



dein kuss von göttlicher natur
der ZEITgenosse PEROTIN

dein kuss von göttlicher natur der ZEITgenosse PEROTIN

ein film von uli aumüller

HD/35mm – ca. 95 min.

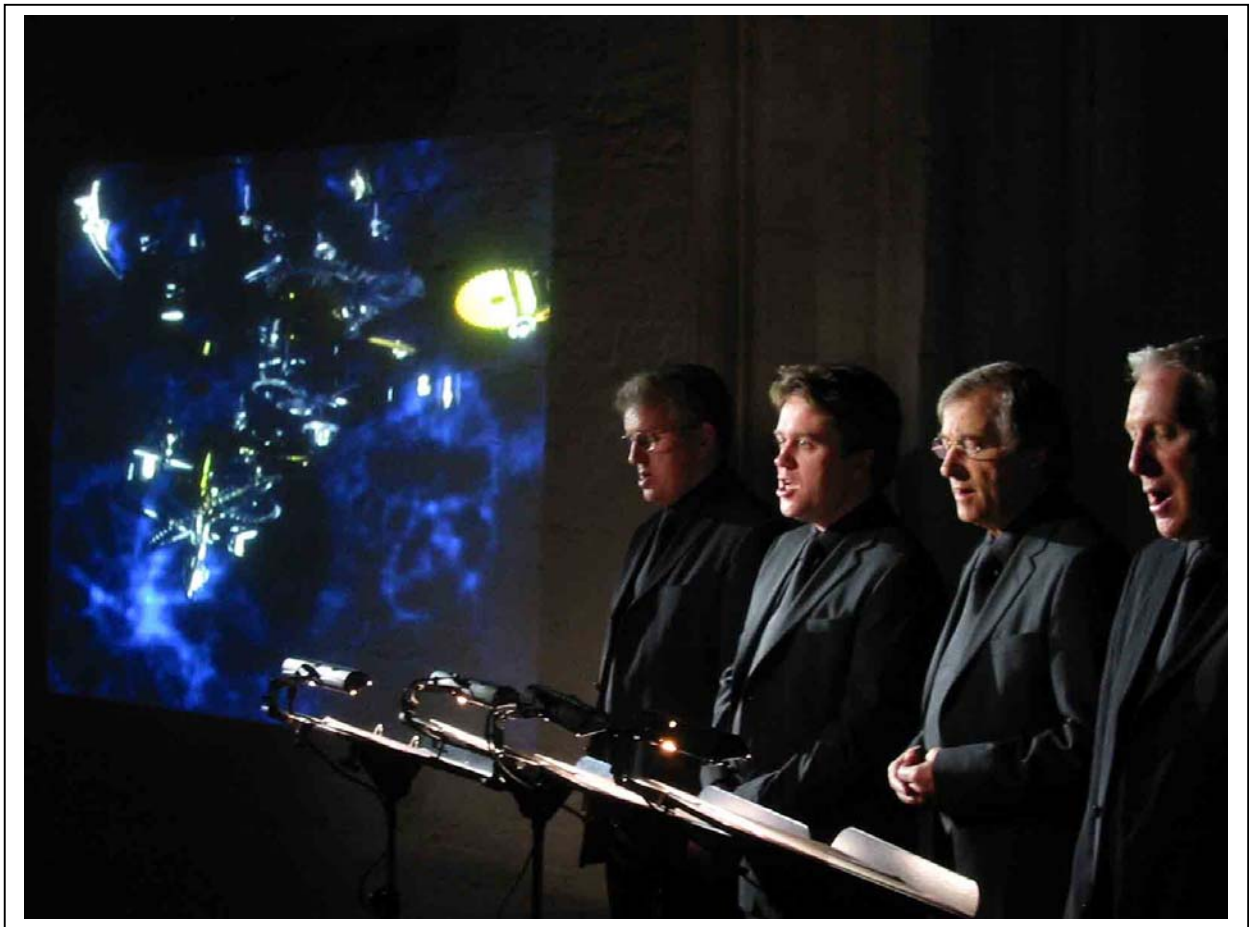
Eine inpetto filmproduktion berlin 2004

In Zusammenarbeit mit Bewegte Bilder Medien AG, Cinegate GmbH und Digital Images GmbH

Koproduziert mit dem Bayerischen Fernsehen und ARTE France

Gefördert von Medienboard Berlin-Brandenburg (MBB), Gesellschaft zur Förderung audiovisueller Werke in Schleswig Holstein (MSH) und Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg (MFG)

Eigentlich sollte es nur ein Film über Perotinus magnus werden, ein Film über einen mittelalterlichen Komponisten. Ein Film allerdings über einen Komponisten, über den man so gut wie nichts weiß. Nur, dass es sich um einen der ersten Namen handelt, die in der europäischen Musikgeschichte auftauchen – ob es einen Mann dieses Namens tatsächlich gegeben hat, könnte jedoch das Ergebnis purer Legendenbildung sein. Überliefert sind – aus mehreren Quellen – eine Reihe von Kompositionen, die Perotinus zugeschrieben werden, Kompositionen, die aller Wahrscheinlichkeit nach nur an hohen Festtagen in der gerade vollendeten Kathedrale Nôtre-Dame in Paris zur Aufführung gelangten – Ende des 12ten, Anfang des 13ten Jahrhunderts. Polyphone, vierstimmige Werke von einer Wucht und Größe, die das Erscheinungsbild und den Charakter der gesamten europäischen Musikkultur seither prägten. Man kann ohne Abstriche behaupten, dass seitdem kein Komponist in Europa um die Weichenstellungen dieses Perotinus, ob es ihn gegeben hat oder nicht, herumkam.



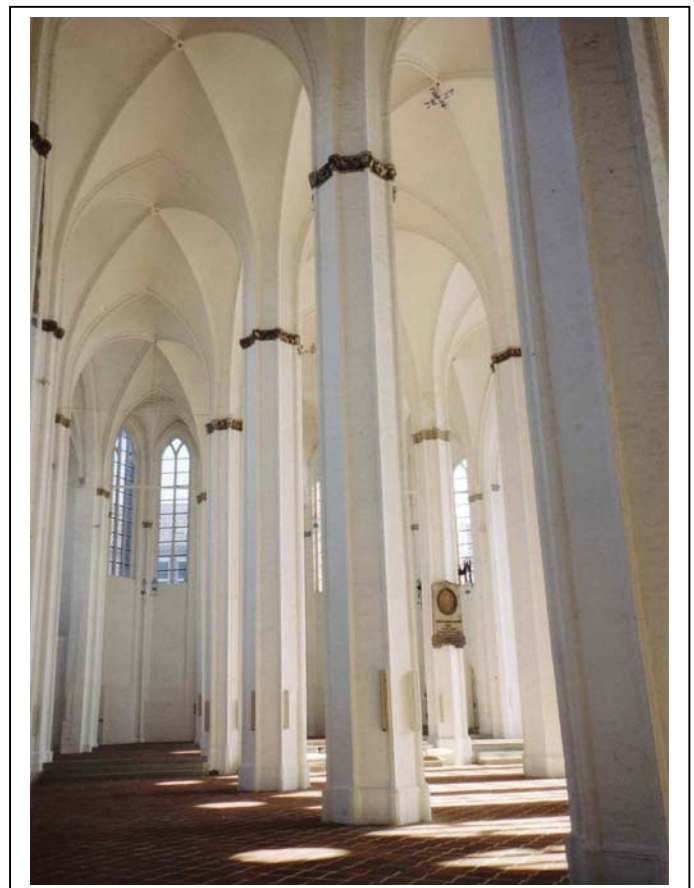


Aber wie daraus einen Film machen? Ein hochkarätiges – oder eigentlich DAS hochkarätige Ensemble für diese Art von Musik war relativ schnell gefunden: das britische Hilliard-Ensemble, das mit der Musik von Perotin schon einige hunderttausend CDs verkauft hatte. Aber sollten wir die vier Sänger in Mönchskutten, fackelbeschieden – in gotischen Gewölben umherwandeln lassen. Prozessionen dunkler verhüllter Gestalten im nebelverhangenen Morgengrauen. Ein Remake des „Namens der Rose“? Würde das nicht nur das Klischee verdoppeln, das in unseren Köpfen von dieser Musik und der Epoche des Mittelalters herumgeistert? Unterbrochen vielleicht von irgendwelchen redenden Köpfen, gelehrten Spezialisten vor Bücherwänden oder anderen, im Prinzip austauschbaren Hintergründen, die uns an der Fülle ihres angesammelten Wissens teilhaben lassen? Dieser Weg erschien uns wenig reizvoll. Und die Hilliards hätten dabei auch nicht mitgespielt.

