage war: Konnte ganz konkret Perotin, wenn er denn in Paris so in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts gelebt hat, Aristoteles überhaupt kennen. Ich denke, dass es doch nicht ganz so prekär ist. Wir wissen zumindest, dass es eine Partei gegeben hat, an der Universität Paris, die den Aristotelismus in den ersten Jahrzehnten des 13. Jh. zu unterdrücken versucht hat. Das heißt, wenn er ihn gekannt hat, dann hat er eben zu dieser Partei nicht gehört. Das ist der eine Punkt. Der zweite Punkt ist: die Philosophiegeschichte ist seit langem ...

Unverständliche Bemerkungen in Hintergrund

RUDOLF FLOTZINGER: ...sich einig, dass zu den ersten Leuten, die sich mit Aristoteles in ganz besonderer Weise beschäftigen, in Frankreich bzw. in England, Robert Grosseteste zählt, ein meines Erachtens auch unmittelbarer Zeitgenosse von Perotin. Wenn ich's jetzt recht im Kopf habe, so in den 1170er Jahren geboren und um 1250 gestorben. Er war zwei mal längere Zeit in Paris, nämlich, das kann ich jetzt genau sagen, zwischen 1209 und 14 und dann noch einmal ein bis 2 Jahre 1219/20. 1222 schreibt er die erste Schrift, in der er auf das Tempus im aristotelischen Sinn, also auf die Zeit, zu sprechen kommt, in der Definition von Aristoteles, dass Tempus ein Numerus des Motus sei, wenn ich das aus dem Gedächtnis richtig zitiere. Und das exemplifiziert jetzt in seiner Glosse Grosseteste nicht etwa mit der Gregorianik, sondern das exemplifiziert er mit der avanciertesten Mehrstimmigkeit, die es gibt, der drei- und vierstimmigen. Da kann man solche Dinge eben sehr gut vor das geistige Auge

und vor das reale Ohr führen. Und das heißt doch, dass soweit diese Aristoteleskenntnis schon gedungen sein muss.

JÜRGEN STENZL: Das würde also heißen, dass in diesem Falle der Aristoteles vom Kopf auf den musikalischen Fuß gekommen ist, im Schaffen dieser Komponisten von drei- und vierstimmigen Organa.

RUDOLF FLOTZINGER: Ja, wenn Du das so ausdrücken willst; es ist sozusagen musikalisch umgesetzt, würde ich sagen.

JÜRGEN STENZL: Gut, damit kann ich leben.

MARTIN BURCKHARDT: Herr Flotzinger, ich glaube ja, dass Sie die Details wunderbar beschrieben haben, aber dass Aristoteles kein guter Stichwortgeber ist, um die Veränderung des Zeitempfindens und des Zeitbegriffs in der mittelalterlichen Welt präzise zu fassen. Aristoteles lebt in einer Welt, in der die Zeit als ein Verstreichen, als ein Verrinnen des Sandes, als ein Zerfließen des Wassers, als ein Vergehen der Sonne, als ein Verdämmern empfunden wird, also nicht als etwas, was prospektiv ist. Was nicht vorwärts humpelt wie Herrn Kadens gebrochenes Bein. Zeit ist nicht prospektiv. Die Zeit im Mittelalter erlebt jedoch durch die mechanische Uhr eine tiefgreifende Umcodierung. Man könnte sagen, dass die mittelalterliche Uhr eigentlich eine Zeitmaschine ist, die Zeit produziert, die Zeit entwirft. Deren Hemmung hält Energie fest, und sie wird wie eine Art von Maschine diese Zeitquanten produzieren. Automatisch. Ohne dass ich dabei bin, ohne dass ein Beobachter da ist. Ohne dass überhaupt jemand da ist, der das verfolgen kann. In diesem Falle haben wir eine tiefgreifende Umcodierung und fast

Digitalisierung der Zeit. Und die mechanische Uhr ist dabei quasi nur ein Sonderfall einer viel allgemeineren Umgruppierung des mechanischen Räderwerkautomaten. Insofern glaube ich, dass Aristoteles der Stichwortgeber der Vergangenheit ist, die nicht mehr existiert.

