



Dein Kuss von göttlicher Natur
Szenario 8.8 Fassung

Dein Kuss von göttlicher Natur Der ZEITgenosse Perotin

**Film von Uli Aumüller
Szenario¹**

**Fassung 8.8
Berlin 15.10.2003**

Mitwirkende:

**Hilliard Ensemble, *Gesang*
Rogers Covey-Crump, Steven Herrold, David James,
Gordon Jones**

**Johann Kresnik, *Choreograph im Bild*
Simona Furlani, Tanja Oeterli, *Tanz***

**Martin Burckhardt, Rudolf Flotzinger, Christian
Kaden, Jürg Stenzl, *Worte über und ohne Musik und
über die Musik hinaus***

**Kreativpersonal einer Tanzproduktion
Teilnehmer eines Symposiums
Bühnen- und Lichttechniker**

**Drehorte: Bremen, Lübeck, Schleswig, Berlin
Paris, Laon, Troyes, u.a.**

¹ Dieser Film ist sowohl inszeniert, also fiktiv in gewisser Hinsicht, als auch eine Dokumentation. Fast alle Mono- und Dialoge dieses Szenarios beruhen auf den Abschriften von Vorgesprächen – sind also mehr ge- als erfunden. Manche Überleitungen oder Zusammenfassungen wurden von mir hinzugefügt. Bei den Dreharbeiten werden sich Texte nochmals ändern, keiner der Akteure dieses Films wird gezwungen werden, sich selbst exakt zu reproduzieren. Das Szenario dient also in der hier ausgewiesenen Fassung nur als Anhaltspunkt, als inhaltliches Gerüst. Gleichwohl der Regisseur sicher darauf bestehen wird, so manches genau dahin zu manövrieren, wie es hier geschrieben steht.

1. Szene

Beginn in der Wohnung von Martin Burckhardt –
(Privat-Wohnung Schloßstr. 115, Berlin)

Eine Berliner Wohnung, könnte auch irgendwo anders sein. Kreatives Chaos. Hunderte von Büchern überall an den Wänden, dazwischen ausgebaute Computerteile, Eingeweide von elektronischen Geräten, Kabel kreuz und quer, auf einem großen Schreibtisch mindestens 4 Monitore, die Arbeitsfläche vollkommen bedeckt von vollgekritzelten Zetteln, Büchern, irgendwelchen Festplatten, Cds, DVDs, Telefone -

Ein Gemisch aus Belletristik und Hightech. Belletristik, Philosophie und Handbücher. Es klingelt. Martin Burckhardt - er ist hier zu Hause - geht an die Tür. Wir sehen ihn noch gar nicht, wir sehen, was er sieht, wie er durch seine Wohnung geht, darüber die Filmtitel, subjektive Kamera, wir hören, was er hört, in den vorderen Zimmern gedämpfter Straßenlärm, hinten kommt er am Zimmer seines Sohnes vorbei, ein Computerspiel, aus der Küche dann Klassik-Radio...

Wie sieht Martin Burckhardt aus?

Wir sehen ihn noch gar nicht. Erst als er vom Postboten das Päckchen abnimmt, wechselt der Blick in die Objektive. Umschnitt: Er Mitte 40, ein bisschen längere Haare, deren Strähnen ihm immer wieder ins Gesicht fallen.

Brille?

Ja, eine Brille, unrasiert - also kein Dreitagesbart, sondern es ist ihm nicht so wichtig, legere Kleidung, ...

... ist ihm auch nicht so wichtig...

Ja, denke ich auch, es ist ein gewisser Stil, leger, ein bisschen ausgebeult... nicht ohne Understatement...

... und dann ...?

Er nimmt das Päckchen entgegen, man sieht, wie er durch seine Wohnung zurück läuft, an seinen Schreibtisch - und währenddessen reißt er das Päckchen auf. Es ist eine CD darinnen und ein kleiner Brief von einer Freundin...

Freundin/Schwarze Maria (Off):

*Lieber Martin, ich hab dir ja erzählt, wir stecken fest.
Vielleicht fällt dir ja irgendetwas Inspirierendes ein - wir drehen uns nur im Kreise. Liebe Küsse*

Um die CD anzuhören, muss er mindestens 4 von seinen 7 Computern, die unter, auf und rund um seinen Schreibtisch herumstehen, einschalten... Knöpfe drücken, touch-screens programmieren, und so weiter... irgendwann geht ein Laufwerk auf, Martin legt die CD ein, die Musik wird gestartet.

Musik 1:

*Offertorium aus "Magnus Liber" (Mariae Himmelfahrt)
Beata es virgo Maria que omnium portasti creatorem:
genuiste, qui te fecit, et in eternum permanes virgo²*

(Selig bist du, Jungfrau Maria, die du den Schöpfer des Weltalls getragen hast. Du hast ihn geboren, der dich schuf, und bleibst Jungfrau auf ewig)

2. Szene

Umschnitt auf die St. Petri Kirche innen –

Die Hilliards singen den Choral weiter, den man zuerst von der CD gehört hat. Brechen ab, irgendetwas stimmt nicht. Es geht um die 5te Stimme, die Eigenresonanz des Raumes. Im Hintergrund werden in aller Stille und heiliger Langsamkeit Scheinwerfer aufgehängt, Kabel verlegt. In einer so im Filmgeschäft völlig unrealistischen Unaufgeregtheit.

² Zuerst dachten wir, die Choraltexpte in Untertiteln übersetzt einzublenden. Dann sind wir wieder davon abgekommen, da das Lesen von Untertiteln ja auch vom Zuhören der Musik ablenkt. Einen Choraltexpte übersetzen und kommentieren wir im Film ausführlich - dum sigillum von Perotin - und dieser Choral mag dann stellvertretend für alle anderen Texpte stehen, die so und so alle um ein ähnliches Thema kreisen. Dies auch ein Grund, warum wir nur bei diesem einen Thema bleiben!

Es kann auch gut sein, dass die Ausstatterin (oder deren Darstellerin) noch an den Anzügen der Hilliards herumzupft. Aber wie gesagt – auch dies langsam, unaufgeregt.

Sie singen (Musik 2) den Anfang von:

Descendit de celis missus ab arce patris introivit per aurem virginis in regionem nostram industus stola purpurea . Et exivit per auream portam lux et decus universe fabricae mundi. ... etc.

3-stimm. Fassung – Wolfenbütteler Handschrift II.
1ter Modus zu Beginn – notiert in Trochäen, die aber (wegen der Ligaturen) jambisch klingen sollen³.

Prof. Kaden kommt herein, vielleicht auch ein oder zwei der anderen Wissenschaftler. Sie stellen sich irgendwo hin, sie hören zu. Belauschen die Probe der Hilliards. Es ist sehr früh morgens... ein milchiges, ein weißes Licht – könnte auch regnen...

Mitten in dieser making-of- und Werkstattatmosphäre proben die Hilliards vor sich hin. Sie testen die Eigenresonanz des Kirchenraumes. Seine 5te Stimme. An einer Stelle stocken sie, eine Ungereimtheit in den Noten. Diskussion unter den Hilliards: Soll es wirklich so klingen, müsste es nicht viel eher so und so gesungen werden – wie sieht das in der originalen Handschrift aus? Oder fehlt einfach nur eine Seite der Partitur, was auch manchmal vorkommt?

An dieser Stelle meldet sich Herr Kaden. Er hat eine sehr eindeutige Meinung von der Interpretation der Hilliards, wenngleich er sich um Höflichkeit bemüht. Er sieht rhythmische Probleme. Es sieht so aus, als ob die Hilliards annähen, die Musik sei in einem trochäischen Modus – und in durchgängigen Zweifüßen komponiert – und Kaden hingegen meint, die erste Klanggestalt sei ein Dreifuß – und dann folge ein im Prinzip jambischer Rhythmus.

³ Diesen Unterschied, auf den Kaden großen Wert legt, wird man im Verlauf des Film hoffentlich verstehen lernen.

Die Hilliards sind schon etwas pikiert – und meinen (freundlich, aber...) dies sei schon eine etwas spitzfindige Argumentation – was Kaden natürlich ablehnt, denn er meint, er sei auf diesen Gedanken gekommen, als er krank war, und das eine Bein verletzt gewesen – das habe er nachziehen müssen, und da sei es eben ein Unterschied, ob er das eine Bein nachziehe oder das andere – Humpel – Schritt – Humpel – Schritt – oder eben Schritt – Humpel – Schritt – Humpel – Schritt - ... Ja aber, sagen die Hilliards, wir singen das so, wie es für uns schön klingt, wie es in den Noten steht (und nicht so, wie es nicht in den Noten steht) – und so, wie wir glauben, dass es ein heutiges Publikum versteht...) Trotzdem – meint Kaden – sei schon zu Perotins Zeiten unterschieden worden zwischen Zeitgestalten und Klanggestalten... Und sie sollen es doch einfach mal ausprobieren, ob die Musik dadurch nicht einen ganz anderen „drive“ bekommt... (das Gespräch dürfte sich in englisch abspielen – oder Kaden deutsch, Hilliards englisch mit deutschen Brocken)

3. Szene

In der nächsten Szene **in einem Kreuzgang** (es kann sich aber auch um Hallen mit Kreuzrippengewölben handeln, auf jeden Fall lange Gänge mit etwas Kreuzgangartigem – die man so hintereinander schneidet, als liefen die Herren Professoren durch ein einziges Gebäude, und jeweils wenn sie am Ende des einen Ganges angelangt sind und abbiegen, ändert sich die Besetzung der Paarung...) hört man im Hintergrund (Alteration off – on möglich) die Hilliards singen – ein einstimmiges Responsorium (Musik 3):

Dixit angelus ad Mariam: ne timeas, Maria, invenisti gratiam apud Dominum. Ecce concipies et paries filium, et vocabis nomen eius Ihesum..... etc.
(Solesmes, Abbaye Saint-Pierre)

Der Engel sprach zu Maria: "Fürchte dich nicht, du hast Gnade gefunden vor dem Herrn. Siehe, du wirst empfangen und ein Kind gebären und ihm den Namen Jesu geben."⁴

Eventuell ergänzt resp. verlängert durch Musik 4:
Gaude Maria virgo cunctas hereses sola interemisti que Gabrielis archangeli dictis credidisti. Dum virgo deum et hominem genuisti et post partum virgo inviolata permansisti. ... etc.

(zweistimmiges Responsorium aus dem Magnus Liber, Handschrift Wolfenbüttel II)

Stenzl/Kaden:

Stenzl: Das kann der Historiker eben so genau nicht wissen, wie genau das gesungen wurde⁵. Wir wissen ein bisschen darüber, bei welchen Gelegenheiten sie gesungen wurde, bei hohen kirchlichen Festen...

Kaden: Über die wir eine ganze Menge wissen...

Stenzl: Aber nicht genug, um sagen zu können, wie es geklungen hat...

Kaden: Aber wir wissen, in welchen Räumen es geklungen hat...

Stenzl: In den Kathedralen meinen sie?

Kaden: Die Kathedralen mit ihren eindeutig ausgerichteten Perspektiven...

Stenzl: Möglicherweise folgt das den gleichen Ordnungsprinzipien...

Kaden: ...legen über die bloße mögliche Plausibilität hinaus eine Hypothese nahe, die sich beweisen ließe.

Haben Sie Garlandia gelesen, das dritte Kapitel..

Stenzl: Natürlich...

⁴ Kurz etwas Grundsätzliches zu der Schreibweise dieses „Drehbuches“ – die meisten Dialoge sind aus den Abschriften der Vorgespräche herauskopiert und hier patchworkartig zusammengesetzt. Manchmal mit geringfügigen Veränderungen, manche Passagen habe ich auch frei erfunden (in der Hoffnung, der betreffende Herr hätte dies so oder so ähnlich auch sagen können). D.h. aber, die Dialoge des Drehbuches dienen als Anhaltspunkte für grundsätzlich zu improvisierende Szenarien – Abweichungen sind einkalkuliert, sogar erwünscht – solange sich die Dialoge einer gewissen Knappheit erfreuen. In gewisser Weise habe ich das zu tun versucht, was Perotin laut Anonymus IV mit Leonin gemacht hat, abreviatur – auf den Punkt bringen...

⁵ Wir nehmen an einer Diskussion teil, die schon längere Zeit währt, deren Gegenstand wir erst im weiteren Verlauf verstehen werden. Es ist durchaus Absicht, dass man zu Beginn nicht versteht, wovon die Herren eigentlich reden.

Flotzinger/Stenzl:

Flotzinger: "*Quid est ergo 'tempus'? Si nemo es me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.* –

Stenzl: Ja, Augustinus, nicht...

Flotzinger: Was also ist Zeit? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es; will ich einem Fragenden es erklären, weiß ich es nicht." – Es ist ja nicht so, dass vorher kein Begriff von Zeit existiert hätte, ...

Stenzl: Ja, genau...

Flotzinger: ...aber was wir in dieser Zeit erleben, vor allem mit der Veränderung der Sprache, das ist der Übergang, eine Verschiebung vom quantifizierenden Prinzip also stärker zum akzentuierenden, wie wir es heute gewohnt sind. Auch das Lateinische ist offensichtlich in der Zeit 11tes 12tes Jahrhundert unter dem Einfluß der Volkssprachlichkeit immer stärker in Richtung einer akzentuierenden Sprache verschoben worden.

Kaden/Stenzl:

Kaden: Nicht, also wenn sie einen Trochäus haben, *Konrad sprach wie Frau Mama* – da sagen sie das erst mal abstrakt: *Konrad sprch d frw mma* und wenn sie das dann im Sprechakt aufführen, was jedes Kind lernen muss, sonst leiert es, dann sagen sie: *Konrad ---- Zäsur --- - sprach die Frau --- Ma ma*. Und da haben sie also ein ganz anderes Segment. Das letzte sind die Zeitgestalten. Das sind konkrete Realisierungen Phrasierungen Gruppierungen Segmentierungen, wie wir das immer nennen, das ist mir relativ egal. Die sozusagen der abstrakten Zeit zu einer lebendigen Zeit verhelfen.