Auf der Suche nach einer heutigen, zeitgenössischen Bildsprache, mit der sich diese rund 800 Jahre alte Musik filmisch gestalten und übersetzen ließe, mussten wir etwas weiter ausholen, sozusagen in die inneren Baupläne und Gestaltungsprinzipien, die Antriebskräfte dieser Musik vordringen. Was sind das zum Beispiel für Texte, die diese Musik vertont – hätten es auch beliebige andere Texte sein können, oder gibt es eindeutige Zusammenhänge zwischen der Form der Musik und den textlichen Inhalten? Und da diese Musik für liturgische Zwecke geschrieben wurde – also für den Gottesdienst in diesen riesigen französischen Kathedralen, stellte sich die Frage auch nach dem Zusammenhang zwischen der Musik und der Architektur nicht nur der Kirchen, ihrer Akustik, ihrer quasi theatralen Inszenierung – sondern auch der Liturgie selbst: Wie sahen die Liturgien damals aus, wie lange dauerten sie, wo war die Gemeinde, wo waren die Geistlichen, was hörte, was sah man von den wahrscheinlich nur 4 bis 5 Sängern in einem Kirchenraum, der ohne weiteres 5000 Menschen Platz bot?

Es dauerte einige Zeit (3 Jahre insgesamt brauchten wir zur Vorbereitung der Dreharbeiten), bis wir im wesentlichen zwei Entdeckungen machten: Zum einen kreist der überwiegende Teil der von Perotinus bearbeiteten Texte nicht um Gott, Jesus oder den Heiligen Geist – sondern um Maria – und auch hier im wesentlichen nur um einen einzigen Mythos: den Mythos der jungfräulichen Empfängnis und den der jungfräulichen Geburt. Nicht ungewöhnlich für seine Zeit – die Jungfrau Maria hatte Konjunktur im frühen 13ten Jahrhundert – fast alle neu erbauten Kirchen waren Nötre-Dame, unserer lieben Frau, geweiht – Mariendome. Aber war das nur eine modische Obsession sexuell verkrampfter, perverser Männerhirne – oder steckte da noch etwas anderes dahinter? Und vor allen Dingen: Was hat das mit uns zu tun? Der Mythos der jungfräulichen Empfängnis gilt selbst religiösen Empfindungen wohlmeinend zugeneigten Zeitgenossen als der Gipfelpunkt irrationaler Lügenmärchen.

Auf die Spur brachte uns ein Dominikanermönch, den wir in Berlin trafen – und der uns eine ganz einfache Frage stellte: Stelle dir vor, du solltest die Geschichte erzählen, Gott habe sich in eine Irdische verliebt, oder die Liebe einer Irdischen wäre so



grenzenlos, dass sie selbst Gott verführte, zu den niederen Sphären seiner eigenen Schöpfung herabzusteigen. „Wenn Gott eine Frau schwängern möchte“, lachte der Mönch, „macht er das so wie du und ich? Oder macht er das auf eine andere Weise? Anders vielleicht, als wir es uns vorstellen können?“ Und wenn man sich die Darstellungen der Verkündigungsszene aus der Zeit Perotins anschaut, dann ist es häufig ein Lichtstrahl, der aus dem Mund Gottes heraustritt – durch das Fenster einer gotischen Kathedrale leuchtet und geradewegs auf das Ohr Mariens trifft, die in dieser Kathedrale sitzt. Vor ihr aufgeschlagen ein paar Bücher, neben ihr der Erzengel Gabriel – „Fürchte dich nicht!“, sagt der – und eine Blumenvase mit einer Lilie. „Aber wir müssen diese Bilder aus ihrer Zeit heraus verstehen“, meinte der Mönch, „Maria sitzt nicht in der Kathedrale, Maria ist die Kathedrale. Das Licht durchdringt und befruchtet ihren Körper. Jede Kathedrale ist eine aus Stein und buntem Glas gebaute Lichtinstallation, ist das Symbol genau dieses Befruchtungsaktes – Licht wandelt sich in Fleisch. Und umgekehrt: Auch das Kind, das Maria gebiert, ist eine Lichtgestalt. Eigentlich ist Maria so etwas wie ein Monitor, ein Fernseher – die Urform des Kinos: Maria eine reine, weiße – eine makellose Projektionsfläche, auf die ein Lichtstrahl projiziert wird – und was wir auf dieser Leinwand sehen, ist das aus Licht gewandelte Fleisch, eine Art metaphysischer Körper. Ein vor Liebe bebender Körper übrigens – denn es ist eine Liebesgeschichte, eine Liebesgeschichte zwischen Himmel und Erde, die gemeinsam ein Kind zeugen.“



Wenn es diese Geschichte ist, deren Symbolik die Lichtarchitektur der gotischen Kathedralen erzeugte – und wenn hier die Matrix des gegenwärtigen Kinos, der Lichtspielhäuser zu suchen ist – dachten wir uns, warum dann nicht das Rad eine halbe Umdrehung weiter drehen und die Geschichte fortspinnen: Wir bedienen uns nicht nur der bunten Glasfenster und des Sonnenlichts, um unsere 4 Sänger zu beleuchten, wir verwenden moderne Hochleistungsvideoprojektoren, mehrere, so viel wie nötig, und beleuchten den möglichst nackten Innenraum einer Kirche als dreidimensionale Projektionsfläche – also eigentlich nicht Fläche, sondern Raum – ein Körperraum, ein **Projektionsraumkörper** – und erzählen mit unseren Bildern genau die Geschichten, die die lateinischen Texte der Perotinschen Kompositionen erzählen – oder andeuten, besser gesagt: Sie müssen für die weniger Bibelfesten neu erzählt und neu interpretiert werden. Nach langer Suche in ganz Deutschland fand sich eine Kirche, in der sich diese Idee wunderbar realisieren ließ: Die St. Petri-Kirche in Lübeck. Ca. 40 Meter lang, 30 Meter breit und 25 Meter hoch wurde die Inneneinrichtung (13tes Jahrhundert) dieser 5-schiffigen Hallenbasilika im 2ten Weltkrieg durch Brandbomben vollkommen zerstört. Dem heutigen Besucher der restaurierten Kirche bietet sich ein gänzlich leerer Sakralraum, keine Bilder an den Wänden, keine Altäre, keine Bänke – nur die blanke weiß getünchte Konstruktion der norddeutschen Backsteingotik. Mit seinen 4 mächtigen Säulenreihen der ideale, weil quasi makellose Ort zur

Projektion unseres dreidimensionalen Kinos. Denn es ging uns ja nicht nur um die visuelle Anreicherung unseres Drehorts, wie es bei vielen Popkonzerten und Theaterinszenierungen mittlerweile üblich ist, bei denen eine Reihe von Screens rund um die Akteure aufgestellt werden – auf denen man dann irgendwelche Videos bewundern kann (oder die Protagonisten in Großaufnahme) – in der Regel in eher lockerer, denn assoziativer Verknüpfung zu den Inhalten – sondern uns ging es darum, eine möglichst dichte Komposition von Querbezügen herzustellen zwischen dem Gehalt des Raumes als solchem (Sakralraum, Kathedrale), dem Thema der Texte (eine Liebesgeschichte zwischen Himmel und Erde) und den Geschichten, die von den projizierten Videos erzählt werden.



Und dies außerdem verbunden mit den Spielmöglichkeiten am Drehort selbst: Wir konnten je nach Kamerafahrt und Wahl der Objektive zwischen nicht wiedererkennbaren, sozusagen informellen, abstrakten Bildausschnitten und andererseits totaleren Aufnahmen hin und her zu fahren, die sowohl die Raumperspektive einfingen, als auch die Motive der Videos mehr als nur erahnen ließen. Oder: Aufnahmen in der Achse des Projektors verloren die Tiefe des Kirchenraumes, der Raum wurde flach. Sie gewannen aber die perspektivische Tiefe des projizierten Bildes zurück, je weiter die Kamera sich aus der Achse des Projektors herausbewegte, bedingt durch die Schatten und räumliche Abstufung der Säulen – das projizierte Bild jedoch wurde zunehmend abstrakter, verlor an Gegenständlichkeit. All dies setzte selbstredend eine komplexe Koordinierung von Kran- und Dollyfahrten mit der Projektionstechnik voraus, wobei wir uns noch zusätzlich den Spaß erlaubten, nicht nur die Kameras auf Schienen zu setzen, sondern auch die Sänger auf bewegliche Plattformen zu stellen, die durch den Raum gezogen wurden, insofern es abgeleitet aus der musikalischen Struktur Sinn machte. D.h. insofern auch Perotin zum Beispiel in seinen Kompositionen mehrere Geschwindigkeiten – Zeitebenen miteinander kombinierte (Die Idee der Polytempik wurde eben nicht erst im 20ten Jahrhundert, sondern 800 Jahre früher, d.h. im 12ten Jahrhundert entwickelt).

