

INTERVIEW mit Prof. Flotzinger - Schlanders 2003

U: Eines der running gags von Perotin ist die Tatsache, daß man einerseits weiß, daß er ein Revolutionär war, in der Musikgeschichte, also - nicht direkt im Wortsinne, revolutionär hieße ja, daß er zurückgegangen wäre zu irgend einer Natur, aber in unserem heutigen Wortgebrauch ein umwälzender...

F: Er hat etwas in Gang gebracht...

U: ein umwälzendes Ereignis in der Musikgeschichte... Auf der einen Seite, das ist klar. Auf der anderen Seite weiß man gar nicht so genau, wer er eigentlich war.

1.0

F: Eigentlich überhaupt nichts. Also das ist eine These von mir, die ich da jetzt aufgestellt habe, und ich muß gestehen, daß das Feedback, daß ich darauf hin bekommen habe, recht schwach ist. Ich habe fast so das Gefühl, die Expertenkollegen getrauen sich nicht heraus. Ich habe eher von Kollegen, die sich nebenhin damit beschäftigen, oder allgemein in der Musikgeschichte sich bewegen, von denen eigentlich sehr positive Reaktionen, sozusagen, ja du erklärst uns etwas, was wir bisher uns einfach nicht erklären konnten, oder nicht verstanden haben. Und von den ganz wenigen Fachleuten, die es gibt, die halten sich noch immer bedeckt. Die große Rezension in der Musikforschung zum Beispiel, ist noch immer nicht da. Ich weiß nicht, wer sie schreibt, und wie die aussehen wird. Es könnte sein, daß da die Reaktion sogar sein wird, aber ich spekuliere jetzt, daß nicht sein kann, was nicht sein darf. Bei diesen. Während wie gesagt bei den nicht unmittelbar Beteiligten, bei denen kommt das gut an, diese These. Und daß ich dazu stehe, das ist klar.

2.6

U: Es ist nun mal so, von der Annahme müssen wir jetzt ausgehen, daß ich gar nicht weiß, was ihre These eigentlich ist. Was haben sie denn belegt, oder versucht zu belegen.

F: Ausgangspunkt meiner Überlegungen war eine Tatsache, die können auch Leute, die es nicht gerne hören, nicht wegdiskutieren. Daß nämlich Perotin so eine Figur ist, in der Musikgeschichte, wie wir mehrere haben, die immer so in Paaren auftreten. Brahms und Bruckner, Haydn und Mozart, und so. Und das ist in dem Fall 12. 13.

Jahrhundert. Leonin und Perotin. Und da ist eine nicht weg zu diskutierende Tatsache, daß der Weg von Leonin zu Perotin, der von den einen als Lehrer und Schüler, die als Lehrer und Schüler gesehen werden, oder zumindest an einer Position nacheinander tätig gesehen wurden, daß da musikalisch kein Weg hin führt. Also, das was der Leonin gemacht hat, ist die eine Sache. Und das, was der Perotin gemacht hat, ist die andere Sache. Das war meine Ausgangsposition. Und wenn nun das einzige schriftliche Dokument, das wir haben, zunächst, das ist ein Musikschriftsteller, der offensichtlich in Paris gewesen ist, dort studiert hat, jedenfalls Fachmann war.

U: Auch alles wieder Vermutungen...

4.3

F: Nein, nein, das ist aus seinen Schriften herauszunehmen. Daß er - er schreibt einen Musiktraktat, und das kann also nur ein Fachmann sein. Und so aus den Zusammenhängen ist sehr schlüssig immer ausgezogen worden, daß er eigentlich Engländer war, der darüber kam. Da bin ich mir jetzt nicht mehr so sicher, ob er wirklich der Engländer ist der nach Paris kommt, und da studiert, und da die Dinge kennenlernt. Ich halte das für gar nicht so wichtig. Tatsache ist, daß er so um die ja um 1280 mal grob herum, schreibt, wie ein Historiker geradezu, das war so und so, da lebte Leonin, der schrieb ein großes Buch an organa, und dann gabs den Perotin, der hat dieses Buch, das der Leonin da geschrieben hat, verändert, abreviavit schreibt er, also er hat es abgekürzt, wenn man es jetzt wörtlich nimmt. Und das ist schon eine Sache, die zu interpretieren ist. Was, meint abreviare.