Stenzl: Da sprechen sie einen wesentlichen Unterschied an, die abstrakte und die lebendige – ich würde nicht Zeit sagen, sondern Zeiterfahrung, nicht....

Kaden: (bleibt stehen) Ja, ich bin, weil ich mal eine Knieverletzung hatte, darauf gekommen, dass ich als normaler Fußgänger, auftaktig laufe, wie im Endsegment des ersten rhythmischen Modus. Wenn ich dagegen trochäisch laufe (läuft einen Schritt), habe ich sozusagen hier das verletzte Bein – nein, das ist das gesunde, das

ziehe ich nach – da brauche ich einen extra Halt. (bleibt stehen) Der trochäische Gestus ist also – darauf kam es mir an – eine ganz andere Körperverfasstheit und außerdem hört er sich anders an. Und jetzt hören sie sich an, wie die Hilliards das singen. (Hilliards im Hintergrund hörbar ... geht wieder einen Schritt) Die singen, wenn sie annehmen, das ist ein Trochäus, (singt:) *Baaaam ba baaaam ba baaaam ba baaam* – (bleibt stehen) und es ist auch für nicht allzu feine Ohren schon ein Unterschied, ob ich statt dessen singe, *baaaaam ba baaaam – ba baaaam ba baaam ba baaam* – im letzteren, so wie der erste rhythmische Modus notiert ist, so wie er den sonus repräsentiert, (geht wieder) bekommen sie eine viel größere Fließwirkung eine viel größere Zielstrebigkeit, man könnte sagen, (singt:) *much more drive*.

4. Szene

Martin bei sich zu Hause, er greift in sein Bücherregal – den Riemann⁶, blättert nach Perotin und murmelt vor sich hin (Off-Stimme):

Perotinus – auch Perotinus magnus genannt, um 1165 – 1220 (Sanders) oder um 1155 – 1200 (Tischler) – frz. Komponist, wirkte an der Kathedrale Notre-Dame in Paris – berühmtester Meister der Schule von Notre-Dame. – An Werken nennt der engl. Anonymus IV. die 4st. Organa viderunt und sederunt, sehr viele 3st....dlbslslsl... die Rhythmik des Leoninus erhält bei Perotinus eine Straffung . Soso! - Neben Leoninus ist Perotinus der früheste namentlich genannte Komponist mehrstimmiger Werke in der abendländischen Musikgeschichte, die als avantgardistische Werke zu liturgischen Zwecken geschrieben wurden. Avantgardistische Werke – 12tes 13tes Jahrhundert?

⁶ Das ist ein in der Musikwissenschaft sozusagen klassisches Lexikon – gibt es gebunden und als Taschenbuch. Wir sollten natürlich uns um eine gebundene und abgegriffene Ausgabe bemühen!

5. Szene

Flotzinger/Stenzl (Kreuzgang)⁷:

Flotzinger: Nein, da stimmt ja die Chronologie schon nicht. Der Bau von Notre-Dame in Paris ist 1163 begonnen worden und 1182 im wesentlichen beendet gewesen. Da ist Perotin bestenfalls, bestenfalls ein junger Mann gewesen mit größerer Wahrscheinlichkeit geboren. Ja. – Sie müssen bedenken, er stirbt 1246, meiner Überzeugung nach. Wieder! Ich kann zwar den positiven Nachweis nicht bringen, aber ich habe eine wesentlich bessere Hypothese, als die bisherige, ja, und ich habe eine plausiblere und ich kann, das ist wesentlich, das ist das Wesentlichste bei der Geisteswissenschaft, ich kann damit etwas anderes, was man bisher nicht erklären konnte, erklären, oder plausibel machen.

Wenn Sie jetzt bedenken: Der ist wirklich, dieser 1246 Gestorbene, wenn er da in den 60er Jahren geboren wäre, dann ist er über 80 Jahre alt geworden. Das ist zwar gelegentlich vorgekommen, aber doch recht unwahrscheinlich. Sondern der ist in den 80er Jahren, oder soll sein um 1180 herum geboren und dann passt das. Ja. Aber da steht die Kirche längst. **Und** er hat mit Nôtre Dame überhaupt nichts am Hut, weil er von dort gar nicht kommt!⁸

6. Szene

Flotzinger/Stenzl (Empore St. Petri – beide stehen über die Brüstung gelehnt, und schauen eine Weile dem Tun und Treiben da unten zu – den Aufbauarbeiten):

Flotzinger: Noch einmal⁹ – damit wir den Faden nicht verlieren! Leonin im Unterschied zu Perotin, saß in Paris und fasste sozusagen das Entwicklungsstadium zusammen - Paris Ende des 12. Jahrhunderts.

⁷ Wie schon oben erwähnt, hat das ganze den Charakter einer Unterhaltung am Rande eines Symposiums – von daher erklären sich auch Formulierungen wie: „Wieder!“ – das bezieht sich auf Diskussionen, die zuvor stattgefunden haben, die aber nicht Teil des Filmes sind.

⁸ Hier und in fast allen Texten gilt, dass es sich um Gesprächsabschriften handelt. Von daher ist die Diktion und Grammatik nicht immer 100-prozentig. Es sei noch einmal daran erinnert, dass es sich bei diesen Texten sozusagen nur um eine Folie der wichtigen Stichworte handelt, die im Film wieder fallen sollen.

⁹ Auch hier ist es so, dass sich diese Formulierung bezieht auf ein Gespräch, das unterbrochen wurde – der Film schaltete sich in eine Gesprächspause ein.

Stenzl: Wobei es wahrscheinlich zwei Leonins gab – den jüngeren und den älteren, den Dichter und den Musiker...

Flotzinger: Das repräsentiert er, dieses Entwicklungsstadium. Das ist enorm exzessiv, expressionistisch, mit einer Singweise, die wir uns heute gar nicht mehr vorstellen können. Also - da haben wir viel zu schöne Vorstellungen. Ich würde da eher den Kritikern trauen, die es gab, von Anfang an, von Bernhard von Clairvaux bis Petrus Cantor, ein Pariser Kanoniker. Petrus Cantor schreibt einen Traktat über die Sünde, und schreibt, sie werden es mir nicht glauben, dass sogar ein Sänger in der Kirche sündigen kann durch seinen Gesang. Die Reaktion, um Gottes Willen! Das ist nicht denkbar, sozusagen, der Gesang ist der Gottesdienst, ja! Und er sagt, nein, nein, in der Art, wie die heutzutage das singen, um 1200 hat er das gesagt, also dass sie sich in Positur stellen, und überhaupt nichts mehr an Demut zeigen und an Gottesdienst - dem Dienen Gottes gegenüber durch ihren Gesang erkennen lassen, sondern sich aufführen wie die Gaukler am Markt, da traue ich diesen Kritikern im Grunde, da ist etwas dran. Also eine Kritik an einer Exzessivität, die er in der Kirche für nicht angebracht gefunden hat. Die aber genau so praktiziert worden sein muss, sonst hätte es diese Kritiken nicht gegeben.

Stenzl: Mit heraushängenden Zungen...

Flotzinger: Mit dicken Bäuchen...

Stenzl: Betrunken...

Flotzinger: Ja, ja...

Stenzl: Bekifft, also Rauschmittel waren da auch mit dabei..

Flotzinger: Jaja, genau...

Stenzl: Und in Ekstase, womöglich...

Flotzinger: Genau, das ist es - ich glaube, dass das ein wichtiger Punkt ist, dieses in Ekstase geraten - und das würde ich als die Leonin'sche Gesangstradition ansehen... und die Kritiker haben gesagt, das ist nicht mehr tragbar..

7. Szene

Stenzl/Kaden (Kreuzgang):

Stenzl (ganz aufgeregt): Perotinus magnus – wörtlich übersetzt heißt das Peterchen der Große ... aber es gab sehr viele, die Peter hießen in jener Zeit (sie haben sich ja auch nur bei ihrem Vornamen benannt), und es ist bis jetzt nicht gelungen, diesen angeblichen Komponisten mit einem bestimmten in den Archivadokumenten

Nachgewiesenen zu identifizieren. Es sind verschiedene Versuche gemacht worden, der jüngste vor wenigen Jahren (von Herrn Flotzinger), der Versuch um einen Petrus Parvus, von dem man weiß, dass er aus dem Süden Frankreichs nach Paris gekommen ist, ob und wie das sein könnte, wenn der aus Bourges nach Paris gekommen wäre, aber die Vorsicht gebietet zu sagen, er könnte gelebt haben, aber er lebt heute in erster Linie in der Literatur, 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 englische Autor, von dem wir sonst auch nichts wissen, die geben nicht sehr viel her.

Kaden: Ja ja...und dann natürlich...

Stenzl: UND ... und dann natürlich: Die Stücke die wir von ihm haben, viderunt, sederunt, die vierstimmigen und dreistimmigen organa, die einstimmigen conducten, wir wissen nicht, von wem die sind. Dass man Mitte Ende des 13ten Jahrhunderts anfängt, bestimmten Kompositionen bestimmte Namen zuzuordnen, ist an sich schon bemerkenswert. Es kann aber auch sein, dass dieser Leonin und Perotin wirklich nichts miteinander zu tun hatten, ihre Namen nur genannt wurden als Bezeichnung für den Anfang einer Epoche, also Leonin – und das Ende einer Epoche, also Perotin. Wer im einzelnen die Gesänge, die im magnus liber zusammengetragen sind in diesem großen dicken Buch, das uns überliefert ist, wer die komponiert hat, das wissen wir nicht.

8. Szene

Stenzl (von der Empore & ex cathedra):

Es heißt zwar immer, dass die Geschichte keine Sprünge macht. „Die Geschichte macht keine Sprünge“ - aber hier – zwischen Leonin und Perotin, da ist einer. Da ist etwas, da ist ein neues Prinzip wirksam geworden, das wir bei dem einen – bei Leonin und der Epoche vor ihm - noch nicht haben, aber das beim anderen im Zentrum steht. 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 sind. Die können wir also Perotin zuordnen, vom Stil her. 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.

9. Szene

Kaden/Flotzinger (Kreuzgang):

Kaden: Wenn man von daher jetzt die Polyphonie – die Zeitstruktur, die Rhythmen der Kompositionen von Perotin noch mal neu betrachtet, gewinnt man einen hermeneutischen Horizont, der jetzt etwa nicht sagen soll, die Polyphonie bedeutet die Kathedrale, nicht, also Nôtre-Dame. Aber sie ist im gewissen Sinne ihr Äquivalent. Und zwar über eine fraktale Strukturierung, eine Enthaltenseinsbeziehung. Und das ist glaube ich diese wechselseitige – diese Bezüglichkeit, Semiotik des Mittelalters. Das eine strahlt das andere an, und bekommt von dem aber auch wieder Strahlen zurück.

Flotzinger: Wie – was meinen sie jetzt damit?

Kaden: No¹⁰, ich spreche von diesem

Perspektivierungsbewußtsein: Wenn man in Nôtre-Dame

¹⁰ Das ist dieses No mit kurzem o, das ist Osten Deutschlands verbreitet ist – dort insbesondere im Süden des Ostens. Wie überhaupt die dialektale Einfärbungen Stenzl Schweiz, Flotzinger Österreich und Kaden O-Berlin – Burckhardt W-

hereinkommt – oder St. Denis – in St. Denis hat die gotische Architektur ihren Anfang genommen – wenn man da hineinkommt, dann blickt man als allererstes nach vorne, in Richtung Osten, nach vorne, zu den Fenstern des Chores, die uns das Paradies vor Augen führen. Nicht? Die Bilderprogramme der Fenster des Chores zeigen die Farbigkeit und Herrlichkeit des Paradieses. Und dieser Blick sozusagen 45 Grad nach vorne und oben – ist räumlich strukturiert durch den Rhythmus der Säulen und Fenster im ganzen Langhaus, gegliedert in der Länge des Raumes, entlang einer, aber eben nur einer perspektivischen Achse. Die Rhythmik von Perotin bedeutet nicht die Kathedrale, das will ich nicht behaupten, aber sie ist ihr Äquivalent – es gibt diese Enthaltenseinsbeziehung.

10. Szene

Kaden in der Kirche St. Petri – mit Kreide malt er vor den Augen des Hilliard-Ensembles (das immer noch etwas pikiert ist, Anschluss an die Szene vorhin) einen Plan von Paris um 1200 auf den Boden:

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

Hilliard: In Reims auch...

Kaden: Bitte?

Hilliard: In Reims auch...