Man sieht also in diesem Film den immer gleichen Kirchenraum immer anders. Tagsüber das Spiel des natürlichen Sonnenlichtes, weswegen die Kirchen so und nicht anders gebaut wurden, in den in der Nacht gedrehten Passagen die gleichen Räume im Zusammenspiel mit immer neu variierenden Beleuchtungen, Perspektiven, Schattierungen, aus welchem Grund die anfänglich erwogene Alternative, statt den Weg „zu Fuß“ mit richtigen Projektoren, Schienen, Kränen und real im Raum positionierten Sängern den Weg der Animation, der Kreation virtueller Räume, zu wählen relativ rasch wieder verworfen wurde. Um die gleichen visuellen Ergebnisse zu erzielen, wäre ein Mehrfacher an Programmieraufwand notwendig gewesen – und die Analogie, dass die Idee des Kinos heute dem Konzept der Kathedrale vor 800 Jahren entspringt, wäre nicht so greifbar und plastisch geworden!

Die Lüftergeräusche der hardware und die Stadtlage der St.-Petri-Kirche in Lübeck brachte mit sich, dass die Tonaufnahmen mit den Hilliards getrennt vom Drehort in einer kleinen Dorfkirche bei Pfullingen stattfanden (zwitschernde Vögel konnten durch kleine Steinchen, spielende Kinder durch gutes Zureden verscheucht werden, Lieferwagen zwangen zu unfreiwilligen Pausen) – in Lübeck sangen die Hilliards Playback. Die häufige Wiederholung der gleichen Einstellungen und die nächtlichen Drehzeiten von abends um 8 Uhr bis morgens um 5 Uhr hätten das Ensemble und seine stimmliche Qualität darüber hinaus überstrapaziert, so dass wir die geringere Authentizität der Trennung von Ton- und Bildaufnahme in Kauf nahmen, eine Maßnahme, die im Bereich der klassischen Musik eher ungewöhnlich und eigentlich auch unbeliebt ist. Abgesehen davon fällt sogar bei einem so präzise singenden Ensemble wie den Hilliards die Koordinierung des zwei- bis vierfachen Stimmengeflechtes bei jedem Durchlauf so unterschiedlich aus, dass in der Postproduktion ein Schnitt der Bilder zu quasi jedem Zeitpunkt zu Tonproblemen geführt hätte. (Auf diese Weise kamen wir mit den insgesamt 8 digitalen Tonspuren der beiden Kameras bei diesem Dreh vollkommen aus, denn nur bei den Musikaufnahmen war die Belegung von mehr Spuren für die anschließende 5.1-Mischung notwendig.)

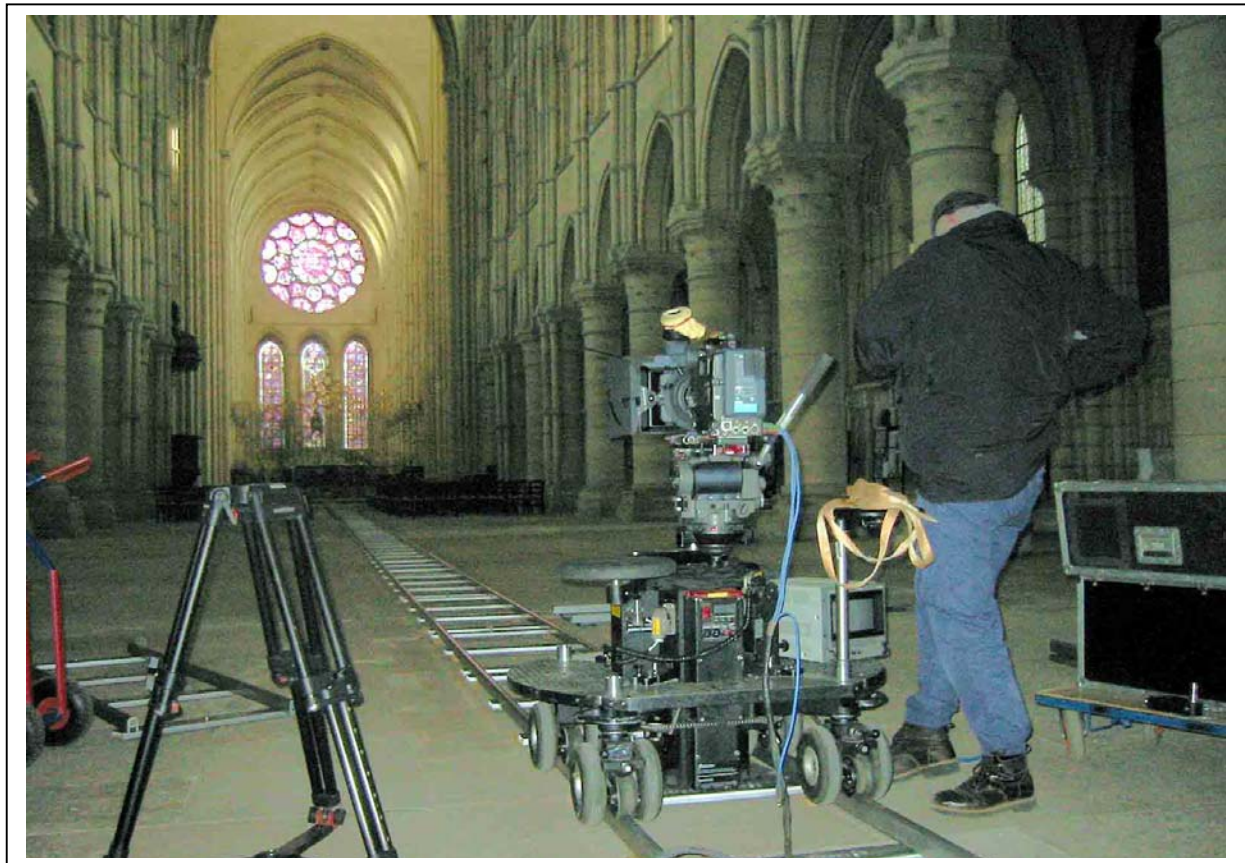
Zwei Beispiele:

1. Zu dem Choral „Descendit de celis“, der die Ankunft des Heiliges Geistes de celis – vom Himmel herab besingt, nahmen wir einen frühmorgendlichen Wald auf, durch dessen Blätterwerk die Strahlen der aufgehenden Sonne fingern (echter Morgennebel um 5 Uhr morgens, unterstützt von dem Staub, den wir mit unseren Produktionsfahrzeugen aufwirbelten) – der Säulenwald von St. Petri wurde in eine Eichenwaldallee verwandelt. Ausgangsmaterial dieser Projektionen waren Aufnahmen im normalen analogen Beta-SP-Format, deren Kontrast- und Kontur-Werte mit dem Programm FinalCut Pro HD beim Videoschnitt kräftig angehoben wurden. Bei einer maximalen Projektionsfläche in der Kirche von etwa 2700 Quadratmetern (die Länge beider Seitenschiffe à 40 Meter, die Querfront 25 Meter mal die Höhe der Kirche mit ca. 25 Metern) gingen wir trotz des eingeplanten Einsatzes von 5 Hochleistungsbeamern davon aus, dass wir uns gegenüber der schieren Größe des Raumes nur mit kräftigen und kontrastreichen Farben durchsetzen würden. Eine realistische, sozusagen illusionäre Wiedergabe eines Waldes, ein trompe d’oeil, war nur in der Anfangsphase dieser Sequenz angestrebt – während der Höhepunkte des Chorals sollte die Kirche in reinem Licht erstrahlen, brennen eigentlich ... uns war an der Idee des Lichtes an sich gelegen, seiner symbolischen Bedeutung, nicht an der Reproduktion eines einzelnen Ereignis an dem und dem Tag zu der und der Stunde im Spandauer Forst. Dieses Licht, das hier gemeint ist, kann sich überall ereignen – vielleicht auch nur kraft unserer Vorstellung.