Unter abreviare hat man damals eigentlich verstanden, zusammenfassen auf das Wesentliche. Also nicht sozusagen physisch kürzer machen, sondern auf den Punkt bringen würden wir heute sagen.

U: Wobei das auf den Punkt bringen auch Vergrößern...

5.9

F: Genau, das kann eben auch etwas herausheben, etwas anderes machen.. Nicht. Oder wir könnten es vielleicht noch moderner ausdrücken und sagen: Auf den neuesten Stand bringen. Auf heutigen Stand bringen. Und da ist eben ganz wichtig, daß dieser Mann so um die 1280 herum erst schreibt, d.h. 2 wenn nicht 3 Generationen später. Und ich sitze im übrigen gerade jetzt über einem Buch über Leonin.

Ich gehe also jetzt um einen Schritt nach vor. Historisch. Und ich möchte in diesem Buch zeigen, was ich auch in dem Perotinbuch erst angedeutet habe, worin die Leistung von diesem Leonin eigentlich bestanden hat. Wenn dieser anonymus da schreibt, er hat ein großes Buch geschrieben, dann muß das noch gar nicht heißen, daß das physisch der Fall war. Ich behaupte, das war physisch nicht der Fall. Dieses große Buch von organa, das haben wir.

7.1

U: Sie sprechen von dem magnus liber...

F: Magnus liber, in Überlieferungen des 13. Jahrhunderts. Also frühestens 1230/40 und dann folgende. Dieser Leonin hat aber mit Sicherheit den größten Teil seines Lebens ich sags jetzt mal ganz vorsichtig, im 12. Jahrhundert verbracht. Also wenn der da etwas geschrieben hat, scripsit heißt es, aber wieder, man muß da fragen, was heißt: scribere - heißt das abschreiben, niederschreiben, und so... oder ist das eine Projektion. Und da sind wir uns ziemlich einig, da haben Max Haas, ein Schweizer Kollege völlig unabhängig voneinander ein und dieselbe Idee entwickelt: Wenn der anonymus da schreibt, Leoninus scripsit, dann ist das eine Projektion auf eine Person. Damit muß noch gar nicht gesagt sein, daß das sozusagen ein Werk in unserem heutigen Sinn ist. Das sind lauter Denkungsweisen, die unserer heutigen Vorstellung entsprechen, die man aber nicht im Mittelalter projizieren darf. Und daran ist es wirklich bisher gelegen. Man hat viel zu viel rezente Vorstellungen immer wieder da hinein projiziert. Und so stellen wir uns vor. Und so ist das dargestellt worden. Und ich habe wirklich das Wort für Wort demoliert, und habe gesagt, jedes Wort von diesem kurzen Bericht, interessiert mich und hinterfrage ich. Und meine These zu Leonin, um es kurz anzudeuten, ist: Der Magnus liber ist eine Sache, die erst im 13. Jahrhundert also quasi post festum entstanden ist in dem Sinn, daß daraus etwas Schriftliches gemacht wurde. Also von Nachfolgern. Da war der Leonin längst tot. Also insofern eine Projektion auf eine Persönlichkeit. Das kennen wir in der Geschichte immer wieder. Ein großer Mann, von dem man eigentlich nur weiß, er hat ganz tolles gemacht. Und dann wird ihm alles Mögliche auch zugeschrieben, was man nicht so genau weiß. Ja das hat auch der... das hat viele Gründe. Unter anderem auch den Grund, daß eine Sache einen Namen