RUDOLF FLOTZINGER: Also, dann verstehe ich die Philosophiegeschichte nicht ganz richtig. Ich dachte immer, dass eben die Entdeckung oder die Wiederentdeckung der aristotelischen Schriften, vor allem De Physica Buch IV, so entscheidend war für die Veränderung, die dieses augustinische Zeitverständnis verändert hat. Es stehen da eben zwei Konzepte gegeneinander. Ich war und ich bleibe dabei, dass Aristoteles den neuen Schritt gebracht hat. Und die Beschäftigung mit Aristoteles.

MARTIN BURCKHARDT: Ich glaube, der Punkt ist, wenn man das auf den wirklichen Dissens bringen könnte, die Radikalisierung des Zeitbegriffs. Aristoteles denkt immer noch in Naturanalogien. Er denkt immer noch in Ähnlichkeiten. Durch die mechanische Uhr entsteht ein Verhältnis zur Welt, das klassisch ausgedrückt worden ist durch die Worte von Thomas Hobbes, der sagt, wenn wir über die Natur nachdenken wollen, wenn wir Naturphilosophie betreiben wollen, beginnen wir zu allererst mit der Privation. D.h. mit der Idee einer allgemeinen Weltvernichtung. Das ist ein ganz anderes Verhältnis. Die Mechanisierung setzt die Vernichtung der Welt konstruktiv voraus. Das ist das, was mit der Uhr passiert, deshalb ist Aristoteles kein guter Stichwortgeber.

RUDOLF FLOTZINGER: Aber was machen die Leute draus?

JÜRGEN STENZL: Und was machen die Komponisten draus? In welcher Weise sind solche Begriffe und solche Konzepte direkt in Kompositionen dieser Zeit greifbar? Wieweit sind sie dadurch bestimmt? Allein durch die Tatsache, dass hier die Koordination der Stimmen durch ihre rhythmische Dauer und ihre Proportionen zueinander bestimmt sind? Wie weit ist dieses Denken mit einer Aristoteles-Rezeption überhaupt in direkten Zusammenhang zu bringen? Geschieht das halbwegs so im philosophischen Himmel?

MARTIN BURCKHARDT: Ich würde sagen, überhaupt nicht mit Aristoteles, obwohl natürlich der Stichwortgeber Aristoteles ist, und die Zeit Aristoteles nimmt, als Garant im Prinzip einer alten Wahrheit. Aristoteles ist derjenige, der die Entbindung ist, ein Katalysator, eine Hebamme, der das entbinden kann. Aber er ist nicht derjenige, der den neuen Text schreibt, den neuen Text schreiben andere.

RUDOLF FLOTZINGER: Nein, nein, seine Interpreten, die Interlinearversionen, das ist es.

JÜRGEN STENZL: Ich würde aber noch etwas anderes fragen: Es wäre ja nicht das erste Mal, dass musikalische Neuerungen sich aus einer pragmatischen Praxis heraus überhaupt erst entwickeln. Das sind alles Sängerkomponisten, und dass eine Systematisierung, ob wir das jetzt Modustheorie nennen oder wie auch immer, oder darin ein philosophisches - vielleicht auch ein mathematisches Konzept sehen, etwas ist, was schon ein Rezeptionsphänomen ist von einer Sache, die ganz in der Praxis entstanden ist, und hier vielleicht in einer liturgischen Praxis.

RUDOLF FLOTZINGER: Damit kann ich schon leben. Was will ich denn systematisieren? Etwas, was da ist und was vielleicht irgendwie zu diffus ist, was erst in ein System zu bringen ist.

MARTIN BURCKHARDT: Ist der Punkt nicht die Wiederholbarkeit? Wenn ich etwas in ein Spielwerk hineinstecke, wenn ich dieses Spielwerk aufführe, dann kann ich mir anschauen, was ich gemacht habe. Die Komposition wird also solche objektiv. Sie ist da. D.h. in diesem Augenblick beginne ich als Rückwirkung auch meine ganzen Notationssysteme darauf einzustellen. Ich denke quasi auf der Grundlage...

JÜRGEN STENZL: Lassen wir die Notationssysteme einmal weg. Wir können den Gegenstand als solchen als klingendes Objekt nehmen. Wir brauchen nicht zu rekurren auf die Notation.