2. In einer der größten, jedenfalls längsten Kathedralen der französischen Gotik in Laon verlegten wir etwas mehr als 60 Meter Schienen, für eine Dollyfahrt immerhin durch die halbe Länge des gesamten Kirchenschiffs. Wir folgten damit der „Perspektive der Heilsorientierung“, die eigentlich alle gotischen Kathedralen strukturiert, einer Verwandlung, die der Besucher schon beim Betreten aus einem profanen Außenraum in das sakrale Innere durch ein aufwendig gestaltetes, fast vaginales Portal erfährt – und das sich im Innenraum der Kirche fortsetzt – von diesem Portal ausgehend zum östlichen Chorraum, der aufgehenden Sonne entgegen – dessen bunten Glasfensterprogramme einen Ausblick auf die Schönheiten des paradiesischen Jenseits geben. In Laon ist es eine

gigantische Rosette, welche die Sphären des Himmels und der Engel repräsentiert – in ihre Mitte eine thronende Maria – wer sonst? – mit ihrem Kind auf den Arm. Mit dieser 60 Meter langen Fahrt folgten wir dieser Achse vom profanen Außen hin zur erlösenden Heilserwartung im Jenseits – und projizierten unsere Aufnahme dieser architektonischen Meisterleistung in das Kirchenschiff von St. Petri in Lübeck – quasi Architektur in Architektur – und fügten der vertikalen Bewegung unseres Drehs in Laon noch eine zweite horizontale Bewegung in Lübeck hinzu, indem wir die Kamera vor Hilliard-Ensemble hin- und herfahren ließen, so dass sich im Bild mehrere perspektivische Achsen gleichzeitig eröffneten und ineinander verschränkten. Dem Gewebe der ineinander verflochtenen 4 Stimmen dieser Komposition entsprach das Netzwerk der Säulen und Deckengewölbe in Laon und Lübeck, abwechselnd auf- und abgeblendet im Off der Originalbilder aus Laon und im On der Projektionen in Lübeck. Der Perotin zugeschriebene dreistimmige Choral „Alleluia Nativitas“ bejubelt das wundersame Ereignis der jungfräulichen Geburt – Jesus quasi als Lichtgestalt, als die er schon im 4ten Jahrhundert von Origines beschrieben wurde. Was kriert Kino anderes als Lichtgestalten?



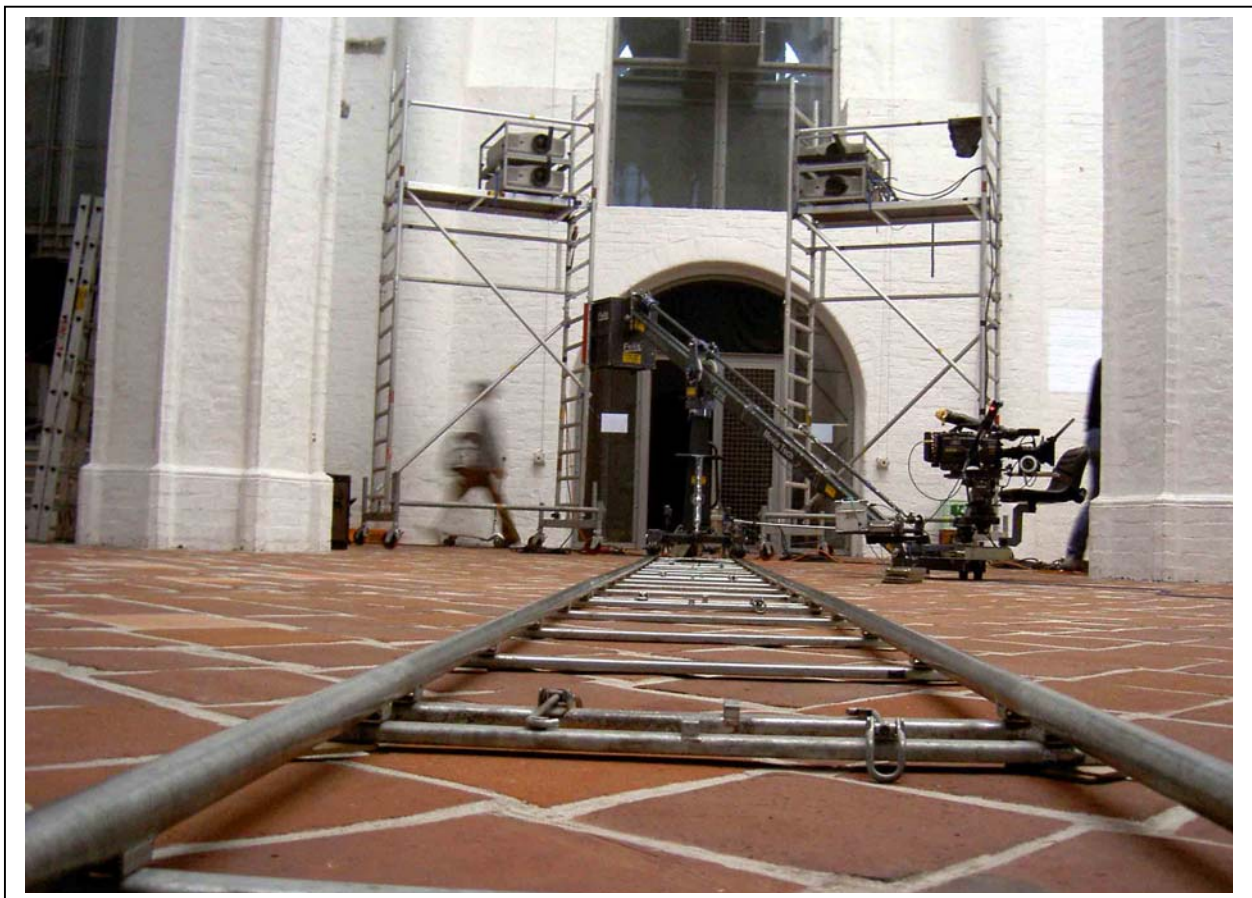
In Anbetracht der Größe des Raums und trotz Einsatz der zur Zeit lichtstärksten Projektoren (die gleichzeitig für jeweils neue Lichtsettings mobil handhabbar zu sein hatten – wir nutzen 5 Sanyo XF 40 (Optik 0,8:1) sowie 2 Diaprojektoren Hardware Xenon. Unser Partner war die auf Großprojektionen spezialisierte Firma Bewegte Bilder Medien AG in Tübingen) war von Anfang an des Filmprojektes klar, dass das Nadelöhr dieser Produktion die Lichtempfindlichkeit der Kameras sein würde.



Mit Film zu drehen, also Super-16 oder 35 mm, 9 oder 10 Durchläufe der selben 8-Minuten-Musik-Sequenz, bis die Koordination der Bewegungen im Raum exakt ineinander greift – mit mehreren Kameras gleichzeitig (anders sind Musikfilme nicht zu machen) – hätte finanziell jeden Rahmen gesprengt, auch wenn die Verwendung eines lichtempfindlichen Filmmaterials die Lichtproblematik gelöst hätte. Da aber gleichzeitig der beschriebene Aufwand für „nur“ eine TV-Produktion sich nicht gelohnt hätte, also von vornherein an eine Kinoauswertung gedacht war, verbot sich die Verwendung von der lichtempfindlicheren DigiBeta-Kameras. Mit der Firma Cinegate in Hamburg fanden