bekommt. Einen Autor bekommt, und wenn's auch nur scheinbar ist. Und so ein Fall liegt da mit Sicherheit vor. Und diesen magnus liber, den kennen wir, den gibt's in mehreren Handschriften überliefert. Und der kann nicht eine einheitliche stilistische Sache sein. Das - also soviel wußten wir auch vor 50 Jahren schon. Sondern das sind mehrere Stilstufen, sozusagen, die kann man voneinander abheben. Und ich sage jetzt, ich gehe noch einen Schritt weiter: Das ist ursprünglich überhaupt nicht schriftlich vorgelegen, sondern das ist insgesamt eine Projektion. Dieser Leonin war ein ganz berühmter Sänger, er ist indirekt greifbar...

10.6

U: Dichter auch, also das Versmaß stammt doch von ihm... oder ist das eine Projektion...

F: Auch das ist eine Projektion. Man muß den Dichter und den Komponisten meiner Meinung nach, da gehe ich nicht konform wieder mit dem Großteil der Kollegenschaft, meiner Meinung nach sind das deutlich unterscheidbare Persönlichkeiten. Der Dichter ist der ältere, und der Musiker ist der jüngere.

11.1

U: Also mindestens zwei... Und dieses Buch, das diese beiden nicht geschrieben haben, hat Perotin zusammengefaßt.

F: Nein. Das große Buch, das einer von den beiden geschrieben hat, nur einer von den beiden, es kommt nur der Musiker in Frage, und der arbeitet naheliegender Weise in der Art wie einfach der Entwicklungsstand dieser Musik war. Den können wir uns einigermaßen vorstellen. Der hatte eine bestimmte Rhythmik, aber eben nicht die des 13. Jahrhunderts, die kennen wir sehr genau, aber die des 12. Jahrhundert, die kennen wir nur ungenau. Wieder, wenn man die Rhythmik des 13. Jahrhunderts zurückprojiziert, dann wird das sehr einfach. Aber unhistorisch. Und das demoliere ich eben auch. Und sage: Ursprünglich ist dieser magnus liber eben unmodal in der Rhythmik, und das was modal ist in der überlieferten Version des 13. Jahrhunderts, das ist wieder nicht persönlich Perotin, oder nur Perotin, sondern Generation Perotin. Genauso wird diese Überarbeitung auf den Perotin projiziert. Nicht. Perotin ist mit Sicherheit, das getraue ich mich zu sagen, das Zentrum oder die wichtigste Persönlichkeit einer

Musikergeneration. Die so um jetzt sage ich es mal grob, so um 1220 rum arbeitet. Mit 20 Jahren vorher und 20 Jahren nachher...

12.9

U: In Paris...

F: In Paris...

U: Da spielt es sich schon da ab. Das kann man lokalisieren. Aber wo in Paris, das ist dann wieder die Frage.

F: Das ist doch recht wahrscheinlich Notre-Dame. Also das würde ich auch meinen, daß das stimmt. Nur, der Leonin ist mit hoher Wahrscheinlichkeit tatsächlich an Notre-Dame als Kanoniker hat er als Kanoniker gelebt, und tätig gewesen. Als Sänger und als Magister der Schule etc. Mit dieser Phase wie gesagt beschäftige ich mich jetzt. Aber jetzt Ausgangspunkt, von da zu diesen drei und vierstimmigen Werk des Perotin führt keine Linie, keine direkte Linie. Also man kann nicht sagen, sozusagen, wie man sich das normaler Weise vorstellt: Es kommt also dann der bessere, der modernere, der avancierter Komponist, und es entwickelt sich - muß man ja auch vorsichtig sein - in der Musik entwickelt sich gar nichts. In der Kunst entwickelt sich nichts. Die Künstler entwickeln etwas und verändern etwas. Aber eben Perotin hätte ein noch größeres Genie sein müssen, um aus dem, was er vorfand bei Leonin, das zu machen, was wir ihm heute zuschreiben. Und da habe ich jetzt und ich sage: Ja, das ist relativ leicht erklärt. Der Leonin saß in Paris und faßt sozusagen da zusammen, das Entwicklungsstadium Ende 12. Jahrhundert in Paris. Das repräsentiert er, 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, sondern da würde ich den Kritikern, die es da gibt, vom Anfang vom Bernhard von Clairvaux, bis Petrus Cantor auch ein Pariser Kanoniker, Petrus Cantor, schreibt einen Traktat über die Sünde, und schreibt, sie werden es mir nicht glauben, aber sogar ein Sänger in der Kirche kann sündigen durch seinen Gesang. Reaktion, 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, also daß sie sich in Positur stellen, und überhaupt nichts mehr an Demut und an eben Dienen Gottes gegenüber durch ihren Gesang erkennen lassen, sondern wie die am Markt und wie die Gaukler, 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.