CHRISTIAN KADEN: Nicht unbedingt. Man kann einen klingenden Gegenstand nicht aus sich selbst verstehen. Schauen sie, der Systematisierungen sind in dieser Zeit so viele. Ich will nur die Architektur erwähnen. Kirchen wie diese sind mit Fertigbauelementen gebaut worden, wie moderne Häuser. In Vorverarbeitungsstadien, das war für die Architekturgeschichte ein radikal durchbrechendes Novum. Diese Häuser hier, Kirchen, Kathedralen – die gotischen wohl gemerkt - sind gebaut worden mit Fertigbauelementen, relativ kleine Steine, die wurden in eigenen Arbeitsgängen vorher gefertigt, nach genormten Maßen, und dann zusammengefügt. Das ist etwas, dieses Denken in Elementen, die standardisiert sind, was es bei den romanischen Kirchen, ich sage es jetzt natürlich etwas in Bausch und Bogen, so überhaupt nicht

gegeben hat. Das Denken, ich bringe ein Wort aus der Musik ein, in seriellen Elementen. Die serienfertig sind. Man kann einmal sich auf den Standpunkt stellen, dass auch die rhythmischen Modi so etwas wie Fertigbauteile sind. Ich würde Ihnen nur in einem widersprechen,

(Klopfen)

lieber Herr Burckhardt, dass die Fertigbauteile eben nur die Bauteile sind. Und dass der Perotin dann eben nicht nur die chronometrische Struktur hat, die serielle Struktur, sondern darüber...

MARTIN BURCKHARDT: Er ist das Andere der seriellen Struktur..

CHRISTIAN KADEN: In der Physik spricht man Interferenz. Dass sich zwei Ebenen gegenseitig stören. Und meine Interpretation ist nun ganz kurz diese: Ich glaube, dass sich bei Perotin das neue vektorielle Zeitverständnis in gewissem Sinne mischt mit dem - wollen wir sagen - augustinischen – oder vielleicht auch mit dem älteren ganz praktisch empirisch – das nicht nur Sänger haben, lieber Herr Stenzl, sondern dass jedes Bäuerlein in seinem Stall hat: Irgendwann muss ausgemistet werden, weil es Abend ist, oder weil es morgen ist,

(Brummen)

Jaja, irgendwann – das wissen wir bloß nicht mehr so sehr - irgendwann geht die Sonne auf, irgendwann geht sie unter, irgendwann ist Frühling, irgendwann ist Herbst. D.h. das alte Zeitverständnis. - sie haben es vorhin bei Aristoteles das

Fließende genannt - Ist eines, das eher im Kreise geht. Was sich dreht – die Wiederkehr - zyklisch. Und das Zyklische kann natürlich auch sehr vom eigenen Erleben abhängen. Man kann einen Zyklus als lang empfinden, oder als kurz, manche Leute denken, sie sind schon 40 Jahre, sind aber erst 35, und manche denken, sie sind 70 und sind schon 80. Das heißt, diese Variationen sind in der Erlebenszeit möglich, und was wir jetzt hier bekommen, ist das Dazwischen-Schlagen. Aber nur das Dazwischenschlagen der chronometrischen Zeit, der seriellen Zeit. Das Wechselspiel, das Spannungsfeld hätte ich gerne.

JÜRIG STENZL: Aber wie hängt denn das mit Musik zusammen?

CHRISTIAN KADEN: Ja eben damit.

(Klopfen)

JÜRIG STENZL: Wieso reden wir davon?

MARTIN BURCKHARDT: Vielleicht ist eine der Besonderheiten auch die Entbindung des Instrumentalisten. Das ist ein bisschen später.

JÜRIG STENZL: Dann brauchen nicht darüber zu reden, wenn es später ist. Weil der Instrumentalist, der frei wird, das kommt 200 Jahre später. Das bringt uns nichts.

MARTIN BURCKHARDT: Aber das ist die Entbindung, das ist eine Folge der Entbindung der Stimme.

JÜRIG STENZL: Wo sehen Sie das, in welcher Zeit sehen Sie das?

MARTIN BURCKHARDT: Der Instrumentalist? 14tes 15tes Jahrhundert.

CHRISTIAN KADEN: Das ist später.

JÜRIG STENZL: Die Instrumentalmusik, die selbstständig wird, können Sie im 16ten Jahrhundert fassen. Das ist 300 Jahre später. Ich glaube, das bringt uns hier nichts.