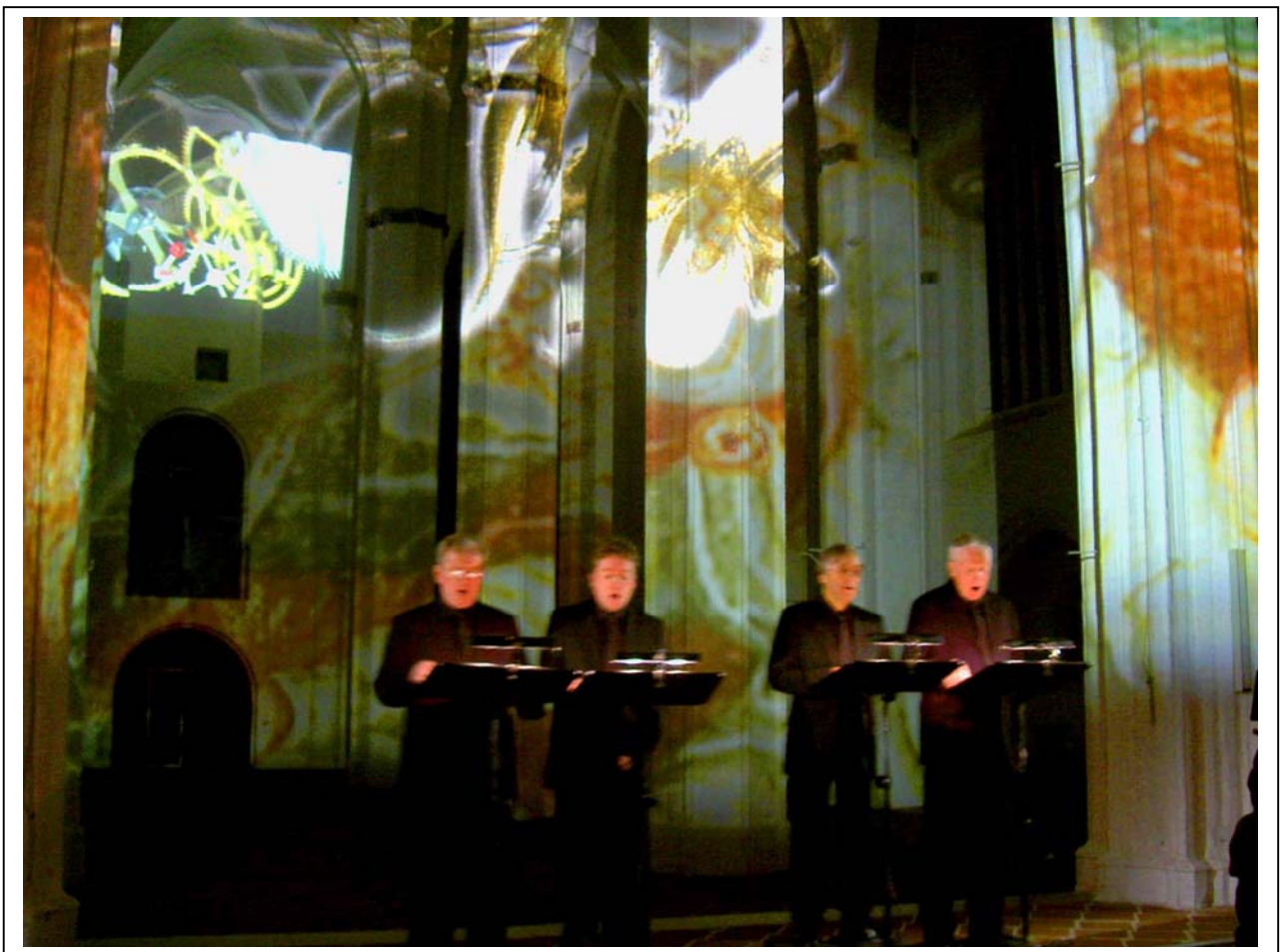
wir einen äußerst kompetenten Koproduktions-Partner, der bereits war, auch die Produktionsrisiken mit uns zu teilen – und der uns zwei HighDefinition Videokameras SONY HDCAM HDW-F900/3 24/25 P zur Verfügung stellte. Die Lichtempfindlichkeit der HD-Technik entspricht ohne Verstärkung max. 200 ASA, d.h. für unseren Einsatz war sie eigentlich zu dunkel. Wir drehten mit 25 Bildern/s, da auch die Videoprojektoren auf 25 Bilder (50 Halbbilder) getaktet waren – und wir auf diese Weise das Bildflackern resp. wandernde Bildstreifen eliminieren konnten, ohne aufwendige Videosynchronisation. Die farbliche Brillanz und die Darstellung der räumlichen Tiefe schien auf dem Kontrollmonitor deutlich besser als mit dem bloßen Auge der „analoge“ Eindruck im Raum selbst– obwohl ohne Verstärkung des Videosignals (also mit 0 dB) gedreht wurde, um digitales Bildrauschen zu vermeiden. Rein messtechnisch erreichten die HighDefinitionKameras jedoch nur einen durchschnittlichen Lichtwert von rund 40 bis 50 % - der ohne erkennbares digitales Rauschen in der Farbkorrektur (Vallhall von digital vision – eine weitere koproduzierende Firma, die in das Projekt einstieg, ist die Firma digital images in Halle, die gerade im Bereich digitaler HighEnd-Postproduktion optimal ausgestattet ist) problemlos auf Spitzenwerte um die 100 Prozent angehoben werden konnte.

Die Gleichzeitigkeit dieser farblichen Brillanz, der räumlichen Tiefe und einer Helligkeit, die es uns erlaubte, aus der riesigen Projektionsfläche wiederum nur kleiner Details zu filmen, brauchten wir unter anderem auch für einen weiteren Höhepunkte des Films, Höhepunkt jedenfalls der wichtigsten Seitenstrangerzählung – und das ist die Choreographie, die tänzerische Umsetzung des Mythos der jungfräulichen Empfängnis, für die wir Johann Kresnik engagieren konnten. Der Film begleitet Johann Kresnik bei der Probenarbeit zu dieser Szene. Mit zwei Tänzerinnen, einer „weißen“ und einer „schwarzen“ Maria spielt er mehrere Varianten eines solchen Marienanzes durch, die ihn aber alle nicht befriedigen. Im weiteren Verlauf des Films sucht er im Gespräch mit dem Philosophen und Kulturhistoriker Martin Burckhardt nach zeitgemäßen und theatral praktikablen Übersetzungen dieser göttlichen Verführungsgeschichte und des übersinnlichen Zeugungsaktes. Die Diskussionen zwischen Kresnik und Burckhardt gaben dem Film reichliche und sehr lebendige Gelegenheit weiter in die Tiefen oder Untiefen der mittelalterlichen Marienmystik einzudringen – es wird erzählt, was es mit dieser schwarzen und weißen Maria auf sich hat, wie beide um die Liebe des Heiligen Geistes konkurrieren – aber nur eine erkennt dessen tatsächliche Erscheinung, die andere bleibt blind und verlässt mit einer Augenbinde die Szene. Insbesondere erläutert Burckhardt die Bezüge, die er zwischen Mythos und heutiger Medienwelt darstellt: Maria als eine Art Monitor, welcher das befruchtende Licht durch sich hindurchleitet, ohne selbst davon berührt zu werden.



Der Tanz, der dann schließlich entstand, war inspiriert von den immergleichen Kreisbewegungen der sich drehenden Derwische, die eine Art zentrifugalen Schwindel erzeugen, die das Zentrum des Tänzers, sein Ich sozusagen herausschleudern, leer und frei, in gewisser Weise jungfräulich machen für die Ankunft der göttlichen Liebe. Jungfräulichkeit meint nicht allein ein unverletztes Hymen. Wir haben die Tänzerinnen sich etliche Minuten drehen lassen – und uns im Verlauf des Tanzes ihren Gesichtern, dem Ausdruck des Schwindels und der Ekstase immer weiter angenähert – und haben (ein in der Raumbewegung vergrößerter Vertigo-Effekt) das Bild um so größer in die Kirche projiziert, je näher es an Gesichtsdetails der sich kreisenden Tänzerinnen heranzoomte. Die Totale der beiden Tänzerinnen war zu Beginn der Projektion in etwa lebensgroß, so dass man einen Augenblick lang denken konnte, es würden hinter den Sängern tatsächlich Tänzerinnen in der Kirche auftreten. Aber je mehr sich die Kamera des projizierten Videos ihren Gesichtern näherte, um so größer wurde die Projektionsfläche (d.h. um so mehr entfernte sich die Kamera in der Kirche von den beiden Sängern) – d.h. die Projektionsfläche erstreckte sich am Gipfelpunkt der Sequenz über den gesamten Kirchenraum (in dem die Sänger nur noch kleine Menschlein im Total einer tanzenden Kirche aus Licht waren) – so dass wir den Raum des Doms in einen vibrierenden Körper verwandelten, Höhepunkt eines Zeugungsaktes des Licht mit der Architektur.

Die Tänzerinnen wurden für das Projektionsvideo im Bluescreen-Studio der Fa. Cinegate in Hamburg aufgenommen, bei digital images in Halle an einem Avid DS/HD ausgestanzt, farblich nachbearbeitet und zusätzlich mit einem Delay versehen, teils mehr im Vorder- teils mehr im Hintergrund, so dass der Eindruck des Schwindels sich noch verstärkte. Der (zugegeben reichlich kryptische) Text des Perotin zugeschriebenen zweistimmigen Chorals „Dum sigillum“, den diese mehrdimensionale Videoräuminstallation visuell interpretiert, besingt die Kraft und überirdische Sinnlichkeit des göttlichen Kusses, der die sehende, die erkennende Maria befruchtet, die jungfräulich geblieben sei auch nach der Geburt.



Worin aber bestand die zweite Entdeckung, die wir bei näherer Betrachtung der Kompositionen von Perotin machten, neben der Marienmystik und seinen möglichen Querverbindungen zur zeitgenössischen Medientheorie. Die zweite Entdeckung – für uns – war der Umgang mit der Zeit, die Perotin sozusagen neu erfinden musste. Es ist nicht ganz falsch zu behaupten (insofern es ihn denn gegeben hat, und er nicht als Chiffre für eine ganze Generation des Umbruchs steht), dass Perotin zum ersten Mal einen Zeitbegriff angewendet hat, der wesentlich für uns heute immer noch Gültigkeit hat. Zeit nicht als etwas Verfließendes, wie das Rauschen des Windes, als Wechsel der

Witterungen, der Gezeiten, als Pulsation des Lebens und des Todes, des Atmens, des teils schnellen, teils langsamen, manchmal ganz aussetzenden Herzschlags – sondern eine Zeit, die in äquidistanten Quanten bemessen wird. Seit Perotin wird allgemein die diesem Zeitbegriff zu Grunde liegende Quantelung mit der Zeit selbst verwechselt: Als wäre das regelmäßige Ticken einer Uhr das Synonym der Zeit, welche die Uhr zu messen vorgibt. Als wäre das Raster, das die Uhr über die Zeit legt, mit eben dieser Zeit identisch. Was ein Uhr aber misst, ist nicht die Zeit selbst, sondern nur die Zeit, die sie selbst produziert.