Kaden: Es dürfte also – ich will jetzt nicht sagen, genormt, da bin ich wie gesagt kein Architektexperte, aber das Interessante ist folgendes. Sie haben hier auf der Ile de la Cite, das ist die Nôtre Dame, größer gegenüber den kleineren Vorgängerbauten, die habe ich also hier so reingesteckt. Das ist sozusagen das erste fraktale Verhältnis. Dann haben sie die ganze Ile de la Cité im Prinzip wieder als eine große Kirche, mit dieser Achse, der Straße, denn im Westwerk der Kathedrale, übrigens auch in karolingischer Tradition, sitzt der König. Der König kann gar nicht hier sitzen. Der König sitzt im Westen, er ist derjenige, der die Dämonen abwehrt. Die Drachen werden domestiziert, die sitzen außen auf den Giebeln, und wehren die Dämonen ab. Westwärts ist immer die Dämonenmauer. Die Gotik öffnet diese Mauer. Es gibt auch romanische Kirchen mit Westöffnung, aber die Gotik macht das programmatisch. Und sie macht das gewissermaßen in diesem Zusammenhang, dass sie in sich selber das Reich des Königs und des Reich Gottes verkörpert und dadurch sich leisten kann, die Dämonen abzuwehren. ... Wir dürfen also nicht davon ausgehen, die Kathedralen seien nur für Gott gebaut worden, das auch. Sie sind aber für diese Betrachter, für diese zeremonialen Begeher angelegt – also den König, der über diese zentrale Straße in die Kirche einzog. Und nun haben sie also die Ile de la Cite als eine große Kirche, größer als Nôtre Dame und meine Deutung geht ja noch einen Schritt weiter: Sogar ganz Paris ist eine Art große Kirche. Im Süden haben sie die Universität, im Norden haben sie die Händler, das ist wie die Süd und Nordrichtung in der normalen Klosterkirche schon, das wissen wenige, dass die Süd- und Nordrichtung auch wiederum eine Wertigkeit hat. Im Norden sitzt das trivialste, im Süden, der Südchor ist höherrangig. D.h. wir haben Westen, Dämonenreich, Osten, das Heil, und zwischen Süd und Nord haben wir unten die Kleriker, die universitären Magister und Studenten, also die Gebildeten, die Literaten, Ideologen die Literati und oben die Illiterati, die aber Geschäfte machen. Also im Süden ist die neu gegründete, in dieser Zeit neu gegründete Universität, von der Flotzinger behauptet, Perotin sei ihr Kardinal, nein, nicht ihr Kardinal, sondern ihr Kanzler gewesen, so 1245 so etwas. Diese Idee, Paris sei in so und so viele Teile

geteilt, ist wiederum nicht von mir, sondern die stammt von einem irischen Mönch, der das um 1160 geschrieben. D.h. also, ich habe nur deshalb so weit ausgeholt, weil dieses topographische Bewusstsein, dieses Orientierungsbewusstsein, was ich verkürzt nenne, Perspektivierungsbewusstsein, in dieser Zeit eine große Rolle gespielt hat, ...

11. Szene St. Petri

Die Hilliards blättern in ihren Partituren und singen Musik 5:

Laude jocunda...

Singen eine Weile im On – bis

(Frühe Polyphonie aus St. Martial, Londoner Handschrift-Auszug aus der zweistimmigen Weihnachtsmatutin - ca. 3 Minuten)

*Laude jocunda
Melos, turma, persona,
Jungendo verba,
Simphonia ritmica,
Concepans inclita
Armonia vera
Secli lumina,
Luci qui aurea
Illustrare regna
Mundi omnia.
Cernant fortia
Jam quorum trophea
In celi regia
Quorum merita
Dissolvunt crimina
Hac die fulgida.*

(engl. Übersetzung: With joyful praise, assembly, sing forth the melody, joining words with rhythmic symphony. Resounding in the renowned true harmony, light of the ages, who, with golden light, have illuminated all the kingdoms of the world. Whose mighty monuments now

flourish in the kingdom of heaven, whose merits annul the faults, this shining day)

12. Szene Citroen DS-Innen bei Bremen

... dann wechselt das Bild zu Martin Burckhardt in seiner Citroen DS – also man muss erkennen können, dass es Martin ist, der da in einem Auto sitzt – und dann, dass es eine DS ist, wie er durch die herbstlichen Wälder fährt – und aus dem Kassettenrekorder tönt die Musik „Laude jocunda“ – und wenn wir Lichtfinger erwischen, ist es gut, wenn nicht ... zumindest, das ist das wenigste, was ich mir erwarte, dass wir so etwas ins Bild bekommen wie eine schöne Natur, unmittelbare Natur,... Martin fährt durch Wiesen und Wälder, durch eine Sonntagsspazieranglandschaft, während er diese Musik hört. Immerhin spricht der Text dieses Lichtes ja von dem Licht der Jahrhunderte, dem Licht der Ewigkeit, Licht, das alle Königreiche dieser Welt erleuchtet hat, ... Martin hält an – hört noch eine Weile der Musik zu – er könnte dann sogar aussteigen, und je nach Verfassung des Autos irgendetwas polieren oder gegen den Reifen treten – und dann schaltet er die Musik aus – er lehnt sich gegen seinen Wagen – schaut in die Gegend, hört den Vögeln zu, so welche zu hören sind (sicher hört er nicht dem Autoverkehr zu) – oder es fährt gerade ein Laster vorbei – also jedenfalls ereignet sich etwas akustisch, was nicht wirklich mit Perotin so auf den ersten Blick zu tun hat.

Er steigt in das Auto ein (keine Musik) – die Tür schlägt ins Schloss – Umschnitt – er fährt vor dem Dom in Bremen vor...er steigt aus und geht in diese Kirche – Kresnik, der dort drinnen an einer Theaterproduktion¹¹, begrüßt ihn...

¹¹ November/Dezember 2003 findet eine Produktion des Bremer Stadttheater im Bremer Dom statt – Regie: Hans Kresnik

13. Begrüßung¹²

Kresnik (ironisch): Ah, der Erlöser naht.

Burckhardt: Erlöser? Bin selbst verstrickt mit den Engeln.

Kresnik: Dann bist du der Engelmacher. Martin, der Engelmacher. Ich bin Hans. (streckt ihm die Hand entgegen)

Burckhardt: Martin.

14 Vorgeschichte

Kresnik stellt er seine Tänzerinnen vor...

Kresnik: Das ist Simona, das ist die weiße Maria, und das ist Tanja, die weiße. - Die schwarze, so wie es in der Bibel steht,

Burckhardt: Aber nicht im Neuen Testament

Kresnik: Nein, natürlich im alten,

Burckhardt: Nigra sum sed formosa, genau,..

Kresnik (lacht): nigra und formosa, das ist die Tanja, schön und schwarzäugig, schwarzhaarig, ...

Burckhardt: Irgendwie schwarz jedenfalls...

Kresnik: Und die andere ist weiß und rot, und ihre Brüste wie zwei Gazellen, die unter den Lilien weiden.

Die Schwarze: Wieso eigentlich zwei Frauen?

Kresnik: Salomon hatte 1500 Frauen – oder wie viel Frauen hatte der?

Burckhardt: Jedenfalls sehr viele –

Kresnik: Und ihr beide ihr beide seid zur fraglichen Zeit, damals, ihr beide seid die gerade die engere Auswahl. Von der einen von euch beiden will König Salomon ein Kind – und ihr habt das spitz gekriegt – und nun ist die Frage, wer macht das Rennen – die schwarze oder die weiße – und das ist die Vorgeschichte zu der Geschichte mit der Maria.

¹² Die Kresnik-Burckhardt-Tänzerinnen-Szenen sind hier am Stück angeführt. Im Film ist es wahrscheinlich eher so, dass sie bis zur Aufführung des Chorals „Dum sigillum“ ganz am Schluss nach und nach eingestreut werden – alternierend mit den diversen Professorenkommentaren und sonstigen Ereignissen.

Die Schwarze: Salomon im Alten Testament ist dann so ungefähr das, was der Heilige Geist im Neuen Testament ist

Die Weiße: Bringt uns das jetzt weiter?

(Es herrscht miese Stimmung)

Die Schwarze: Nö, (steht auf - schlendert im Raum umher – Burckhardt und Kresnik schauen sich an – zucken mit den Schultern...)

Die Weiße: Männer!....

15. Spaziergang im Wald unter Bäumen:

Burckhardt (redet auf die schwarze Tänzerin ein, in die er offensichtlich verliebt ist – umgekehrt weiß man nicht, jedenfalls hat diese Szene einen kleinen Flirt als Subtext, d.h. man kann spüren, dass sie zwar über Origines reden, aber an etwas ganz anderes denken– Tanja ist die gleiche Tänzerin, von der auch in der ersten Szene die Stimme kam): Origines hatte diesen wunderbaren Gedanken: Wir müssen die Bibel einfach wörtlich nehmen. Er kommt auf diese völlig abgedrehte Ohrenempfangnis. Es handelt sich doch um den Logos, das wirkende Wort, Alphabeth, die Alphabestie – und dieses wirkende Wort, das geht in den Leib ein und wirkt in diesem Leib, wie ein Code, ein digitaler Code, wie ein Input, und erzeugt, was dabei herauskommt. Die Schwangerschaft. Der hat eine Jungfrauenschaft in partu, also den Augenblick der Empfangnis über die Ohren, das Hören des Wortes, der Alphabestie, konstruiert. Das ist der erste Teil der Geschichte.

Aber, die Frage ist dann sozusagen, wenn Gott sich schon die Mühe macht, eine solche Exemption, eine solche Ausnahme, ein Außerkraftsetzen aller Gesetze der Natur ins Werk zu setzen, warum lässt er´s aus dem anderen Ohr nicht genauso wieder herauskommen?

Die Schwarze: Was wieder herauskommen?

Burckhardt: Das genau ist der nächste Schritt. In partu, post partem. Also, nach der Empfangnis kommt´s aus dem Ohr wieder heraus.

Die Schwarze: Du meinst das Kind, also Jesus? ... Das wäre biologisch, also körperlich die Erklärung, wie es möglich wäre, dass Maria jungfräulich geblieben wäre, sogar nach der Geburt ihres Kindes. (Lacht) – Maria im Stall in Bethlehem, mit ihrem Mann – sie kommt nieder,

aber das Kind kommt nicht hier heraus (fasst sich an ihren Schoß), wo es auch nicht herein gekommen ist (lacht spöttisch und verdreht die Augen), sondern das Kind flutscht ihr aus den – Ohren. Auf die Idee muss man erst einmal kommen. Kopfgeburt!

16. Flotzinger und die Hilliards / Stenzl:

Die Hilliards setzen an zu einer – ihrer Fassung Leonin´s Descendit de coelis – cleaner, sauber intonierter britischer Kathedralsound... Flotzinger traut seinen Ohren nicht – ihm brennt die Leidenschaft für „seinen“ Leonin – es ist ja nicht so, dass das mönchische Tun und Treiben der Musikwissenschaftler den Leidenschaften abhold wäre:

Flotzinger: Nein, wir wissen nicht, wie man das gesungen hat, wir wissen aber auch, wie sie es nicht gesungen haben. Augustinus sagte zwar, wer singend betet, betet doppelt. Aber Leonin hatte überhaupt auf niemanden Rücksicht zu nehmen. Der hatte seine Bordunsänger, also die, die ihm die Grundlage singen, und darüber kann er sich entfalten, und sich produzieren, würde ich sagen. Und genau das meint auch dieser Petrus cantor, wenn er schreibt, sogar ein Sänger kann sich versündigen durch seinen Gesang in der Kirche. Der stellt sich in Positur, und produziert sich vor den Leuten, damit die anderen sehen, wie gut er ist - und darin besteht die Sünde. Nicht darin, dass er schön singt, und für den lieben Gott Musik macht. Natürlich darin nicht. Aber in diesen Nebenerscheinungen. Man muss sich fragen, für wen haben die damals gesungen, diese 2-3-4 Sängerspezialisten in so einer riesigen Kathedrale wie Nôtre Dame mit an den Festtagen 2-3-4 vielleicht 5000 Gottesdienstbesuchern – für wen haben die gesungen? Für den lieben Gott natürlich. Oder wenn wir sagen, an wessen Stelle, sozusagen als wessen Stellvertreter die sich fühlten, wer waren die, wenn sie sangen – nicht wen stellten sie dar – das ist wie mit der Eucharistie – dann würde ich persönlich so weit gehen und sagen: Die haben sich in Ekstase gesungen an Stelle dieser ganzen Gemeinde, die sich in der Kirche versammelt hatte. Die Sänger sind der Körper der Gemeinde, verstehen sie die Verwandlung? Weil das eine Form von Gottesdienst ist. Von Hingabe. Wir kennen das im Abendland eben nicht

mehr. Wir kennen das nur mehr aus anderen Kulturen. Wir kennen es aus X Kulturen, wo das passiert. Die tanzenden Derwische machen nichts anderes. *Von daher, meine Herren, ich bitte sie, Leonin, das ist pure Leidenschaft, überbordende Hingabe ... so wie sie das singen, ist das - mit Verlaub gesagt - viel zu perfekt, zu distanziert, sphärenhaft – ein bisschen mehr Sex¹³ bitte, meine Herren, ich bitte sie.*

Die Hilliards setzten erneut an – Herr Flotzinger macht keineswegs ein zufriedenes Gesicht –

17. Szene – St. Petri

Der erste Gesang, bei welchem wir die Projektionstechnik einsetzen – Musik 6:

Descendit de celis missus ab arce patris introvit per aurem virginis in regionem nostram indutus stola purpurea. Et exivit per auream portam lus et decus universe fabrice mundi. Tamquam sponsus dominus procedens de thalamo suo. Et exivit...