16.3

U: Mit heraushängenden Zungen,

F: Mit dicken Bäuchen.

U: Betrunknen...

F: Ja, ja...

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

F: Jaja, genau...

U: Und in Ekstase, womöglich...

F: Genau, das ist, ich glaube, daß das ein wichtiger Punkt ist, dieses in Ekstase geraten - und das würde ich also als die Leonin'sche Gesangstradition ansehen... und die haben gesagt, das ist nicht mehr machbar..

16.9

U: Für wen haben die gesungen. Waren das Profis... Das waren Profis. Aber für wen sind sie dann in Ekstase gefallen.. Also ich kenne ekstatisches Singen oder auch ekstatisches Tanzen, also Marientänze und so was gab es ja auch, eigentlich als eine private mystische Erfahrung. Man bringt sich durch die Ekstase Gott näher. Aber dieses in Ekstase verfallen ist ja eine Technik, eine psychische Technik, die mir selbst etwas bringt, und nicht demjenigen, der dem zuhört. Oder dem zuschaut.

F: Das ist schon richtig. Das ist schon richtig. Für Zuhörer in dem Sinn haben sie natürlich nicht gesungen.

17.5

U: Natürlich nicht, dieses natürlich müssen sie mir erklären...

F: Natürlich ist ganz klar, das ist der liebe Gott. Ja...

U: Die haben nicht für die 1000 oder 2000 Gläubigen gesungen, die zu einem Gottesdienst kamen.

F: Frage ist nur, was wir verstehen unter "Für". Wenn wir statt "für" sagen, an Stelle, daß sie sich sozusagen als Stellvertreter jetzt fühlen, und sozusagen in denen - ich würde persönlich so weit gehen, zu sagen: Die singen sich in Ekstase an Stelle jetzt dieser ganzen Gemeinde, die da ist. Weil das eine Form von Gottesdienst ist. Wir kennen das im Abendland eben nicht mehr. Wir kennen das nur mehr

aus anderen Kulturen. Aber wir kennen es aus x Kulturen, wo das passiert. Die tanzenden Derwische machen nichts anderes.

18.5

U: Ich habe mich gerade gestern mit dem Vladimir Ivanoff unterhalten, der von dem Export dieses Derwischtanzes erzählt, der über jüdische Musiker aus dem arabischen Raum nach Spanien und darüber auch nach Frankreich, gemacht wurde. Also dieser Derwischtanz taucht in der christlichen Umgebung als Marientanz wieder auf, sagt auf, wobei das Transportmittel Juden waren, die vertrieben wurden.

19.0

F: Ich weiß davon zu wenig. Hab mich damit...

U: Es klingt plausibel.

F: Genau so. Würde ich auch sagen. Es wundert mich nicht. Und das würde ganz in das Bild passen, das ich mir gemacht. Oder das ich dabei bin mir zu machen.

19.4

U: Er sagt auch, daß die Stimmbildung der arabischen Musiker nur ein relativ schmales Band zuläßt - und ist dabei relativ laut... das ist seine Erfahrung.