Um vier Stimmen miteinander zu koordinieren, die alle etwas anderes, wenngleich ähnliches in anderen Geschwindigkeiten singen, musste Perotin ein System entwickeln, mit dem sich diese Stimmen synchronisieren ließen. Das System, dessen er sich bediente, war das der sogenannten Modi, kleiner rhythmische Bausteine, ein bisschen ähnlich zu Versfüßen der Dichtung, die man wie Legosteine nebeneinander- und übereinander schichten kann. Unten als Fundament etwa 12er Steine, oben darüber alternierend 8er und 6er Steine, wir alle kennen das aus unseren Kinderzimmern. Das Besondere ist nun, dass Perotin auf diese Lösung kam, noch bevor die Wissenschaft des Mittelalters die Uhr erfunden hatte. Aber das Prinzip, oder anders ausgedrückt: das Denkmodell der Uhr – die Aufteilung, die Zerschneidung der Zeit in Serien normierter Quanten, dieses Prinzip ist von Perotin musikalisch entwickelt und zu einer ersten Hochblüte getrieben worden. In der Inszenierung von Perotins ausgereiftestem Werk, dem vierstimmigen Organum **viderunt omnes**, griffen wir aus diesem Grund auf die Animation eines Uhrwerks zurück, das die Firma A. Lange & Söhne hergestellt hatte – aus den Tiefen des Kosmos fallen die Bauteile einer Uhr wie aus einem Spiralnebel herab und fügen sich zu einem Uhrwerk. Oder, was auch nur auf dem Wege der Animation möglich ist: Wie in einem winzigen Helikopter fliegt die Kamera durch ein tickendes Uhrwerk. Aber mit Perotin begann nicht nur die europäisch polyphone Musik zu ticken: seitdem begann mit der Erfindung der Uhr sich die Vorstellung durchzusetzen, dass das gesamte Himmelsgewölbe wie ein gigantisches Räderwerk abläuft, in dem jedes Ereignis Auswirkungen auf den Rest des Systems hat – seitdem, mit dem neuen Zeitbegriff, lassen sich entlang der Zeitachse Zinsen berechnen, mit dem neuen Zeitbegriff entsteht in Europa ein neues, ein abstraktes System des Geldes, das von den vorgängigen Waren-Tauschsystemen abhebt - und noch heute seine Blüten treibt.

Um all dies zu erzählen, dass die Musik des Perotinus Magnus, der vielleicht irgendwann zwischen 1150 und 1250 in Paris gelebt haben mag, nicht nur Musik bedeutet – und auch mehr als „nur“ den Mythos und die Mystik der jungfräulichen Maria, sondern eingebettet ist in eine Reihe von Entwicklungen, die für uns Heutige nicht an Brisanz verloren haben – wir sind sozusagen Produkte der Weichenstellungen, die im 13ten Jahrhundert entschieden wurden - haben wir in unserem Film 4 Wissenschaftler in einer Art Symposium miteinander diskutieren lassen. Der Ort des Geschehens war im Wesentlichen das Chorgestühl des Schleswiger Domes, das wir mit rund 30 Statisten besetzten, deren Aufgabe es war, den jeweils Redenden anzufeuern oder auszubuhnen, so ähnlich wie man es aus dem „House

of Commons“, dem britischen Parlament her kennt. Der Vorteil dieses Verfahrens war, dass die vier Wissenschaftler, Spezialisten der Musik, der Sozialgeschischer, der Philosophie jener Zeit, miteinander in Disput treten konnten, ihre Vorträge also viel lebendiger ausfielen, als wenn wir sie einzeln vor stereotypen Bücherwänden interviewt hätten. Und das Plebiszit der applaudierenden oder murrenden Statisten zwang die Spezialisten außerdem, sich einer allgemein verständlichen einfachen Sprache zu bedienen, um die nicht immer einfachen Zusammenhänge etwa zwischen Theologie, Sozialgeschichte und Architektur auf den Punkt zu bringen.

Wobei wir zusätzlich diese Dispute dadurch strukturiert hatten, dass wir den Wissenschaftlern ihre eigenen Texte – konzentrierte Fassungen der Vorgespräche – in die Hand gaben, die sie quasi auswendig zu lernen hatten – sprich: sie mussten sich eigentlich selber darstellen, sich selber spielen – wodurch für den Kameramann klar und vorhersehbar war, wann wer was sagen würde, wie lange er das Wort ergreift, wer als nächstes versuchen würde, es an sich zu reißen. Eine inszenierte Dokumentation, die paradoxer Weise im Ergebnis natürlicher und lebendiger geriet, als wenn man mit Reißschwenks und Wackelkamera versuchen würde, den eigenmächtigen, sich selbst überlassenen Ereignissen hinterher zu hecheln, lebendiger im übrigen auch für die Darsteller, die sich mehr darauf konzentrieren konnten, wie sie etwas sagten, als sich in einer für sie fremden Umgebung zuerst überlegen zu müssen, was sie sagen wollen.

Herausgekommen ist dabei ein Film, der wegen der sorgfältigen Vorbereitung jeder einzelnen Einstellung und ganzer Sequenzen mit ungewöhnlich wenig Schnitten auskommt. Der Schnitt fand bereits am Drehort, am Set selbst statt – oder eigentlich noch früher: bei der Konzeption des Drehs. Ein langsamer Film, der über die Zeit und die Matrix des Kinos nachdenkt – und die Eigenart und Herkunft europäischer Kultur – nicht nur der Musikalischen.

Uli Aumüller, Mai 2004



dein kuss von göttlicher natur

der ZEITgenosse PEROTIN

HILLIARD ensemble	david james, countertenor rogers covey-crump, tenor steven harrold, tenor gordon jones, bariton
choreograph tänzerinnen	johann kresnik simona furlani tanja oetterli
wissenschaftler	martin burckhardt (kulturhistoriker) rudolf flotzinger (musikhistoriker) christian kaden (musiksoziologe) jürg stenzl (musikhistoriker)
buch und regie	uli aumüller
produzentin	hanne kaisik
aufnahmeleitung	gösta courkamp
1. kamera assistent	christopher rowe patrick rupprecht
2. kamera (schleswig/lübeck) assistent	wulf sager andreas kahnau
2. kamera (bonn) assistent	roland breitschuh arndt geißheimer
kamera (spandauer forst) assistentin	günther uttendorfer johanna uminski
fotos (gemäldegalerie berlin)	cordia schlegelmilch
ton tonassistent	david kammerer stefan gohlke
oberbeleuchter beleuchter beleuchter oper bonn bühne oper bonn	torsten lemke stefan bräsen friedel graß stephan mauel
ausstattung	ghazaleh koohestanian
maske	werner albert püthe
projektion	harald schäfer
operator assistent	thomas landfried janosh roth
hd supervisor	gerd niggenaber
drehortsuche frankreich	nicolas fauvel
regieassistentin aufnahmeleitung assistentin best girl	alina kunkel romy weinhold katharina ortmann

musikaufnahmen und schnitt	stephan boehme de marco
online schnitt	matthias eimann
hd endfertigung	rinaldo seeger
kamera/bühne/licht	hartmut rabe
musikalische beratung	ellen hünigen
theologische beratung	ulrich engel
presse	stefan gagstetter
recherche	robert paschmann dorothea kraus hannah nischwitz
filmgeschäftsführer	manfred hanke
herstellungsleiter	klaus dzuck
redaktion bayerisches fernsehen redaktion ARTE france	korbinian meyer gabrielle babin gugenheim

besten dank an
a. lange & söhne, glashütte i/sa
st. petri kirche lübeck
dom zu schleswig
marktkauf schleswig
la cathedrale notre-dame de laon
opernhaus bonn
missoni
gemäldegalerie berlin
forstverwaltung berlin/spandau

eine
inpetto filmproduktion berlin
www.inpetto-filmproduktion.de

in zusammenarbeit mit

bewegte bilder ag – cinegate gmbh – digital images gmbh

in koproduktion mit

bayerisches fernsehen (logo) – arte (logo)

gefördert von

mbb (logo) – msh (logo) – mfg (logo)