CHRISTIAN KADEN: Lieber Herr Stenzl, wenn wir an Grocheio denken, haben wir in der Pariser Stadt, allerdings erst im Laufe des 13. Jh., schon ein erhebliches Aufblühen der Stadtmusiker. Und 1322 ist Paris eine der ersten Städte, die eine Spielleuteordnung hat. Das heißt, so ganz schief scheinen sie mir nicht zu liegen. Denn diese Instrumentalleute sind nur unter der Oberfläche der Kirchenkultur verdeckt worden. Sie haben unterschwellig mitgelebt, und sie könnten vermutlich zur Entwicklung dieses Zeitbewusstseins erheblich beigetragen haben.

JÜRIG STENZL: Ja. Sie sagen vermutlich und der Nachweis, dass das zusammenhängt, ist eine Möglichkeit, für die wir aber ein Minimum an Evidenz haben müssen, das ich nicht kenne. Vielleicht sehen Sie es vor der Motettenkunst, wenn da weltliche Melodien in die Tenores kommen in der zweiten Hälfte des 13. Jh. Das wäre eine höchst interessante Sache, wenn wir sagen könnten: Etwa eine Taktmetrik, wie sie Tanzmusik eigen ist, ist dem Organum und seinem Zeitbegriff der gemessenen Zeit nicht fremd. Nur das ist bis jetzt nichts anderes als ein...

CHRISTIAN KADEN: Das sind aber liturgisch unverträgliche Sphären.

JÜRIG STENZL: Ich glaube, man sollte nicht den cecilianistischen Liturgiebegriff verwenden, aber das wäre eine faszinierende Idee. Es ist nur eine Idee, die mit Material - wie ich glaube - nicht zu halten ist.

RUDOLF FLOTZINGER: Die These gab's ja schon, nicht?

JÜRIG STENZL: Schon lang, ja.

RUDOLF FLOTZINGER: Also, dass das mit der Tanzmusik zusammenhängt. Und sie feiert auf neue Weise irgendwo fröhliche Urstände. Aber ich glaube, dass wir diesbezüglich im Moment über Spekulationen nicht hinauskönnen.

JÜRIG STENZL: Ja.

MARTIN BURCKHARDT: Ich wollte mit der Erwähnung des freiwerdenden Instrumentalisten nicht nur notgedrungen ins musikalische Terrain ausblicken, sondern überhaupt die Entbindung des Individuums schildern, die ja auf ganz vielen Baustellen stattfindet. Alain de Lille, der erste Architekt, der mit Namen genannt wird, der Künstler, der einen Namen hat, der Musiker, der einen Namen hat. Die Menschen haben plötzlich Namen, das ist das Phänomen. Giotto hat eine Geste: Giotto zeichnet, malt Menschen, die Verbindungen zu ...

RUDOLF FLOTZINGER: Da sind wir mal wieder - da sind Sie mal wieder ein paar Jahrhunderte später...

MARTIN BURCKHARDT: Nein! Giotto ist nicht ein paar Jahrhunderte, nein... Entschuldigung das ist nicht ein paar Jahr... ..!

JÜRIG STENZL: Aber das ist immerhin deutlich...

MARTIN BURCKHARDT: 80 Jahre, 80 Jahre, da sind wir...

JÜRIG STENZL: ...120 Jahre später.

CHRISTIAN KADEN: Ich darf noch ein Argument einführen, weil Sie das vorhin mit dem Cecilianimus etwas rasch abgebürstet haben. Es gibt selbstverständlich liturgische Probleme, das mit Tanzmusik zu erklären....

RUDOLF FLOTZINGER: Nein, nein.

CHRISTIAN KADEN: Denn wir haben die höchstentwickelte serielle Technik der Zeitquantelung in den höchststimmigen, also 4-stimmigen Kompositionen, und diese Kompositionen sind liturgisch so hochwertig, dass man sie nur zu Weihnachten, zu Ostern, zu Pfingsten und zu Himmelfahrt Mariae aufgeführt hat. Das heißt...

JÜRIG STENZL: Es gibt aber keine vierstimmigen Organa für Himmelfahrt Mariae, es gibt sie nur für den Neujahrstag...

CHRISTIAN KADEN: Nun gut, ich habe jetzt diese Höchstfeste genannt...

JÜRIG STENZL: Ja, aber das höchste Fest in Nôtre Dame müsste ein Marienfest sein. Es müsste ein vierstimmiges Marien-Organum geben.

CHRISTIAN KADEN: Nein, das ist aber im Festkalender
ist aber im Festkalender nicht so. ...

JÜRIG STENZL: Gibt es nicht!

CHRISTIAN KADEN: ... Schauen Sie sich den Festkalender
von Nôtre Dame an, da ist die Maria nicht....