F: Ja, da wissen wir relativ wenig, da wissen wir, daß die laute Stimme zu dieser Zeit nicht mehr zum Ideal gehörte. Aber wir wissen, daß zum Beispiel ein Sänger, ein Profisänger das Fahlsettieren perfekt beherrschen mußte. Eine Voraussetzung, ohne diese Stimmtechniken zu können, kann man Perotin nicht singen. Also da kommen sehr viele Dinge zusammen. Also um sozusagen den Faden nicht zu verlieren. Und der Perotin findet jetzt in Paris nachdem er von außen her von einer anderen Tradition her kommt, er kommt aus der südlicheren aus der Saint-Martial ist vielleicht den Musikern musikhistorisch gebildeten Laien ein Begriff, jedenfalls aus den südlicheren Teilen Frankreichs. Dort gab es offensichtlich eine andere Tradition...

20.8

U: Das ist die Gegend von Bourges...

F: Ja. Und da habe ich eben dann eine Persönlichkeit gefunden, die gut dieser Perotin sein könnte. Das ist ganz leicht gemacht. In Bourges gibt's einen Magister Petrus parvus. Wörtlich übersetzt: Petrus der Kleine. Und Perotin ist auch nichts anderes als Petrus der Kleine. Und

von diesem Petrus parvus wissen wir, daß er von Bourges nach Paris kommt, und in Paris es schließlich sogar zum Kanzler bekommt. Und insofern ist er dann natürlich auch wieder an Notre-Dame tätig, weil der Kanzler an Notre-Dame residierte. Also insofern kommen, das ist jetzt meine These, die Grundthese meines Buches, insofern kommen da zwei Persönlichkeiten zusammen, die ursprünglich aus verschiedenen Traditionen stammen, und diese Unterschiedlichkeit ihrer Traditionen erklärt für mich erst, daß da der spätere hergeht, und sagt, das eine, das bringe ich mit, das andere lerne ich hier in Paris kennen, diese beiden Dinge zusammen damit mache ich etwas neues. Und das ist dann die 3- und vierstimmige Komposition, die wir sehr gut kennen, weil da ja auch die Überlieferung schon sehr präzise und sehr sehr fest ist.

22.5

U: Sie meinen die Notierung ist sehr eindeutig...

F: Die ist sehr eindeutig im Gegensatz zum Magnus liber, wo sehr viele Interpretationsmöglichkeiten drin sind, und eben von diesen von dieser Verschiedenartigkeit der Interpretationsmöglichkeit, versuche ich eben jetzt rückzuschließen auf die Art des Singens des Leonin. Das wieder nebenbei. Während die Dinger, die dem Perotin zugeschrieben werden, wieder von diesem selben Anonymus, das sind ganz bestimmte Stücke, die kennen wir alle, und da sage ich jetzt, die hat er beispielhaft angeführt, und wenn das also sozusagen die Beispiele sind, die verbürgt sind, dann kann ich auf Grund von Stilvergleichen ihm noch andere auch zuweisen. Das ist jetzt in diesem Perotinbuch geschehen. Es hab auch früher schon auch immer wieder sozusagen fiktive Werklisten gegeben. Wieder: Das sind wir gewöhnt, also von einem Komponisten, was hat er denn alles geschrieben. Solche Werklisten hat es früher auch gegeben. Ich behaupte nur die fundierteste bis jetzt. Ob da jetzt das eine oder andere jetzt dazu käme, oder wieder wegzustreichen ist, ist gar nicht so wichtig. Finde ich.

24.0

U: Wichtig ist vor allen Dingen, was er musikalisch entdeckt hat.

F: Was er da macht..

U: Wo er auch die meiste Wirkung entfaltet hat. Was ist es denn, was er auch Bourges oder ST. Martial. Was ist da dieses Material. Das Konstrukt.