(2-stimmige „schweifende“ Fassung aus der Florentiner Handschrift des Magnus Liber Folio 85 verso)

Zu Beginn des Chorals (welches in unserer gekürzten Fassung ca. 6 Minuten dauert) projizieren einzelne Scheinwerfer gebündelte, teils blau, teils gelb gefärbte „Lichtfinger“ und malen aus dem Himmel der Gewölbe herab einzelne Lichtflecke auf den Boden. Im weiteren Verlauf verwandelt sich mit Hilfe der Projektionstechnik die gesamte Kirchendecke in das Gewölbe eines sommerlichen, frühmorgendlichen Waldes. Von unten sieht man das Astwerk und von hellem Licht durchflutetes frisches Grün. Über dem Zuschauer spannt sich der natürliche Dom eines 100jährigen Waldes. Aufgenommen wurden diese Bilder in langsamen Fahrten, so dass in der Projektion der Eindruck entsteht,

¹³ Würde Herr Flotzinger das wirklich sagen? Wahrscheinlich nicht. Deswegen in diesem Abschnitt was garantiert nicht aus der Vorgesprächsabschrift stammt, kursiv. Wie aber würde er es formulieren? Leidenschaft ist es ja nicht, was den Hilliards fehlt. Weswegen ich die genaue Wortwahl Herrn Flotzinger überlasse, wie genau zu singen er die Hilliards auffordert. Denn wie soll man das beschreiben, einerseits selbstvergessene leidenschaftliche Hingabe, Ekstase womöglich – gleichzeitig, wenn Kaden recht hat, das Einhalten der Ligaturen... schon schwierig.

als würde sich das Kirchengewölbe selbst bewegen und über einen hinweg ziehen. Zu sehen sind mehrere Perspektiven gleichzeitig, mehrere Blickachsen und Fluchtpunkte in verschiedenen Geschwindigkeiten, es entsteht ein multidimensionaler, virtueller Raum, der eine Art ekstatischen „Drehwurm“ erzeugt. Fest verankert in der Erde stehen die rund 20 Säulen von St. Petri, die wir zu dicken Baumstämmen werden lassen, die am Ende der Sequenz wie Himmelssäulen in ein nächtliches Sternenzelt ragen.

18. Bildanalyse

Wir haben hier diese Bilder, sagt **Kresnik**, und seine Tänzerinnen tanzen im Hintergrund wie die Derwische, kreisend, in langsamen Bewegungen, das ganze sieht aber vielleicht doch eher wie ein Aufwärmen aus... vielleicht läuft ganz leise die Musik – obwohl das fast Kitsch wäre
Kresnik:– wir haben hier diese Bilder (deutet auf einen ganzen Stapel Bilder) die sind von einer anderen Zeit, also ein paar Jahrhunderte später, aber das Motiv ist immer das gleiche, das hat sich gar nicht verändert – also hier, Maria sitzt in einer Kathedrale, die Kathedrale ist gotisch, von daher passt das schon zu unserem Perotin – aber Maria sitzt da einfach nur – und rührt sich nicht und es tut sich nix, asexuell in gewisser Weise, wenn es das überhaupt gibt, weil meinen Körper kann ich ja nicht einfach wegdefinieren.. da gibt es keine Handlung nix gar nix... Für das Theater gibt es da nix zu tun!

Martin Burckhardt (schüttelt den Kopf), Nein, nein, das ist das Drama, keine Handlung, was heißt keine Handlung – das ist das ganze Drama des westlichen – des Abendlandes... vor allem, Maria sitzt nicht in der Kathedrale, das ist der Fehler für uns heutige Betrachter, wir kennen sie nicht mehr diese Wandlung von Zeichen und Bezeichnetem – Maria ist die Kathedrale – das Licht, das durch das Fenster da oben in die Kathedrale hineinstrahlt und das kleine Jesuskind in sie hinein“beamt“, dieses Licht dringt von in ihren Körper – der Körper der Kathedrale und der Körper Mariens sind identisch – genauso wie das Kind, das sie gebiert, Jesus, identisch ist mit dem Körper der Gemeinde der Gläubigen... das Kind ist Kind und Gatte in einem. Das ist der Kick an den Kathedralen – dass wir in einen

Körper hineingehen, nicht wahr, diese großen Portale, da gehen wir wie durch eine Vagina hindurch in den Körper von Maria hinein – und das Licht, das von oben hereinfällt, das ist der göttliche Samen, der sie befruchtet.

19. Stellprobe

Kresnik läuft auf der Bühne herum – und arrangiert ein Bild: Also! (klatscht in die Hände) Maria sitzt in der Kathedrale in ihrem rotem Kleid mit blauem Umhang – du sagst, sie ist die Kathedrale – also, dann sitzt mal wie ein Kathedrale – kannst du nicht wie eine Kathedrale sitzen – wie sitze ich als Kathedrale, das ist Grundwissen der ersten Klasse Schauspielschule – wie sitze ich als Kathedrale – vor ihr aufgeschlagen die Bibel – die göttliche Ordnung der Buchstaben. Lesen befruchtet. (was immer es ist – Kresnik nimmt es, stellt es vor die Tänzerin, die kniend sitzt wie eine Kathedrale) Das ist jetzt die Bibel, das muss man sich halt vorstellen... Neben ihr der Erzengel Gabriel – du bist jetzt der Erzengel (er nimmt die andere Tänzerin an der Hand– oder den Regieassistenten, wer gerade daneben steht...) in einem roten Umhang, blond gelocktes Haar... und du sagst: Fürchte dich nicht, sagst du – sie hört´s und ist schwanger. Also eigentlich ist sie schon doppelt schwanger, vom Lesen ist sie schwanger und vom Erzengel ist sie schwanger... aber das ist des guten noch nicht genug! Oben im Himmel schwebt der alte Mann mit Rauschebart auf einer Wolke – und sendet seinen Atem, seinem Odem in Form eines Lichtstrahls herab – können wir mal einen Lichtstrahl haben – oder den können wir uns auch vorstellen... der trifft sie hier am Kopf, das ist das Interface zwischen Himmel und Erde, Mariens Ohr. Göttliches Kino. Um den Herrgott herum ein Chor musizierender Engel – die singen die Filmmusik – spielt doch mal die Musik ab – ist so etwas zum Meditieren, ob der Heilige Geist kommt... (Musik läuft – von Band oder CD – keine Musiker im On) – Eine perfekte Inszenierung: Eine Multimediashow – und das 2000 Jahre vor der Erfindung des choreographischen Theaters – das geschriebene, das gesprochene Wort, das Licht, die Musik. Eine vierfache Konzeption – oder vielleicht sogar fünffache... weil wir haben die Lilie vergessen, die ist nämlich gar nicht so unschuldig, wie sie immer daher

kommt. Der krönenden Abschluss – eine fünffache Befruchtung ohne die Berührung des Fleisches – und für uns stellt sich nun die Frage, wie ist es dazu gekommen? Wie hat Maria das eingefädelt, dass Gott sie persönlich multimedial umzingelt. Über die Chronik dieser Verführungsgeschichte möchte ich mehr erfahren!

20. In der Garderobe

Die Schwarze (vor dem Spiegel): Für ihn ist das wieder nur ein großer Fick, ein riesengroßer Fick, der größte Fick überhaupt. Maria eine Hure, eine geile Hure, deren Geilheit so gigantisch ist, dass sie mit Gott vögeln möchte.

Burckhardt: ...dass sie Gott herunterholt, dass sie sich Gott herunterholt, weil die Liebe so groß ist, und er sich ihr vollkommen hingibt. Maria ist der perfekte Spiegel, in der sich Gott erkennt. Und als was erkennt sich Gott, indem er Maria erkennt, sein Geschöpf: Als ein Mensch.

Die Schwarze: Was ist das für ein Gott, der kein Gott, sondern ein Mensch ist? Dann sind wir alle Götter, weil wir Menschen sind. Wir alle sind Gott.

Burckhardt: Das ist die Geschichte der sich selbst verschwendenden Hingabe, der Liebe, die keine Fragen stellt. Das ist die ganze Geschichte. Gott hat abgedankt, indem er sich Maria hingab.

Die Schwarze: Was sollen wir also machen?

21. Textanalyse

Die Weiße: Dum sigillum summi patris signatum
devinitus

In sigillo summi matris signatur humanitas.

Burckhardt: Das ist der Text? 5tes Jahrhundert? Kann das sein?

Kresnik: Ne, ich dachte, das wäre von diesem Perotin.

Burckhardt: Ach, das kommt dann mmmh is ja schön mmmhh.

Die Schwarze: Die Übersetzung, die ich habe, wäre: Während durch des höchsten Vaters Siegel – also dieses „sigillum“ ist mit Siegel übersetzt – während durch des höchsten Vaters Siegel das Göttliche gekennzeichnet ist – also damit haben wir die Schrift wieder da, die Gleichzeitigkeit von Schrift und Siegel...

Burckhardt: Es geht um den Brief. Maria als Brief, immaculata, als reiner weißer Bogen Papier...

Die Weiße: Schrift und Siegel, ja genau... wird durch das Siegel der höchsten Mutter das Menschliche gekennzeichnet. Humanitas – da ist das Siegel wohl eher der Verschluss, die Jungfräulichkeit – (singt) ich bin ein verschlossenes Gärtlein... laß niemand ein...

Kresnik: Aber irgendwann steht er da, der Gärtner mit seiner Gurke, auf den du gewartet hast.

Burckhardt: Das ist Perotin ja?... weil das wundert mich, denn im 5ten Jahrhundert geben sich die Leute eine ungeheure Mühe, diese ganze Empfängnis mit dem Schreibprozess gleichzusetzen, in unendlichen Variationen, vom Anspitzen der Feder mit der Erektion, und so weiter, der ganze Empfängnisakt, die ganze Reproduktion wird auf höherer Ebene zur Schriftreproduktion umgebaut. Der Marienleib mit einem weißen Blatt Papier verglichen, die Tinte wird sozusagen zum Wort gemacht. Du hast immer die Entsprechungen. Logos ist die Tinte, die software sozusagen, Maria das Papier, der Bildschirm, der Monitor, die Leinwand, könnt ihr euch ausmalen, wie das dann geht, mit größter Kunstfertigkeit...und Finesse.

Kresnik: Körperbemalung, das würde mir auch gefallen. Der alte Herr hat doch gewusst, was Spaß macht. Nicht. Maria und – wie heißt das andere Mädchen –

Die Weiße: Sulamith.

Kresnik: Genau, die beiden Mädchen tanzen für ihn, obwohl er gar nicht da ist, weil sie wollen, dass er endlich kommt, tanzen sie für ihn, und ziehen sich aus dabei, bis sie ganz nackt sind – und am Schluß dann kommt er endlich, holt seinen Pinsel heraus und malt direkt auf ihren Körper.

22. Textanalyse Fortsetzung

Die Schwarze: Nec sigillum castitatis...

Burckhardt: Ja, Keuschheit, castitatis...

Die Schwarze: in puella frangitur, sigillum deitatis detrimentum patitur.

Die Weiße: Weder wird das Siegel der Keuschheit im Mädchen gebrochen, noch muss das Siegel der Gottheit Schaden erleiden.

Burckhardt: Das ist übrigens auch eine sehr sonderbar späte Gestalt. Es gibt im 12 - 13 Jahrhundert ein Buch über die holy maidenhead, heißt das, über die heilige maidenhead, also die Mädchenschaft, oder das Jungfrauenhäutchen. Das hat ein Engländer geschrieben, und das ist das erste kapitalistische Pamphlet letztendlich. Und da haben wir dieses Hymen, die Integrität, die Unverletzlichkeit der Jungfrauenschaft in Verbindung mit dem Kapital. Das heißt also die jungen Mädchen sollen sich hüten, ihr Hymen irgendwie an jeden Dahergelaufenen sozusagen freizugeben, sie sollen´s wenn denn doch meistbietend versteigern. Also natürlich nicht so, sondern sie sollen es schätzen, es ist ein Schatz. Die ganze Schatullenummer kommt aus dieser Zeit, also Hüten, Kapital, Hecken des Kapitals, zu dieser Zeit entwickelt sich auch der Mehrwert, also das Hymen wird zum Mehrwert. und das ist ein Gedanke, der absolut neu ist. Noch im 8 Jahrhundert ist Jesus derjenige, der die Jungfrauenschar anführt: virginitas ist kein weibliches Privileg. Sondern auch ein männliches.

Exkurs 1¹⁴

Von der Jungfräulichkeit zur Kapitalismustheorie – ein kleiner Ausflug – sollte man in einer Einkaufspassage drehen:

Kaden: Aber die eigentlich Pointe besteht darin, dass offensichtlich die Leute offenbar in der Zeit damals darunter gelitten haben, dass es so lange dauerte bis zum Jüngsten Gericht.

¹⁴ Das Wort Exkurs ist wahrscheinlich nicht der richtige Begriff – es fällt gelegentlich die Äußerung, die gotische Kathedrale sei eine Startrampe oder ein Raumschiff, das in den Himmel abhebt – so gesehen sind diese Exkurse, die spätestens mit dieser Phase des Filmes immer mehr zunehmen, die Raumschiffe, die auf der Startrampe der Bilder und der Musik, auf der Basis des wenigen, was wir über Perotin wissen, abheben – um in erster Linie nicht in metaphysischen Sphären zu landen – sondern um in unsere Gegenwart durchzustarten. Ich halte den Weg von der mittelalterlichen Ambivalenz zwischen Trochäus und Iambus bis hin zu einer weberschen Analyse der protestantischen Ethik von daher überhaupt nicht für ein Abschweifen, sondern so recht eigentlich kommt dieser Film, indem (nicht obwohl) er abhebt, durchstartet, erst zu seinem Kern, zu seinem wirklichen Anliegen. Es ist nicht wirklich die Exotik, das Romantische, das Esoterische, das verklärte Mittelalter, das mich an dem Thema Perotin reizt, weswegen dieser Film entsteht, sondern es sind die Weichenstellungen, die Strukturen im Grunde, die im Mittelalter geprägt wurden, die immer noch unser heutiges alltägliches Leben mitbestimmen, mehr, als es uns im allgemeinen bewusst ist. Oder um es enger auf Perotin zu beziehen: Wir wissen zwar von ihm als Menschen so gut wie überhaupt nichts, aber das Beben, das von seiner Musik ausgeht, der Sprung, den er machte, den können wir heute immer noch spüren, und zwar weit über die Musik hinaus in unserer zeitgenössischen Gegenwart. So gesehen ist dieser Film auch ein Film darüber, welche Bedeutung Musik haben kann, über das Musikalische hinaus.

Wir wissen es von den Jüngern Jesu schon. Die hatten erwartet, der Herr kommt in unserer Lebenszeit zurück. Das war nicht der Fall. Da waren sie schon erst mal ... ungeduldig.