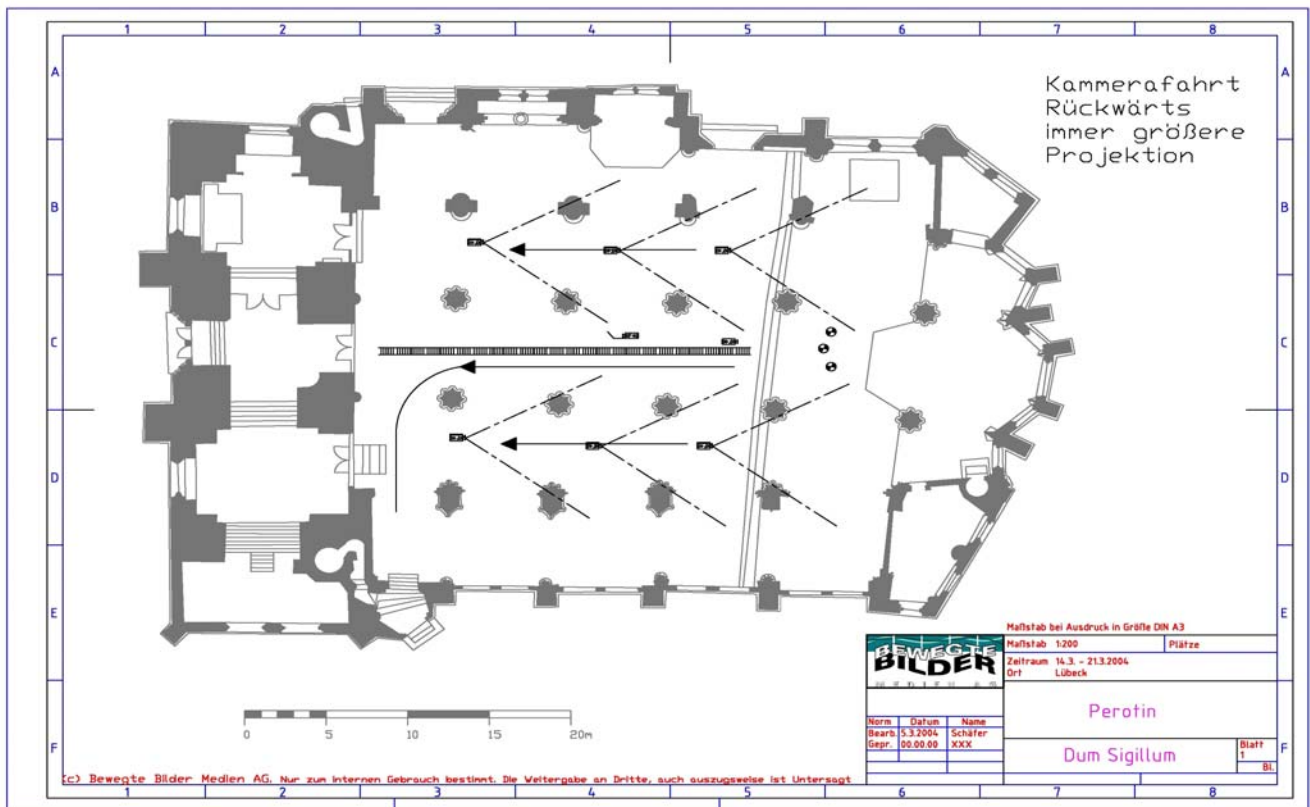
Kontakt:

inpetto filmproduktion berlin gbr
uli aumüller – hanne kaisik – gösta courkamp

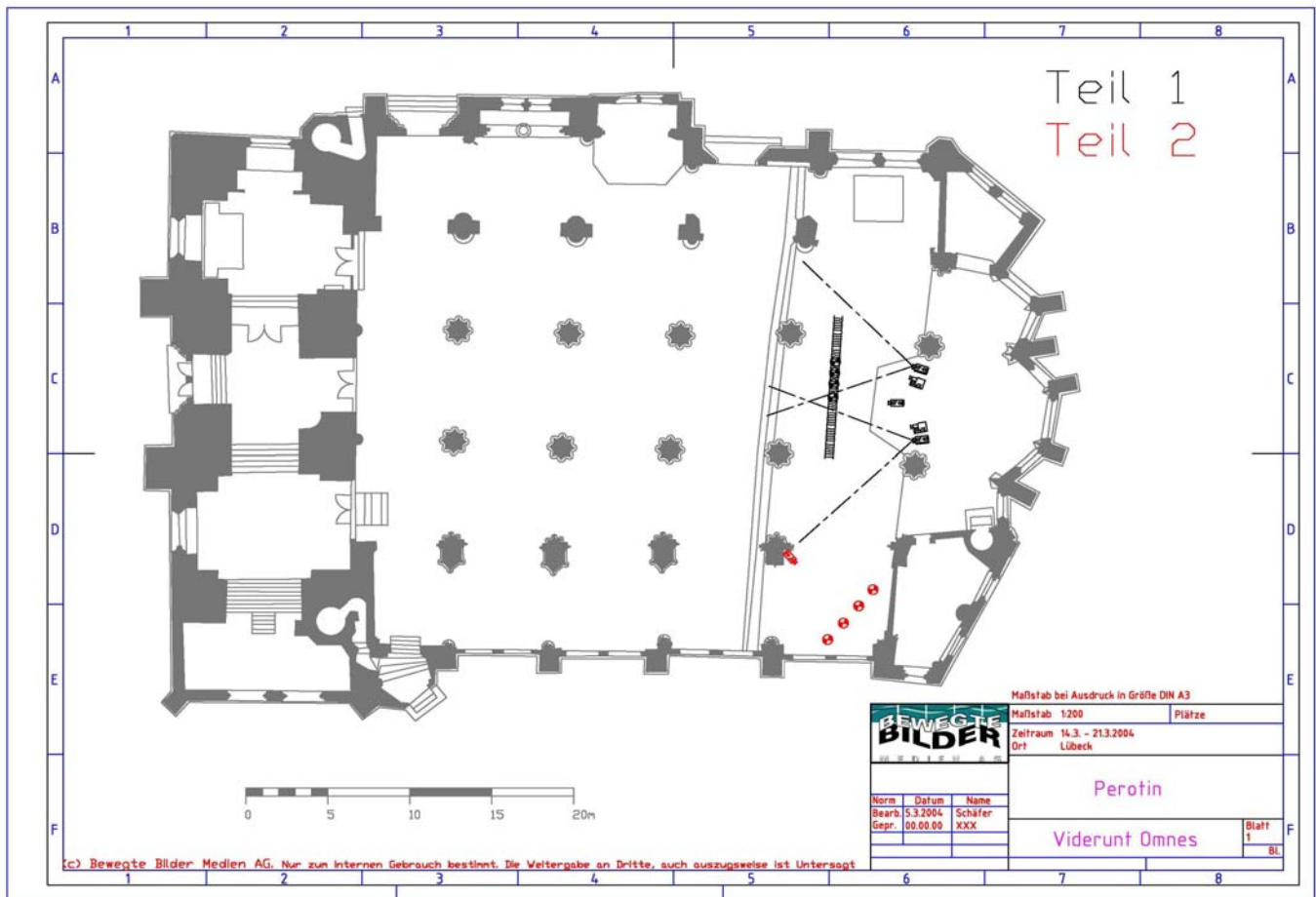
falkenhagenerstr. 32a
13585 berlin

tel +49 30 37580623
fax + 49 30 37580624

info@inpetto-filmproduktion.de
www.inpetto-filmproduktion.de



Graphische Darstellung des Projektions- und Kameraaufbaus bei der Aufnahme von «Dum sigillum». (vgl. auch Photo S. 8 dieses Artikels) Die Sänger des Hilliard-Ensembles sind durch die drei Punkte vor dem Altar im Ostchorraum markiert (auf der rechten Seite der Graphik) – die schraffierte Linie in der Mitte zeigt die Position der Schienen für den Kameradolly, dessen Kranausleger am Ende der Fahrt nach rechts seitlich schwenkt. Eingezeichnet sind außerdem die drei Positionen für die Projektoren, die bei jeder Einstellung für den doppelten Vertigo-Effekt nach hinten verschoben wurden, jedoch projizierten sie nicht, wie hier vorgesehen, parallel, sondern über kreuz. Je weiter sich die Projektoren von den Sängern entfernten, um so größer wurde das von ihnen projizierte Bild – am Ende das gesamte Kirchenschiff, also rund 2700 qm Projektionsfläche – während gleichzeitig die projizierten Videos immer mehr an die Tänzerinnen heranzoomten. Um die Sänger aus der Projektionsfläche herauszuhalten (so dass ihre Gesichter nicht anfangen zu flackern), mussten die Objektive der Projektoren zum Teil erheblich Tapes abgeklebt werden.