RUDOLF FLOTZINGER: Na ja, es ist aber aufwendig,
machen wir uns nichts vor. Ich brauche die Leute dazu...

JÜRIG STENZL: Ja, ja. Und das Geld.

RUDOLF FLOTZINGER: Und das Geld. Ist völlig klar. Wir
müssen einfach davon ausgehen, dass es sich um
hochspezialisierte Musik handelt, das sind...

JÜRIG STENZL: ...auch spezialisierte Sänger.

RUDOLF FLOTZINGER: ...Sänger.

JÜRIG STENZL: Wir wissen, die werden zusätzlich bezahlt.
Diejenigen, die das Organum singen...

CHRISTIAN KADEN: Solisten...

RUDOLF FLOTZINGER: ...Solisten. Das sind nicht
irgendwelche Sänger...

JÜRIG STENZL: Kirchensänger...

MARTIN BURCKHARDT: Noch mal auf diesen Punkt.
Wenn Meister Eckhardt sagt, er habe selbst etwas zu sagen,

schiebt er es einem alten Meister in die Schuhe, nicht wahr? Ich sage, was passiert. Der Solist wird entbunden in dieser Zeit, und er wird unter Gratifikation der Gesellschaft ... unter Zustimmung der Gesellschaft, unter allgemeinem Applaus entbunden. Das ist ja Leonin, der quasi outrierende, der ekstatische Sänger und dergleichen. Dieses Phänomen ist neu. Dieses Phänomen, und darauf kommt's mir an. Da wäre ich ganz d'accord mit Ihnen. Ich würde sagen, der Solist ist die andere Seite der Münze, die andere Seite der Maschine. Er ist ganz genau das, was die Maschine verdecken muss.

CHRISTIAN KADEN: Es wird putzigerweise in der Debatte gern übersehen, dass die Namenszuschreibung zur Mehrstimmigkeit eine verhältnismäßig lange Tradition hat. Das geht los mit den Winchester-Organen und dem Wolfstan von Winchester, dort ist es noch locker. Bei St. Martial haben wir Schwierigkeiten. Aber wir haben einen Kodex, der 1150/1160 im Nachtrag mehrstimmiger Stücke hat. Dort steht über jedem Stück ein Autor. Ich setz' das jetzt in Gänsefüßchen. Da steht ein Autor drauf, der nachweislich ein Pariser Kantor war, Albertus Parisiensis. Und der hat das - ich glaube, wir gehen da d'accord - erste dreistimmige Stück gemacht, das erste überhaupt in der Überlieferung. Es kann jetzt natürlich vorher schon was gegeben haben, aber auf jeden Fall das erste über das zweistimmige hinaus. Und alle restlichen Stücke haben Zuschreibungen zu Episcopis oder sogar zu Erzbischöfen, und, ich habe eine Landkarte davon gezeichnet, es ist interessant, die sind überall dort, wo das französische Königtum sich stark machen will. Ich wette mein Holzbein - ich habe ja nur ein gebrochenes Bein, wie sie gesagt haben - ich wette mein Holzbein, dass keiner dieser Episkopes so was komponiert hat. So wie der Kantor in Nôtre Dame in dieser Zeit, meinetwegen Petrus Cantor, überhaupt

nichts mit dem Singen gehabt hat, das war ein hohes liturgisches, eher ein Kapitelamt, auch ein Schulamt, er war eben auch der Vorsteher der Kapitelschule. Und diese Bischöfe haben also ihren Namen gegeben, um eine erwürdige Tradition mit politischer Indikation durch auctoritates zu fundieren.

Und bei Perotin, und ich denke doch auch Leonin, kippt der Sachverhalt um. Dort wird aus der auctoritas, auch Papst Gregor könnte man natürlich nehmen - Gregor wird mit dem Spiritus sanctus, der Taube oben gezeigt, die ihm einflüstert, und er schreibt dann alles auf - Gregor hat überhaupt nichts oder nur wenig mit den Gregorianischen Melodien zu tun. Wir nennen das trotzdem noch heute Gregorianischen Choral. Bei Perotin und Leonin kippt das um, da sind es offensichtlich wirklich empirische Gestalten. Deshalb finde ich Flotzingers Anliegen, die Biographien zu rekonstruieren, eben überhaupt nicht lächerlich, sondern dem Umschlag in dieser Zeit angemessen. Es ist gewissermaßen ein Protest gegen das Abstrakt-Werden der Lebensweise und der Zeit.