Flotzinger: Und auch die Jahrtausendwende war ein Flopp..

Kaden: Die Jahrtausendwende war dann einer der nächsten Flopps. Und das Fegefeuer löst dieses Problem. *Der Blick, die Hoffnungen sind auf das Fegefeuer gerichtet, vektoriell, in die Zukunft*, jetzt kommen wir gleich wieder auf die Rhythmen zurück, aber es ist nicht zu weit weg. Die Modalrhythmen erreichen immer ganz schnell diesen Zug nach vorne, dieses nach vorne drängende, unumstritten immer nach drei Noten, oder schon nach zwei, das müssen sie natürlich sehr als Bild auffassen – Man muss sich das Motiv klar zu machen, dass das immer wieder nach vorne geht. Immer wieder nach vorn. Über den Tod hinaus – durch das Fegefeuer hindurch, das einen von den Sünden rein wäscht, zum Paradies, zur Erlösung. Das Fegefeuer ist eine schnellere raschere Herbeiführung des Weltendes, wenn ich das passiert habe, bin ich im Himmel, und wenn dann das Jüngste Gericht kommt, kann das mir meinen Platz nicht mehr streitig machen. Diese Vorstellung hatten die Menschen damals. Das ist faszinierend, dass es einen ganz ähnlichen Heilsbeschleuniger im 16. Jahrhundert gibt. Das wird oft nicht gesehen. Ich beziehe mich hier auf die Protestantismusthese von Max Weber, die man aber auf den Calvinismus beziehen muss. Der Calvinist hält vom erfolgreichen Produzieren, vom profitablen Erwerbstätigsein nicht deshalb viel, weil das Geld und Erwerb und Profit bringt.

Flotzinger: Sondern weil es ein Zeichen ist für die Wohlgefälligkeit Gottes ist.

Kaden: Es ist das Anzeichen für die Erwähltheit.

Flotzinger: Genau.

Kaden: Ich habe es so formuliert, es ist gewissermaßen wie eine Platzkarte für das ewige Heil.

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

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

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

den Prüfstand stellen, neu reinvestieren, und wenn dann das Doppelte an Profit herauskommt, dann könnte das ein Zeichen sein für meine Gottgefälligkeit, dass...

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

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

Kaden: Es herrscht darin eine starke Versicherungstendenz. Man kann das Fegefeuer als einen Vorläufer der Allianzversicherung bezeichnen. Übrigens nur in der calvinistischen Mentalität. Ein richtiger Lutheraner und ein richtiger Katholik, im 16. Jahrhundert, der hat die calvinistische Beruhigung nicht. Für Luther sind der Erwerb und der Gewinn beichtnötig. Profit muss man beichten. Die eigentlich katholische Lehre im 16. Jahrhundert im Tridentinum ist ähnlich: Gewinn ist eigentlich nicht erwünscht. Das erklärt, warum die Niederlande, England, also die calvinistischen puritanischen Länder, durch diesen Motivationsschub so einen wirtschaftlichen Aufschwung erlebt haben, der selbst Venedig in die Knie gezwungen hat. Also solche relativ einfachen mentalen Mechanismen scheinen offenbar Weltbilder zentral begründet zu haben. Beim Fegefeuer würde ich sagen ist diese Vektorialität klar erwiesen, über den Tod hinaus, auf das Fernziel der Erlösung zu. Eine Heilsperspektive, wenn man so will. Radikal unabhängig von der Raumperspektive der Kathedralen und von der Zeitperspektive der Musik, von der Rhythmik, die ebenfalls eine klare Perspektive vorgibt. Das ist wohl ein sehr wichtiges Moment. Und LeGoff geht dann sehr weit, indem er sagt, man hat regelrechte Buchführung betrieben – da kommen wir auch noch zu einem anderem Punkt, der mit der neuen Zeitvorstellung zu tun hat, man hat Buchführung betrieben, wie lange man braucht, bis man aus dem Fegefeuer raus kommt in Abhängigkeit von der Schwere der Sünden. Das wurde sozusagen über einen Code verrechnet. Das ist insofern wichtig, als eigentlich die richtige, die doppelte Buchführung in Italien erst im ausgehenden dreizehnten Jahrhundert und im frühen trecento begonnen hat. D.h. also die Seelenbuchführung, LeGoff bezieht

sich wesentlich auf das dreizehnte Jahrhundert, die ist sehr früh schon da gewesen. Ein wichtiger Stimulus für die vektorielle Zeit, das ist ein Gedanke von Aaron J. Gurjewitsch - ist auch die Zinswirtschaft.

23. Kresnik versucht etwas mit Projektionen

(Der Bühnenraum wird mit Schriftbilddias- oder Videos ausgeleuchtet –die beiden Marias, Tanja und Simona tanzen/improvisieren mit der Schrift auf ihren Körpern als Projektionsfläche – Kresnik macht etwas vor, gibt Anweisungen, so herum, so herum – ist aber nicht zufrieden.)

24. Im Wald

Die Schwarze: Wie kann dieser Gott ein Mensch sein, oder zu einem Menschen werden, wo er doch als reiner Geist, nur als Licht, als das Gegenteil von Fleisch, Maria befruchtet. Und was ist mit dem Kind, das dabei herauskommt. Das ist dann sowohl Gott, als auch Mensch, oder es ist beides nicht: Weder Gott noch Mensch. Eine wirklich schräge Konstruktion.

25. Probe/Textübersetzung

Die Weiße: Dum humanum osculatur, naturam divinitas ex contactu fecundantur intacta virginitas. Mira virtus osculandi, miranda sint oscula que dant vires fecundandi sine carnis copula.

Burckhardt: Ohne Begehren, das Wesentliche, ohne fleischliches Begehren, ein wesentlicher Punkt.

Die Schwarze: So wie die menschliche Natur von der göttlichen geküsst wird...

Burckhardt: Der göttliche Kuss, das ist das wesentliche..

Die Weiße: Der Kuss von göttlicher Natur befruchtet durch diese Berührung die unversehrte Jungfräulichkeit. Schau an die Tugend des Küssens, zu bewundern sind die Küsse, die Kraft des Befruchtens spenden ohne die Verbindung des Fleisches.

Burckhardt: Genau, was geistesgeschichtlich wahrscheinlich am fruchtbarsten und am nachhaltigsten diese Marienmaschine beeinflusst hat, das war Bernhard von Clairveaux. Der Gründer des Zisterzienser-Ordens. Der hat die geniale Verbindung von geistigem Kuss und

einer enthemmten spirituellen Sexualität propagiert, bei gleichzeitiger Keuschheit, wirklicher Keuschheit. Das meine ich eben mit Maschine, eine Maschine der frei werdenden Energien, der Verstellungen. Der hat den Trick sozusagen raus gehabt, dass Virtualisierung vollkommene Freisetzung von Begehren bedeutet, dass ich dadurch enthemmter denn je phantasieren kann. Das ist glaube ich der unendliche Trick an der Geschichte. Der Anfang einer unendlichen Geschichte.

Kresnik: Virtualisierung, was meint das? Letztendlich also Verzicht. Wie soll Verzicht eine Enthemmung freisetzen. Die Frage ist, ob Sex im Kopf, enthemmt oder nicht, mit Sex irgend etwas am Hut hat.

26. Im Wald – Burckhardt / Die Schwarze

Burckhardt: Das gesamte gotische Mittelalter ist entflammt von einem ungeheuren Marienphantasma. Maria mutiert zu einer Art Soufleuse, in dem Augenblick, da sie zur Darstellerin oder Personifizierung der humanitas aufgewertet wurde, zu einer Art Soufleuse der europäischen Kultur, der sie ihre eigenartige oder neuartige Identität einhaucht. Praktisch alle Kirchen, die in dieser Zeit gebaut werden, sind Marienkirchen, Nôtre Dames, Dome, Bäuiche, Raumschiffe, mit denen die europäische Kultur abhebt zu völlig neuen Gestirnen. Da fragt man sich, was ist mit dieser Kultur passiert – und was zeichnet sie aus, worin besteht ihr besonderer Kick, wodurch ein Riss entsteht zu allem bisher da Gewesenen. Und begonnen hat das mit diesem Bernhard von Clairveaux, mit der Marienmystik. Der war die folgenreichste Gestalt. Was hat der gemacht, gesagt – gesagt und getan: Mehrere Dinge! Gesagt: Arbeit ist Gebet! Und was hat er gemacht? Er ist eben nicht wie die Benediktiner nur so mit einer symbolischen Arbeitshaltung durch die Welt gelaufen, sondern er hat systematisch seine zisterziensischen Klöster im Wald angesiedelt. Überall gleich, alle seine Klöster dieses Ordens folgen der gleichen Matrix, Bernhard von Clairveaux hat Ikea erfunden sozusagen. Aber was wollten die im Wald. Das ist die Frage. Was wollen die im Wald? Arbeiten? Natürlich wollen die auch arbeiten, mit einer für ihre Zeit ungeheuren Effizienz und Arbeitsteiligkeit, aber Bernhard von Clairveaux's

Vorstellung ist eine ganz andere gewesen. Er hat gesagt: Was ist ein Baum? Ein Baum ist eine gefallene Säule. Die ursprüngliche Gestalt eines Baumes ist kein Baum, sondern eine Säule. Eine wunderbare, reine, cleane, klare Säule. Silva, sagen die Naturphilosophen dieser Zeit in Chartres, der Wald, die ungebärdige chaotische Natur ist gefallene Schöpfung. Was muss man mit der gefallenen Schöpfung machen? Man muss sie veredeln und versuchen, sie in den ursprünglichen Zustand zurückzusetzen. Wie macht man das? Man macht das genauso wie auch ein minimalistischer Musiker vorgehen würde. Also ich gebe nicht hinzu, ich nehme weg. Von dem Baum muss ich die Äste abschneiden, dann sehe ich, dass der Baum sich zusehends dieser Säule annähert. Ich verzichte einfach auf diesen überflüssigen Schmand...

Die Schwarze: Verzicht auf alles Überflüssige – was bleibt, ist die möglichst einfache Form. So sehen diese Klöster aus. 100-prozentig einfach und nackt. Wie im Kino, eine reine weiße Projektionsfläche.

Burckhardt: Maria ist ein makelloser Spiegel, speculum sine macula, eine Projektionsfläche auch, wie im Kino.

Die Schwarze: Je weniger Bilder an den Wänden sind, desto mehr wandert das Kino in deinen Kopf. Das beste Kino ist die weiße Projektionsfläche. Weniger ist mehr.

Burckhardt: Genauso sind sie in diesen Klöstern vorgegangen, mit diesen floralen Ornamenten. Sie nehmen Vorbilder aus der Natur, Bäume, und reduzieren sie auf ihre einfachsten geometrischen Formen. Die Säule, beschreibbar mit klaren, sehr schönen, ganzzahligen Proportionen. Genauso geht Perotin in seiner Musik vor, eine Form des Minimalismus. Seine Melodien orientieren sich nicht mehr an den komplizierten Rhythmen der Sprache, den Wortlängen, den Satzlängen, der Syntax der gesprochenen Sprache, diesem chaotischen Gewusel der Sprache, dem Atem, sondern die Sprache wird reduziert, ihr Astwerk wird abgeschnitten, zurecht gestutzt. Gesungen werden eigentlich nur noch die Vokale, und die werden eingefügt in ein Netzwerk aus kleinen rhythmischen Zellen, die immerzu wiederholt werden. Wie ein Uhrwerk läuft das ab, und klingt im Ergebnis ungeheuer komplex – basiert aber, so wie es gemacht ist, auf den allereinfachsten mathematischen Regeln. Wie auch die riesigen

Kathedralen, die in dieser Zeit gebaut wurden, nur auf einer erstaunlich kleinen Anzahl architektonischer Formteile beruhen, die übereinander geschichtet oder aneinander gereiht werden, immer wieder wiederholt, wie Lego eigentlich. Die Zeit, die musikalische Zeit, wird eindimensional.

27. Szene St. Petri

Alleluia Nativitas – ein dreistimmiges Organum von Perotin (Musik 7):

Alleluia. Nativitas gloriose virginis Mariae ex semine Abrahae orta de tribu Juda clara ex stirpe David.

Alleluia.

(Magnus Liber, Handschrift Wolfenbüttel II)

Dieser Choral hat eine Dauer von ca. acht Minuten. Zu Beginn werden wir uns in einer Reihe anderer Kirchen befinden, auf die Wände projiziert sehen wir die Gewölbe, die großartigen Hallen und Langhäuser der französischen Kathedralen von Laon, Troyes und St. Denis. Wir stehen in einer Kirche, die sich beständig in andere Kirchen verwandelt, die sich von ihren französischen Vorbildern vor allem eines entleiht, das sich mit den norddeutschen Backsteinen nie hätte realisieren lassen: die Idee des Rhythmus`, die Idee der nur in einer Richtung konzentrierten Perspektive, der Blick nach vorne und um 45% nach oben gerichtet, wie in einem Flugzeug oder Raumschiff, das ins Jenseits abhebt. Denn eben diese Idee der minimalistischen Repetition, der Gerichtetheit, findet sich auch in der Musik Perotins wieder.

Nach der Überleitung (den Bildern des Waldes vom ersten Lied folgen jetzt Bilder des nachgebildeten Waldes, der floralen Ornamente in der französischen Gotik) konzentrieren wir uns immer mehr auf die Lichteffekte, die in den gotischen Kathedralen mit ihren bunten Glasfenstern zu finden sind und nähern uns dabei so nah den farbigen Projektionen auf den Böden und Wänden, dass die Bilder abstrakt werden (vgl. die Photos, die wir diesem Exposé beigefügt haben). Diese abstrakten Bilder – abgefilmte Lichteffekte aus den französischen Kathedralen – werden die weiß getünchten Flächen von

St. Petri in ein Meer aus Licht tauchen – man sieht eine Kathedrale aus Licht.