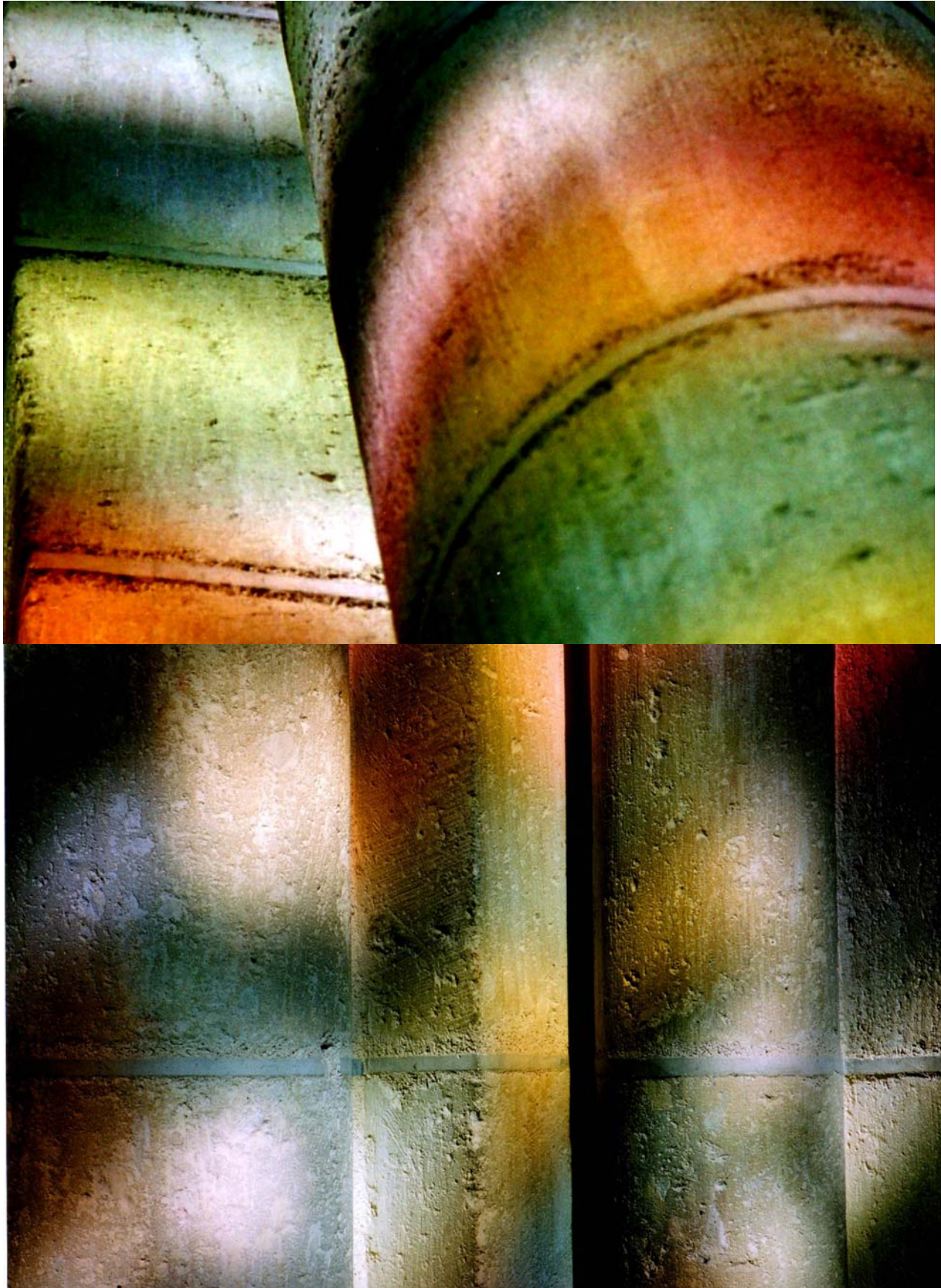


Aufbau der Videoprojektion- und Kameraposition für „viderunt omnes“ von Perotin. (vgl. Photos S. 2, 9 und 10)
Zur Bestrahlung der linken und rechten Kirchenschiffhälfte wurden jeweils zwei Hochleistungsvideoprojektoren übereinander gestellt, um einer höhere Lichtausbeute zu erzielen. Während diese vier „Hauptprojektoren“ Ausschnitte und Kamerafahrten über das „Jüngste Gericht“ von L.v. Cranach an die Decken und Säulen warfen, projizierte der fünfte Projektor eine thronende und zugleich drohende Uhr an die Wand über dem westlichen Hauptportal. Die das Kirchenschiff überspannenden Kuppelgewölbe wurden mit zwei hier nicht eingezeichneten Hochleistungsdiaprojektoren ebenfalls mit Ausschnitten des Cranachgemäldes beleuchtet, trompetende Engel, Dämonen und Ungeheuer.

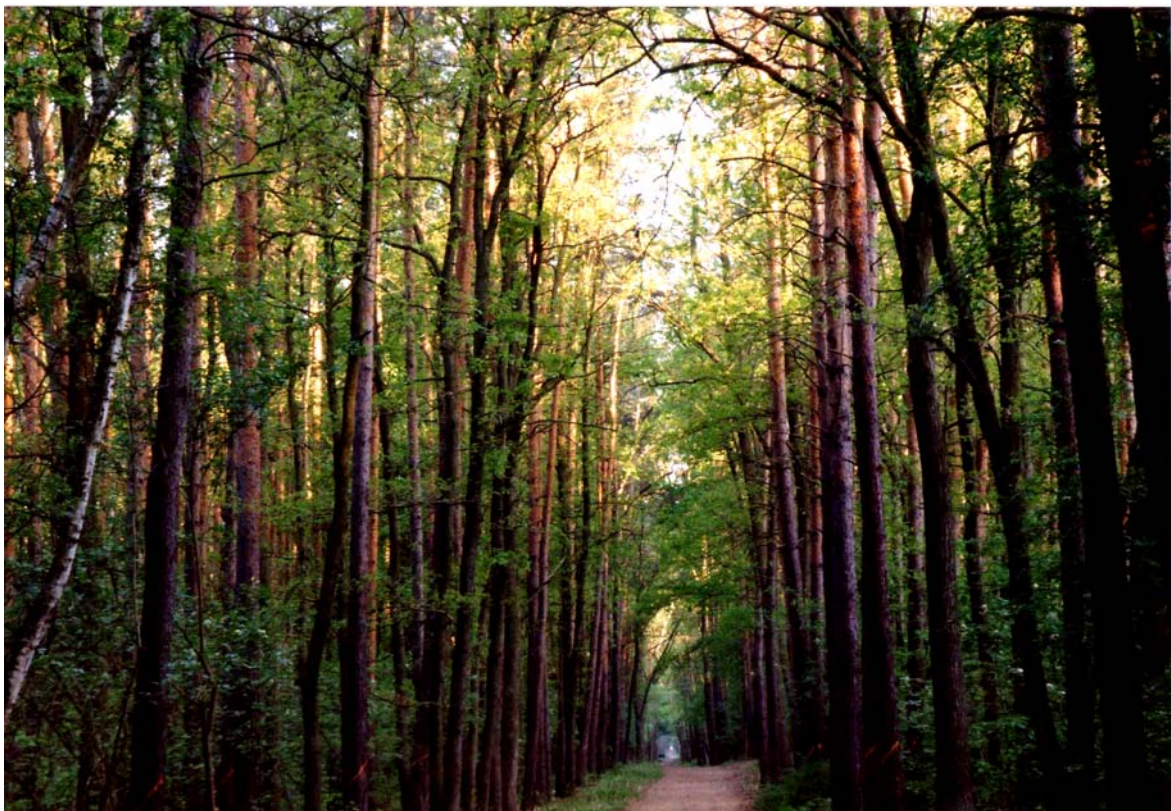
Der querliegende schraffierte Balken markiert die Position der Schienen, von denen zwei parallel nebeneinander gelegt wurden. Entweder stand das Hilliardensemble auf zwei Leichdollys auf der einen Schiene und wurde quer zur Projektionsachse hin und her geschoben, und die erste Kamera war auf der zweiten Schiene, im Gegentakt (die zweite Kamera drehte von einer starren Position) – oder je zwei Hilliards waren auf je einem Leichdolly auf je einer Schiene – der vordere Dolly langsamer, der hintere schneller – oder auch hier beide Dollies im gegentaktigen Bewegung.



Aufnahme von den Lichteffekten bunter Glasfenster auf Säulen der Kathedrale von Laon. Durch einfaches Anheben der Kontrastwerte (um 30 oder 40 Prozent) und Heranzoomen in einzelne Details verwandeln sich diese Bilder in abstrakte Gemälde, Gemälde aus Licht – und die Geschichte, die wir erzählen wollten, dass die Kathedralen die Matrix des Kinos sind, wird deutlicher.



Im Kontrast und in der Farbsättigung bearbeitete Aufnahmen der Lichtspiele in der Kathedrale von Laon.



Jeder Spaziergänger wird sich das zumindest einmal schon gedacht haben: Dass so mancher Waldweg an einen Dom erinnert. Links und rechts wie Säulen gen Himmel ragend die Baumstämme, und darüber eine Kuppel aus Ästen, so wie die Gewölbe der Kathedralen. Unsere Idee war es nun, genau solche Bilder von „Walddomen“ (in Bewegung natürlich) in die Kirche von Lübeck zu projizieren – und mit dem singenden Hilliard-Ensemble im Vordergrund wieder abzufilmen: Der Wald, der an einen Dom erinnert – und der Dom, der an einen Wald erinnert.