MARTIN BURCKHARDT: Ja, genau, aber damit ist es die...

Klopfen

MARTIN BURCKHARDT:... damit ist die Biographie die andere Seite der symbolischen Ordnung, die repräsentiert wird durch die Maschinen. Das ist der abgespaltene Teil, der soll darstellen, was man eigentlich vergessen möchte. Und damit kommen wir zu dieser Schriftproblematik: Dass Schrift erfunden worden ist, damit wir vergessen können. Leo... also Perotin

CHRISTIAN KADEN: Also das mit Sicherheit.

MARTIN BURCKHARDT: Ja, Perotin wäre derjenige, der uns die Uhr vergessen machen soll.

CHRISTIAN KADEN: Ja, ja, ja, ja

MARTIN BURCKHARDT: Der uns den Takt, das Metrum vergessen machen soll. Plötzlich sollen wir Gesten bekommen, die vorher nicht da waren. Das wäre das andere.

CHRISTIAN KADEN: D'accord, völlig d'accord. Wir haben uns verstanden!

MARTIN BURCKHARDT: (lacht)

JÜRGEN STENZL: Verstehen sie das?

RUDOLF FLOTZINGER: Ich ... ich... ich versteh es nicht Mir ist es zu metaphorisch.

CHRISTIAN KADEN +MARTIN BURCKHARDT: (lachen)

JÜRGEN STENZL: Ich versteh´ es auch nicht.

CHRISTIAN KADEN: Nun, liebe... (unverständlich) Wir werden euch missionieren.

JÜRGEN STENZL: Ich versteh es auch nicht. Aber wenn sie von Liturgie reden, muss ich Sie darauf aufmerksam machen, dass mit ihren schönen Modultheorien, wie man eine gotische Kathedrale gebaut habe, es ein bisschen schwierig ist, in Anbetracht der jüngsten Forschungen über Suger und die Abtei von St. Denis, wo nun eindeutig - und da können Sie mit

der Liturgie kommen - das neue liturgische Programm die Basis der neuen Kathedrale ist. Und nicht ein Modulsystem, das sich auf ein abstraktes Denken zurückführen lässt. Sondern eine liturgische Praxis...

MARTIN BURCKHARDT: Aber solche Bau...

CHRISTIAN KADEN: Na, das schließt doch einander nicht aus. Man kann doch ein sehr elegantes Bauwerk auch mit Fertigteilen bauen. Das kriegen ja sogar heutige Architekten zuwege.

MARTIN BURCKHARDT: Die sind gar nicht anders zu bauen, diese Höhen sind gar nicht anders zu bauen denn durch Modularisierung. Wenn Naturstein genommen würde, das würde ja...

CHRISTIAN KADEN: Das war auch Arbeitsteilung, ganz wichtig ... Arbeitsteilung ...

MARTIN BURCKHARDT: ...Steinschneider, Steinschneiderrechnungen dieser Zeit...

RUDOLF FLOTZINGER: Ja, ja...

RUDOLF FLOTZINGER: Worin sehen wir jetzt die Analogie zur Musik? Das ist doch der springende Punkt.

JÜRIG STENZL: Ja!

RUDOLF FLOTZINGER: Wenn ich mir eben Nôtre Dame z.B. ansehe, ...

JÜRIG STENZL: St. Denis ...

RUDOLF FLOTZINGER: Ich hab' eine Folge von Säulen und...

JÜRIG STENZL: ...Rundbögen ...

RUDOLF FLOTZINGER: ... und Bögen, die relativ weit stehen. Darüber habe ich einen Kranz, in dem sie enger stehen, und darüber habe ich eventuell noch einen weiteren, wenn ich die Dachkonstruktion dazu rechne. Natürlich...

CHRISTIAN KADEN: Das Gewölbe meinen sie.

RUDOLF FLOTZINGER: Oder das Gewölbe...

CHRISTIAN KADEN: ...das Gewölbe, ja.

RUDOLF FLOTZINGER: Ich könnte jetzt sagen...

CHRISTIAN KADEN: (Grummeln)

RUDOLF FLOTZINGER: ... das ist die Analogie zu den vier Stimmen. Aber was bringt mir das? Das ist mir wieder zu metaphorisch!

Allseitiges Grummeln, Klopfen, Zwischenrufe