Zufall oder nicht – uns fiel auf, dass diese informellen abstrakten Aufnahmen den Photos von entfernten Sternengalaxien sehr ähnlich sind, die uns u.a. das Hubble-Teleskop liefert, so dass wir auch solche Bilder in unsere Lichtkomposition einstreuen werden – analog zum Text des Liedes kreieren wir damit nicht nur eine zeitliche (über die Generationen hinweg), sondern auch eine räumliche Deszendenz des „göttlichen Samens“ oder Lichtes – einer der zentralen Metaphern der christlichen Mythologie.

28. Chorgestühl – Symposium

Burckhardt, Flotzinger, Kaden, Stenzl, u.a. die Hilliards, ... (Eigentlich wäre es am schönsten natürlich, wenn wir so ein ganzes Gestühl voll bekämen mit Statisten – in Form eben eines Seminars... Studenten? – Nur Männer, natürlich!- aber ohne Geld? Behalten wir ein bisschen im Hinterkopf, dass es beim Symposium auch um die Knabenliebe ging – und auch das Seminar will befruchten, geistig...)

Idee – Stenzl meint, dass mit Perotin eben so etwas wie ein Rationalisierungsprozeß einsetzen würde – Kaden meint, das sei zu kurz gegriffen – Rationalisierung plus Perspektivierung, eine Disziplinierung des Blicks – Burckhardt wird das toppen, keine Frage: Der zentrale Dreh- und Angelpunkt des ganzen ist und bleibt der Mythos der jungfräulichen Empfängnis. Es entspinnt sich eine leidenschaftliche Debatte, mit zahlreichen Einwürfen, Zwischenfragen, Missfallens- und Zustimmungsverlautbarungen...wie im Houses of Commons! Die hier aufgeschriebene Folge von drei Monologen skizziert eine mögliche Folgen von Gedanken – liefert Stichworte, die fallen sollen. Was mir aber vorschwebt, ist etwas sehr viel lebendigeres, interaktives...

Stenzl: Wenn wir uns die einstimmigen Melodien, also das, was man gemeinhin 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 Zäsuren kommen. Also ist diese Melodik 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, eines Textes, den das Ritual vorgibt, der an dieser Stelle kommen muss, genauso wie die Melodie vorgeschrieben ist ...trotzdem die Musik ist eher 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 führt dazu, 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 Text-pronunciatio 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 infolgedessen, spielen eben die Fragen der textlichen Verstehbarkeit nicht mehr eine primäre Rolle.

So. Wir haben bei Perotin erstmals ein Komponieren, bei dem die Zeitdauer eines jeden Tones feststeht. Darum können wir von Takten reden. Es macht Sinn von viertaktigen, achttaktigen Einheiten zu reden, bei diesen

Organa. Sie sind nach solchen Proportionen aufgebaut. Es gibt sicherlich hinter dieser Musik, ich sage „sicherlich“, das ist so eine Suggestionsvokabel, aber es gibt in dieser Musik, was für diese 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 Maß und Zahl.“ – 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 etwas Abgemessenes, bewusst Konstruiertes, so wie eine Säule bewusst konstruiert ist, niemand wird von einem Baum als etwas Abgemessenen, sprechen von etwas Vegetativem, Organischem usw. So. Heißt aber, auf der Basis eines sozusagen zeitlich wenig geordneten Stückes, wie einer gregorianische Melodie, Viderunt, Sedeunt, Alleluja, Nativitas oder was auch immer, wo sich die Melodie am Rhythmus der Sprache orientiert, also unregelmäßig ist, wird etwas hochgradig rational Durchgeformtes gebaut. Und das ist doch ein Unterschied zwischen der geradezu improvisatorisch wirkenden zweiten Stimme, die nun Leonin zu diesem gregorianischen Gesang hinzukomponiert hat, in den zweistimmigen Organa von Leonin, wo die Zeiten der Töne nicht gemessen sind, oder nur in einigen Sektionen gemessen sind, die vielleicht sogar jünger sind, während dem 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.

Kaden: Darf sie für einen kleinen Augenblick unterbrechen, Herr Stenzl. Ich glaube, wir sollten auf den Punkt kommen. Abreviatur hat der englische Anonymus IV geschrieben, Perotinus habe, was er von Leoninus

vorgefunden habe, abreviavit – zusammengefasst – was nicht unbedingt bedeutet, dass es dadurch kürzer geworden ist. Perotins Zusammenfassungen übertrafen zeitlich Leonins Kompositionen erheblich... Aber was hat er denn nu gemacht, der Perotin, was ist so revolutionär an seiner Musik? Die Einheit von Form und Funktion. Was war die Funktion, der die Form folgte? Dass er diesen Widerspruch zwischen chronometrischer und sozusagen organischer Zeit einer gequantelten Zeit in abstrakten Zeitwertverhältnissen und einer sozusagen erfüllten Zeit mit ganz verschieden großen Ligaturen, Segmenten Gruppierungen – ausmusiziert hat, das ist seine Leistung. Behaupte ich. So wie sie jetzt zu meiner Sprechweise auch das Metronom den Metronomen mitlaufen lassen könnten – immerzu schlagend, tick tack, oder eine Uhr, und die tickt dann immer mit – und ich spreche aber doch trotzdem sehr lebendig innerhalb dieses Metronom oder Zeittaktes. Aber die Zeit läuft objektiv mit, tick tack, während ich spreche. Ich meine, diesen Widerspruch zwischen subjektiver, gefühlter Zeit und objektiver, gemessener Zeit, den hat Perotin ausmusiziert. In der Musik selber. In der Musik selber. In der Musik... wäre – was ich jetzt, ich will mal den Perotin hier zeigen¹⁵, das ist eine – ah ja, da sind natürlich meine Eintragungen drin, das ist aber eine Transkription, die die Ligaturen bringt, hier sehen sie sehr schön, dass das der erste rhythmische – nein, das ist der dritte rhythmische Modus, aber sie haben hier diese Klammern, ja. Die zeigen an, dass das in Eins gewissermaßen notiert ist. Das ist ein Einzelton – wenn sie jetzt nach diesen Phrasierungsklammern eigentlich Schrägklammern singen, bekommen sie eine andere Struktur. Sie bekommen nicht *da di da diii dada diii dadad* – sondern sie bekommen *diiii dada diiii dada daaaaa* – das ist im gewissen Sinne eine Verschiebung. Das gibt glaube ich eine neue Gestalt, es kommt dann noch - und das ist natürlich jetzt - ich meine, das ist die mehr oder weniger semantische Pointe, dadurch heraus, dass in diesen

¹⁵ Herr Kaden zeigt ein Partiturbeispiel – und singt es gleichzeitig vor – wir haben uns bemüht, so gut es ging, dieses Beispiel so klar wie möglich und so nah wie möglich nach der Vorgesprächsmitschrift wieder zu geben, es wird so lange nicht klar, solange man Herrn Kaden nicht singen hört. Und wir gehen einfach davon aus, dass er in unserem Film singen wird, sonst versteht man nicht, wovon er redet.

Phrasen gelesen und zwar in sämtlichen modi, diese Gestalten endzeitbetont sind. Das immer die Akzente auf das Ende der Gruppen liegen. Wenn sie machen *baam ba baaam ba baaam* – ja, so phrasiert haben, haben sie immer die Betonung am Anfang. Wenn sie aber machen *baaam ba baaaam – ba baaam ba baaaam ba baaaam*. Haben sie die Betonung immer auf das Ende zu. Und das, wie soll sagen, scheint mir die eigentlich Pointe der Musik rhythmisch zu sein. Über das klangliche habe ich jetzt nicht gesprochen. Ich meine, dass sie dadurch eine enorme Schubwirkung bekommt. Klanglich wird diese Schubwirkung dadurch unterstützt, dass auf den Längen, auf den akzentuierten Längen, immer die Konsonanzen sitzen. Nach der so genannten Par-Impar-Regel, das sind einfach die durchgezählten metrischen Positionen, sind das immer die ungeraden Zählpositionen: eins drei fünf – *baaam ba baaam ba baaaam ba baam* . *Eins drei fünf sieben...* ja, wo Konsonanzen sein müssen, das kennen wir schon von Garlandia. Faktisch – und das habe ich auch wieder statistisch untersucht, spielt aber jetzt keine so große Rolle, wie das statistisch gemacht ist, folgt aus dieser Regel: Auf den großen Gerüstplätzen immer Konkordanz oder Konsonanz – diese beiden Begriffe werden austauschbarer, auf den anderen nicht betonten Kürzen oder Breven wird das indifferent behandelt. Kurz gesagt: Betonte Längen Konkordanz. Unbetonte Kürzen am Anfang Diskordanz, die im Verlauf des Stücks aber immer konkordanter werden. So dass sie in der statistischen Überzahl der Fälle - 75 Prozent glaube ich - einen Übergang haben von geringerer Konkordanz am Anfang eines Perotinschen organum zu höherer Konkordanz gegen Ende zu, oder ich zitiere Carl Dahlhaus, der den Vorgang beschrieben hat: Wir erleben einen Übergang vom minder Vollkommenen zum Vollkommeneren. Das ist sehr interessant, dass Dahlhaus davon spricht, dass die Polyphonie in dieser Zeit einen teleologischen Zug bekommt. Und ich kann diese These aus meiner Erfahrung rund um und voll unterstützen. Und Dahlhaus gibt auch eine Begründung: Warum Teleologie? Da kommt der Aristotelismus rein. Das Werden, die Prozesshaftigkeit des Kosmos, auf der einen Seite, der sich entfaltet, in sich unendlich ist, oder zumindest so weit entfaltbar, dass es nicht darauf

ankommt, ob das ein Ende oder ein Anfang hat, während auf der anderen Seite das platonische Weltbild eigentlich das Sein in seiner Reproduzierbarkeit hat – aus diesen beiden Alternativen sind wir bis heute nicht raus. Das ist vielleicht ein bisschen prononciert gesagt. Westliche Kultur hat – jetzt gebe ich eine Platitüde wieder – diese Tendenz zur linearen Zeit – oder zur vektorialen Zeit. Diese vektorielle Zeitvorstellung hat natürlich eine starke Traditionsfundierung einerseits im jüdischen Zeitverständnis und andererseits davon abgeleitet im christologischen – also die Vorstellung des jüngsten Tages, der Apokalypse, der Vorbereitung auf das Weltende...

Burckhardt: Was zeichnet die Musik von Perotin denn aus, was macht sie so besonders, auch wenn wir nicht wissen, ob es ihn gab, wer er war. Aber das ist in der Tat nebensächlich. Seine Musik zeichnet das gleiche aus, was in der zeitgenössischen Gesellschaft zur Wende des 12ten und 13ten Jahrhunderts auf allen möglichen anderen Ebenen gleichzeitig passierte. Ich nenne das die funktionale Differenzierung. Der Kathedralenbau zum Beispiel: Hochspezialisierte Arbeitsprozesse, die sozusagen just in time miteinander ineinander verzahnt werden müssen. Die Kathedralen selber, die nicht mehr von zwei dicken Mauern getragen werden, sondern die Last, das Gewicht des Gebäudes wird verteilt, abgeleitet auf ein ganzes System von Gewölben und Strebepfeilern. In Fontenay errichten die Zisterzienser die erste arbeitsteilige, fast fließbandartige Fabrik – hinten, aus dem Wald, kommen Holzkohle und Eisenerz hinein – und vorne in Serie gefertigte Nägel heraus. Die Uhr wird in dieser Zeit erfunden, das mechanische Uhrwerk, ein System von ineinandergreifenden Zahnrädern, die sogleich die Mechanik des kosmologischen Ganzen nachbilden, nachschöpfen sollen. Die astronomischen Uhren. So gesehen, von diesem Modell der funktionalen Differenzierung her betrachtet, ist die Musik von Perotin in seiner Zeit überhaupt nichts besonderes. Wir haben diese in der Zeit gestreckte, gedehnte Grundmelodie, die der Ritus vorgab, diese Melodie musste einfach gesungen werden – nur halt hier um ein 10faches verlangsamt.

Wenn man die Basslinie um diesen Faktor beschleunigt, erhält man die Melodie des gregorianischen Choral.
(Gordon Jones singt)

Und darüber so eine Art Netzwerk von drei hohen Männerstimmen, die ineinander verflochten sind, und einander ablösen, jede von den dreien ist sozusagen primus inter pares. Und alle singen sie innerhalb von Zeitquanten, gequantelten rhythmischen Zellen, nicht gleichzeitig, sondern übereinander verschoben, so wie man Mauersteine eines gotischen Gewölbes nicht parallel übereinander schichtet, sondern auch verschoben – und wenn man einen Stein herauszieht, bricht das ganze Gewölbe zusammen – also hier auch diese funktionale Differenzierung, nur dass es sich eben nicht auf Architektur bezieht oder Arbeitsprozesse, sondern auf die Organisation von Zeit, weil sich diese kleinen rhythmischen Bausteine ständig miteinander synchronisieren müssen. D.h. jede dieser Stimmen singt nicht in der jeweils ihr eigenen Zeit, sondern alle vier Stimmen synchronisieren sich über eine Art abstrakter Referenzzeit, die sie auf ihren Rhythmus eintaktet. D.h. die Zeit, die diese Polyphoniemaschine erzeugt, auch die mechanische Räderwerkuhr, die Zeitmaschine, ist eine Unzeit, ein Betrug an der Zeit. Eine gliederlose Unzeitartikulation¹⁶. Alles, was die Mensch von je her erfunden haben, denkt man gemeinhin, sei eine Auslagerung, eine Vergrößerung seiner Sinnesapparaturen, seiner Gliedmaßen, Artikula. Wir artikulieren uns, könnte man sagen, in Maschinen, Hämmer, Bohrer, Bagger und so weiter. Aber was für eine Artikulation ist die Uhr? Was artikuliert die Uhr. Überhaupt nichts von dem, was wir vorher in uns gehabt haben. Die Uhr zeugt nicht Zeit, sondern die Uhr zeugt Enthaltung von der Zeit. Die Uhr zeugt endlich den symbolischen Raum, der nicht Zeit ist. Die Uhr ist die Un - Zeit. Die Uhr ist nämlich nicht die Zeit des jeweiligen jemeinigen, der sagt, das ist meine Zeit, sondern die Uhr ist eine Zeit, die sagt, ich bin berechenbar, bin tauschbar,

¹⁶ Spätestens hier steigt Martin Burckhardt in eines der oben erwähnten Raumschiffe! Ein Derwischtanz im Kopf – Martin Burckhardt wird zu so etwas wie einem zisterziensischen Mönch, im protestantischen Gewande, der seinen Gott in der Analyse seiner Zweifel sucht. Ich will damit auch sagen: Man muss ihn nicht unbedingt verstehen, man muss ihm nur zuhören, wie er redet, dann hat man mehr verstanden.

ich bin handelbar, ich bin Währung. Die Uhr sagt, es gibt etwas, das ist nicht mehr deine Zeit, die Uhr ist ein Sucker, die Uhr ist ein Vampir, die Uhr saugt dich aus. Wie alle Maschinen dich aussagen, das sind kollektive Strohhalme, die sozusagen quasi mit dem Versprechen, dass du daran ein bisschen saugen darfst, in dich hineingesteckt werden, aber sie saugen in Wahrheit dich aus. Und du hast die Illusion, dass du sozusagen einen kleinen Tropfen abbekommst, das du sozusagen... das ist eine vollkommene Umkehrung. Die Uhr ist nicht... die produziert eine metaphysische Zeit, also produziert sie Musik. Die Musik ist in gewisser Hinsicht die Entschädigung, der Trost dafür, dass wir so schrecklich ausgesaugt werden. Das ist die ästhetische Verbrämung und Verklärung, der Gesang der Engel, ja, sozusagen, erinnert uns daran, was wir alles verloren haben.

29. Szene – St. Petri

Viderunt omnes – ein Quadruplum, also ein vierstimmiges Organum von Perotin (Musik 8):

*Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri:
Jubilare Deo omnis terra.
Notum fecit Dominus salutare suum;
ante conspectum gentium revelavit justitiam suam.
(Magnus Liber, Florentiner Handschrift)*

Dieser Choral dauert ca. 10-12 Minuten und ist musikalisch gesehen das komplexeste Werk. Text und Musik zielen „aufs Ganze“:
Alle Weltkreise jublieren ob des Heils, das Gott der Herr auf die Welt geschickt hat. „Alle Weltkreise“ – das spielt an auf die mittelalterliche Vorstellung, dass der Kosmos aus Sphären besteht, die konzentrisch die Erde umkreisen: die 7 Sphären der Wandelgestirne (Sonne, Mond und so weiter), die des Feuers, des Wassers, der Engel, der Heiligen und rundherum die Sphäre des reinen, des herrlichen Lichtes.

Unzählig sind die Darstellungen und Visionen des Mittelalters von diesem Weltbild – das auch in der damaligen Musiktheorie seinen Niederschlag fand, dachte man doch, dass die Sphären sich ineinander bewegen und

an ihren Grenzen Reibung, sprich: Töne erzeugen – die sogenannte Sphärenmusik. Dass Perotin dieses Lied für vier Stimmen komponierte (das erste Mal in der europäischen Musikgeschichte) und jeder Stimme eine andere Geschwindigkeit zugeordnet ist, mag auch mit diesem Sphärenmodell zu tun haben.

Während wir bei den vorangegangenen Liedern für sehr viel Bewegung gesorgt haben, werden wir uns in diesem Fall mit statischen Projektionen begnügen, zeitgenössischen Buchmalereien, abgefilmten Fresken und dergleichen, die alle um diese Vorstellung des Sphärenmodells kreisen, einschließlich der so genannten astronomischen Uhren und ihren Ziffernblättern, die in der Regel prototypisch das Total der kosmischen Himmelsmechanik abbilden.

Vierstimmig zu singen – dabei jede Stimme in einer anderen Geschwindigkeit – bedarf einer ausgefeilten Technik der Zeitbeherrschung. Zeit musste für Perotins Musik präzise getaktet werden – von daher ist es kein Wunder, dass kurz nachdem Perotins vierstimmige quadrupla in der europäischen Musikgeschichte auftauchten, auch die mechanischen Uhren erfunden wurden.

Während die Bilder statisch bleiben, werden wir die vier verschiedenen Stimmen durch den Raum kreisen lassen, die also nicht nur je für sich verschieden schnell singen, sondern sich auch in unterschiedlichen Tempi durch den Raum bewegen.

30. Die vier Wissenschaftler in ihren Kemenaten – eine Serie von Schlusskommunikés – sieht zwar am Anfang so aus, als wären es Frontalinterviews, aber irgendwie kommunizieren die vier dann doch. Oder was heißt vier – sollten nicht auch Kresnik und die Hilliards auch noch mal zu Wort kommen. Letztendlich werden wir diese Schlusscoda aus einer Serie von Frontalinterviews zusammenstellen, jeweils von einer Stunde Länge oder so, wie das bei einem echten Aumüller üblich ist, und dann werden die Ergebnisse dieser Gespräche „gefehnert“ – was bedeutet, rein aufnahmetechnisch, dass die Gesprächspartner so aufgenommen werden sollten, dass man sie horizontal

spiegeln kann (also keine Bücher im Hintergrund zum Beispiel)...

Burckhardt (vor seinen 7 Computern – schneidet die Bilder der Tänzerinnen – und redet währenddessen, immer schneller):

Die Frage, philosophisch gesehen, wäre: Was ist die Ursache funktionaler Differenzierung? Woher kommt es, was ist das Triebwerk, was dieser .. die funktionale Differenzierung ist der.... du hast sozusagen quasi Architektur, du hast irgendwie so etwas wie einen Gesellschaftsbaßgrundton Bordun, du hast darüber hinaus sozusagen dieses Phantasma, das oszillieren, kolorierend freischwebend sein kann, gehalten von diesen drei, du hast das Problem dieser Spannungsgeschichte zwischen der Architektur und dem Freischwebenden, das muss sozusagen moderieren, das sind in gewisser Hinsicht die Wände des juste milieu. Die Frage ist, nicht warum sind die Wände des juste milieu so oder anders, für mich ist die Hauptfrage, wie kommt es überhaupt zu dieser Triangulation, zu diesem Dreieck? Wie kommt es überhaupt dazu? Das ist ja eigentlich das, was die Japaner bis heute beschäftigt, wenn die unsere Kultur, unsere Musik... alle interessieren sich für diesen merkwürdig polyphonen, europäischen Raum, der so viel weniger an rhythmischer Vielfalt besitzt, und an expressiver Freiheit, letztlich, aber um so viel mehr an funktionaler Differenzierung. Und diese Polyphonie ist ja ist ja genau der Punkt, wo ja sozusagen die entfesselte.. das entfesselte Ich genötigt wird in einen Gesellschafts - Korpus einzustimmen, aber da eine Freiheit zu erreichen, in diesem Gesellschafts - Korpus, der die anderen Staunen macht.

Also, die Behauptung ist, und heute beten´s alle nach, wir artikulieren, was wir bereits in uns haben. Und ich sage, das ist absoluter Unsinn, die Uhr ist keine Artikulation von etwas bestehendem, sie ist die Artikulation von etwas Neuem. Ja? Von etwas, was in keiner Natur vorher gewesen ist. Desgleichen ist die Mariengeschichte etwas, was nicht in der Natur liegt, sondern was Metaphysik ist. Desgleichen ist ein Computer etwas, was kein Mensch sich quasi in seinem Körper ausdenken kann, sondern es ist etwas, was eine digitale Metaphysik darstellt. Du hast

also drei große.... das Alphabet auch! Das Alphabet ist genau der Punkt, wo man jede Ikonographie aus dem Zeichen rausnimmt, und nach reinen ... Saussure ist darauf reingefallen, sozusagen, als arbiträrer Zeichen, ein reines Zeichen in die Welt hinaus schießt. All das ist nicht Artikulation von Natur. Jetzt frag ich mich, weil ich glaube, das ist der Schlüssel zu der Frage, warum es einen Marien - Mythos gibt. Ja? Jetzt frag ich mich, warum intelligente Menschen Aberglauben sozusagen verbreiten, nämlich den Aberglauben, wir seien natürlich, wo alles dafür spricht, dass wir metaphysisch sind. Und zwar abgewrackte Metaphysiker. In der Regel. Und zwar mit der Meta-Physik scheiternde, mit quasi mit größten Energien wie Liebeskranke auf diese Metaphysik hinstuernde, uns sozusagen mit Haut und Haaren dieser Metaphysik preisgeben.

Und ich glaube, alle kulturellen, sozusagen.... alle kulturellen Vektoren, Sprengkräfte, Triebwerke sind im Gegenteil zu der umlaufenden Meinung, keine Naturalisierungswünsche oder auch Reproduktionswünsche, sondern sie sind Engelmachermaschinen. Ich hab gesagt, als Hauptformel, von wegen Naturalisierung, wie Lerois Gorain das sagt. Die Kultur ist 'ne Engelmacherin. Das ist der Kick. Die treibt ab. Das ist ihr Funktion, sie soll endlich diese ganze Scheiße, die wir am Leib herumtragen, die wir möglicherweise noch vervielfältigen, zu zweit, zu dritt, zu viert, die soll das Abtreiben und soll uns was besseres geben. Aber dummer Weise, sozusagen, das heißt, die macht eben, wie diese alte Vorstellung sagt, Engel. Die Natur Mariens steuert, und das ist ja... du kannst das auf den Bildern ja auch so wunderbar nachvollziehen. Die Natur Mariens steuert schon im Dogma auf die vollkommene Himmelfahrt, sozusagen, hoch. Es ist also alles, sozusagen an dieser Figur, was irgendwie mit einer Frau zusammenhängt, wird so überpinselt und gereinigt, daß am Ende so ein makelloser Spiegel steht, eine absolute Phantasma - Projektionsfläche. Und in dem Augenblick, wo die Projektionsfläche sozusagen eingelöst wird, sieht man eben nicht mehr einen Menschen, sondern man sieht Bücher, Maschinen und Funktionsapparate. Du siehst eben nicht mehr... das ist ein vollkommener Unsinn, der Held der

Mariendarstellungen im 14. 15. Jahrhundert sind, da mehren sich ja die Putten, die kleinen Engel, das sind nicht Menschen, es sind die Bücher, und das komische an diesen Büchern ist, dass es mechanische Bücher sind, die sind schon nicht mehr alleine. Das sind Buchgesellschaften, so wie die Gutenbergsche Buchgesellschaft, das sind Sozialaggregate. Das sind die Helden dieser Bilder. Nicht Menschen, nicht das Gesicht, nicht die Schönheit, nicht die Kleider und so.....

Der Wunsch entsteht in dem Augenblick, wo eine natürliche Reproduktionsordnung in einer Gesellschaft einer symbolischen weicht. Und das ist schon ziemlich lange her, würde ich sagen. Das heißt in dem Augenblick entstehen.... es gibt ja von uns eine - Plutarch schreibt, einige der wenigen guten Gedanken, von dem, wo er sagt, was ist Unendlichkeit? Ich kann nicht unendlichen Hunger haben. Ich kann unendlichen Hunger nicht haben. Irgendwann bin ich satt. Mein Körper hat sozusagen ein Limiter, ja, das ist ein -Begrenzer. Aber ich kann Geldhunger haben, der unendlich ist. D. h., im Symbolischen ist das Einfallstor für unendliche Phantasien angelegt. Diese ganzen Phantasie, die ich meine mit der "die Kultur ist eine Engelmacherin" als Formel, sind Phantasien, von denen ich sagen würde, die haben tendenziell Unendlichkeitscharakter, die wollen nicht Begrenzung, die wollen nicht Körper, also Limiter, sondern sie wollen was drüber hinausgeht. Das Kino ist eine solche Unendlichkeitsphantasie. Alle medialen Räume, in denen wir uns tummeln, sind solche Unendlichkeitsphantasien. Sie spielen größere Wirklichkeiten durch, als wir uns ... it's bigger than life. Und dann müssen wir fragen.... wer ist größer als das Leben? Du nicht, ich nicht, er nicht. Niemand ist größer als das Leben, wir sind lebensgroß. Aber diese Maschinen sind überlebensgroß, die sterben nicht. Kulturell gesehen, eine GmbH ist ein niedergekommener Christus. Wissen sie was eine GmbH ist, zum Beispiel? Eine GmbH ist ein niedergekommener Christus, was soll der Unsinn? Eine GmbH ist soul man corperation, die zahlt keine Erbschaftssteuer. Warum zahlt eine GmbH keine Erbschaftssteuer? Weil sie sich auf diesen Christus rausreden kann. Kurzum. Das ist historisch genau die Geschichte, die daran interessant ist. Interessant ist,

warum der Kapitalismus metaphysische Ungeheuer produziert. GmbHs, also, du gründest eine GmbH, und dieses Ding wird überleben und überleben und überleben, du stirbst, deine Kinder werden es weiter haben, und dieses Ding zahlt keine Erbschaftssteuer, es zahlt keine.... sozusagen der König ist tot, es lebe der König, es zahlt nix dafür. Es bleibt die Krone deiner Bemühungen, oder vielleicht auch nicht, es kann auch korrupt sein. Aber dieses Ding ist ein metaphysisches Ungeheuer. Und das ist sozusagen in unserer Wirklichkeit implantiert, und wir kriegen diesen ganzen Scheiß nicht mit. Das ist der Punkt der sozusagen..... diese ganzen Materialisten sind alles Idioten, die haben überhaupt keine Ahnung, dass wir eigentlich nur umstellt sind von metaphysischen Ungeheuern, die wir uns eingebrockt haben, die wir auslöffeln müssen. Und eine dieser wunderbaren, vielleicht die schönste Gestalt, das ist die Oper in diesem Feld, das ist diese Marienfigur. Aber in dieser Marienfigur im Gegensatz zur GmbH verhandelt sich wirklich ein Problem, und nicht ein Problem, das wir haben mit einer GmbH, sondern ein Problem, das wir haben mit wirklichem Begehren, ein Begehren nach Metaphysik. Ein Begehren danach.... ob es irgendetwas gibt, was vielleicht mehr ist als wir. Und eine der größten Philosophen, für meine Begriffe, der wirklich ein Philosoph gewesen ist, das ist Meister Eckhardt, der hat zur Zeit, als die Uhr alle die ganzen mediokren Denker erfasst hat, hat der die einzige gültige Gottesformel geprägt, die mir plausibel erscheint: Gott ist, was nicht von Zeit und Raum berührt ist. Also, ein Gott in der Maschine ist kein Gott. Der betrügt nicht nur die Natur, sondern er betrügt auch irgendwie den Menschen, er betrügt sich selbst, sozusagen, es ist eine Art von, was weiß ich, Ungeist. Eine quantité négligable, letztlich. Aber ein Gott kann von diesem Augenblick an nur sein, was nicht von Zeit und Raum und Gott wird immer nur sein, was nicht von irgendeiner idiotischen Phantasie von einem Menschen irgendwie produziert worden ist.

31. Szene St. Petri

Nach dieser Sequenz jedenfalls kommt der Marien-Choral (Musik 9):

Beata Viscera – einstimmiger Conductus:

Marie virginis, cuius ad ubera rex magni nominis; veste sub altera vim celans numinis, dictavit federa Dei hominis.

O mira novitas et novum gaudium, matris integrita post puerperium.

Populus gentium sedens in tenebris surgit ad gaudium partus tam celebris: Iudea tedium fovet in latebris, cor ferens conscium delicti funebris.

O mira...

Fermenti pessimi qui fecem hauserant, ad panis azimi promissa properant: sunt Deo proximi qui longe steterant, et hi novissimi qui primi fuerant.

O mira...

Solem, quem libere, dum purus oritur in aura cernere visus non patitur, cernat a latere dum repercutitur, alvus puerpere, qua totus clauditur.

O mira...

(Magnus Liber, Florentiner Handschrift)

Vorgesehen sind ähnliche Bildmotive wie bei Alleluia Nativitas – allerdings tendenziell eher Mariendarstellungen, insbesondere Verkündigungsszenen – und eher statisch.

32. Fortsetzung der Schlusskommunikues:

Stenzl in einem Tonstudio – eine Schellak/Schallplatte/38cm-Tonband wird aufgelegt – mit der Ficker-Aufnahme von Perotin:

Das ist eine Aufnahme der ersten Perotin-Transkription von Rudolf von Ficker, 1930 – für Chor und großes Orchester – heute sagen wir, Perotin ist nur von 4 – maximal von 5 Solisten, Spezialisten aufgeführt worden. Das 20. Jahrhundert im allgemeinen tut sich dadurch hervor, dass es die Musiken der 10 Jahrhunderte zuvor wieder belebt hat – ein Vorgang an sich, der in der Musikgeschichte insgesamt kein Vorbild hat. Nur dürfen wir uns nicht der Illusion hingeben, dass die Musik, die wir nach 100 oder 200 Jahren wieder aufführen, vergleichbar wäre mit dem, wie es damals eben geklungen hat. Und selbst wenn wir es hinbekämen, sie klanglich genau zu rekonstruieren: Wir würden heute diese Musik vollkommen anders hören, wir würden sie anders wahrnehmen als damals. Überspitzt formuliert, hören wir jeweils, was wir hören wollen – und die Musiker reagieren auf ihre eigenen und die Bedürfnisse ihres Publikums. Und dieses Phänomen zeigt sich besonders deutlich an einem Komponisten wie Perotin – der hier in dieser Bearbeitung von Rudolf von Ficker mit Eugen Jochum am Dirigentenpult klingt irgendwie so zwischen Bruckner und Carl Orff – spätere Aufnahmen derselben Musik, also eine Transkription derselben Handschrift aus dem magnus liber – klingt mit dem Deller Consort begleitet von Zinken und Drehleiern nach einer Verbrämung von Jimmy Hendrix und Zupfgeigenhansel. Das war so in den 60er Jahren. Hier, die erste Einspielung des Hilliard-Ensembles, kommerziell äußerst erfolgreich, klingt wie esoterische minimal-music à la Phil Glas oder Steve Reich. Damals sangen sie viele der Stücke mit 6 oder 8 Sängern – inzwischen sind wir wie gesagt auf 4 oder 5 heruntergegangen, nach unserer Quellenlage stimmt das, mehr Sänger wurden von den Kathedralen einfach nicht bezahlt, aber wer weiß, ob wir nicht in 10 oder 20 Jahren schlauer sind und bemerken, dass auch diese Interpretation mehr auf die Bedürfnisse des beginnenden 21. Jahrhunderts reagiert als dem historischen Perotin

gerecht zu werden. Vielleicht sagt man in 20 Jahren auch, was interessiert uns die Historie, wir wollen jetzt unseren Spaß haben. Gerade weil wir von Perotin und seiner Epoche so wenig wissen, so spärliche Quellen haben, eignet er sich hervorragend – und seine ganze Epoche – als Projektionsfigur oder Projektionsfläche für Sehnsüchte, die eher mit unserer Gegenwart etwas zu tun haben. Anders formuliert: Wir haben eine bestimmte Vorstellung davon, 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 erscheinen; da hat offensichtlich keiner mehr eingegriffen, oder überarbeitet modernisiert. Das hat aber sehr viel mit unserem Verständnis von Musikgeschichte zu tun. Wir verstehen unter Musikgeschichte die Geschichte der mehrstimmigen Musik. Das ist nicht selbstverständlich. Wann beginnt denn eigentlich das, was wir komponieren nennen? Und ist denn das Komponieren etwa von einstimmiger Musik kein Komponieren? Und wenn sich die Frage so stellt, dann merkt man, aha, wir haben eine bestimmte Vorstellung dessen, was Komponieren heißt. Was auch sicher damit zu tun hat, dass uns mit den Werken von Perotin, den vierstimmigen Organa, zum ersten Mal so etwas wie ein opus perfectum und finitum vorliegt. Die verschiedenen Handschriften, in denen uns diese Werke überliefert wurden, weichen fast nicht voneinander ab. Und aus diesem Grund beginnen die meisten Geschichtsbücher der europäischen Musik mit Perotin, weil eben das unserer Vorstellung, was ein Komponist ist und macht, am ehesten entspricht.

33. Schlusspladoyer

Flotzinger: Na und, und dann kann ich mich ja nur an das halten, was ich in der Musik selber vorfinde und da herauslese. Und da lese ich eben vor allem dieses rationale Element heraus, das mich so fasziniert, weil, im Grunde genommen, ich glaube, auch das habe ich schon mehrmals gesagt und ich hab`s jedenfalls schon x-mal geschrieben: Ich kenne kein Prinzip des abendländischen

Komponierens, das nicht irgendwie im 13. Jahrhundert schon da ist, in nuce oder schon sehr ausgedehnt und ausgefeilt. Vielleicht sogar z.T. stärker als später, z.B. Symmetriebildungen haben wir später sehr viel seltener. Aber da würde ich eben wieder die Parallele zwischen den Künsten, also zu den Bauleuten sehen, da spielt die Symmetrie eine sehr viel größere Rolle und in sofern ist sie da für die Musik, die so etwas Zeitgerichtetes hat, ja, ist sie da sogar auffälliger.

Der Steinmetz, der an Nôtre Dame herumgemeißelt hat, der hat natürlich zunächst seine Phantasie spielen lassen, aber dann, wenn man genauer hinguckt, da will er Entsprechungen herstellen. Oder, z.B. etwas, was dann eine Spiegelung ist, von etwas, was schon da ist. – Und solche Dinge. Und das ist sozusagen der kompositorisch nächste Schritt, oder der intellektuell nächste Schritt: dem wieder eine höhere Ordnung zu geben, also wieder aus der Willkür herauszunehmen. Noch einmal: Phantasie ist das Selbstverständlichste von der Welt, die Phantasie zu bändigen, das macht dann den Künstler in abendländischem Sinn. Max Weber sagt, die abendländische Kultur, die unterscheidet sich von den anderen Kulturen durch ihren Zug zur Rationalität. – Das hat man in den 20er Jahren nicht so richtig verstanden. Aber dass das in so früher Zeit schon, sozusagen in nuce greifbar wird, ist faszinierend in meinen Augen. Und das verkörpert für mich Perotin, und deshalb bin ich eben ein Enthusiast, und sage: „Das ist nicht irgend ein Musiker, das ist schon **der** Meister da gewesen, in diesem Zusammenhang“. Dem wäre die bloße Phantasie zu wenig gewesen, sondern er wollte eine zweite Ebene haben, sozusagen zur Absicherung. Wenn da jemand kommt und sagt: „Jaja, das ist recht gut und schön, deine Phantasie ist sehr schön“, dann will er dem antworten können: „Ja, Phantasie – das glaubst du, schau dir es genauer an, dann wirst du sehen, wie viel Hirnschmalz ich da verbrannt hab, um diese Geheimnisse hineinzubringen, die natürlich nicht sofort hörbar sind“, oder eben nur dem nachvollziehbar sind, der sich die Mühe macht, das überhaupt nachvollziehen zu wollen.

34. St. Petri

Danach: Der Marien-Choral Dum sigillum –
zweistimmiger Conductus von Perotin (Musik 10):

*Dum sigillum summi patris - signatum divinitus, in sigillo
summi matris signatur humanitas.*

*Nec sigillum castitatis in puella frangitur; Nec sigillum
deitatis detrimentum patitur.*

*Dum humanum osculatur, naturam divinitas, ex contactu
fecundantur intacta virginitas. Mira virtus osculandi,
miranda sunt oscula, que dant vires fecundandi sine
carnis copula.*

(Magnus Liber, Florentiner Handschrift)

Hier tauchen wir am tiefsten in die biblischen Mythen ein
und in die mittelalterliche Art und Weise, mit diesen
umzugehen.

Es muss ein Liebesverhältnis zwischen Gott und der
heiligen Jungfrau bestanden haben, ansonsten hätte dieser
nie und nimmer die Gesetze seiner eigenen Schöpfung
außer Kraft gesetzt.

Maria ist also nicht nur passives „Opfer“ des göttlichen
Willens, sie hat auch ihr Scherflein dazu beigetragen,
dass Gott gerade sie auserkor. Wie man sich nun die in
den Evangelien nicht geschilderte Vorgeschichte
vorstellen muss, davon gibt nach mittelalterlicher Ansicht
das „Hohelied Salomons“ Zeugnis ab, in welchem von
(mindestens) zwei Frauen die Rede ist: einer edlen
hochgeborenen Weißen und einer schwarzen Frau
niederen Ranges.

Diese beiden Frauen lassen wir, choreographiert von
Hans Kresnik, für uns tanzen: mit einem erotisch und
spirituell motivierten Tanz, Ausdruck einer jenseitig
orientierten Liebe Sehnsucht, in steter Drehung um die
eigene Achse, wie wir sie vielleicht aus Sufitraditionen,
dem Tanz der Derwische (die auch Frauen sein können)
kennen.

Diese Aufnahmen von den tanzenden Frauen projizieren
wir an die Decken und Wände der Kirche, zeigen Details
von den Körpern der Frauen, die sich nach Liebe
verzehren – Details, die sich verteilt über das gesamte

Kirchenschiff wieder zu einem ganzen Körper zusammensetzen.

Denn so viel lässt sich leicht lernen aus der Ikonographie der mittelalterlichen Malerei: der Ort, an dem sich der Akt der Befruchtung ereignet zwischen Gott und der Jungfrau, ist der Raumkörper der Kirche selbst. Maria ist diese Kirche, im übertragenen und im direkten Sinn. Die meisten gotischen Kathedralen sind also nicht allein Maria geweiht, sondern vielmehr mit ihrem Körper identisch.

Das Licht, das durch ihre Fenster eindringt und sie inspiriert, ist das Symbol des göttlichen Samens, die Befruchtung findet vor aller Augen im Inneren dieses Raumkörpers statt – wir sehen eine erotische Permanentinstallation aus Licht und Körper.

Wir projizieren den Körper mindestens zweier tanzender Mariendarstellerinnen an die Innenwände – die innere Körpermembran von St. Petri – stülpen die äußere Haut der tanzenden Frauen in die Innenseite der Kirche, während das Lied, gesungen vom Hilliard Ensemble, die wundersame körperlose Durchdringung der beiden Liebenden – Gott und Maria – verkündet: Sie verschmelzen miteinander im Licht.

In gewisser Weise begegnen wir also dem Urmythos des Kinos.

35. St. Petri

Nach unserer neuesten Musikauswahl folgt am Schluß noch der zweistimmige „schweifende“ Choral „Benedicamus domino“ – ohne Projektionen in der Kirche von St. Petri (Musik 11) über die Rolltitel des Films

*Benedicamus domino. Deo gratias.
(Magnus Liber, Wolfenbüttel II – No. 50)*