F: Material ist ein gutes Wort. Die Pariser Tradition beschränkt sich auf ganz bestimmte schon im Choral schon vorhandene responsoriale Gesänge. Das sind Gradualgesänge, sind Hallelujas, und sind ganz bestimmte Responsorien aus dem Officium. Und benedicamus domino, die vier Arten. Benedicamus domino finden wir überall. Und einzelne solche Gradualien und halleluja finden wir auch anderswo. Aber in dieser Konzentration und dieser Ausschließlichkeit, würde ich jetzt mal sagen, finden wir es nur in der Pariser Tradition. d.h. dort das ist eine Kathedralkunst, die geht wesentlich von der Choraltradition. Man kann so sagen, die Mehrstimmigkeit ist nichts anderes als eine ganz bestimmte Ausführungsform des Chorals. Das ist der eine Traditionsstrang. Im Süden gibt's eine ganz andere Tradition. Nämlich auch das eine oder andere aus dem Choral, aber die sind viel mehr an Neuschöpfungen interessiert. Und zwar Neuschöpfung sowohl textlich als auch musikalisch. Das ist etwas, was es in der Pariser Tradition eben überhaupt nicht gab. Also der conductus, wie man das zusammenfassen kann, der kommt vom Süden, und ist sozusagen, auch das wußte man lang, eine weitere Gattung, die da dazu kommt. Und ich sage jetzt: Aus dieser Erfahrung die er an Hand der Gattung conductus machen konnte, die konnte er jetzt projizieren auf die Choralinterpretation, und damit schafft er bewußt und unbewußt ist mir wieder gar nicht so wesentlich. Tatsache er schafft damit etwas unerhörtes und Neues.

26.9

U: Es ist doch dieser conductus, der aus dem Süden kommt, treibt doch diese seltsamen Blüten, daß man einen cantus firmus in latein, und darüber womöglich eine zweite Ebene, wesentlich schneller gesungen, in Form eines improvisierend oder so ähnlich klingendes Melismas, das sogar einen anderen Text haben kann, die obere ist französisch, die untere lateinisch...

F: Das ist schon die dritte Schicht. Das ist die Motette. Also die Motette ist erst möglich auf Grund dieser Amalgamierung, würde ich jetzt sagen. Und um mal so chronologische Raster zu haben, die organum-Tradition Pariser Art, die ist so um 1200 an ein Ende

gekommen. Die wäre behaupte ich mal, nicht mehr weiter entwickelbar gewesen. Was hätte man da noch machen sollen. Auch die Gesangsart, in der sie wiedergegeben wurde, die war an einer an einem Punkt, wo nur mehr das Risiko bestand, daß die Kirche sagt, so nicht, und das schaffen wir jetzt einfach ab. Die Conductus-Tradition ist die gleich alte, kann man sagen, die ist auch im Laufe des 12. Jahrhunderts entwickelt worden, und stark forciert worden. Aber erst nach 1200 in Paris amalgamiert zu den drei und vierstimmigen Organa zunächst, und gleichzeitig dreistimmige conductus. Und mit dieser Erfahrung kann man dann alles machen. Mit dieser Erfahrung kann man alles - um die Tätigkeit des Perotin auch wieder nur ganz kurz zum umschreiben, worin ich ihn sehe, und zwar nicht erst in diesem Buch, sondern schon seit nahezu 30 Jahren, in meinem ersten Buch, das ich über den discantus-Satz im Magnus liber geschrieben habe. Ich kenne kein Kompositionsprinzip, im abendländischen Komponieren, das nicht in nuce wohl gemerkt, in nuce, in Ansätzen, im Prinzip bei Perotin da wäre. Er bringt es eben zustande, riesige Bögen, Formteile zu gestalten, und jetzt wirklich gestalten im wörtlichen Sinn, gestalten heißt ja nicht irgendwie entstehen lassen, sondern gestalten, eine Gestalt machen, indem man zum Beispiel gleich lange Teile schafft, oder Teile schafft die zwei zu drei sich verhalten, oder wo Wiederholungen stattfinden, also alles das was zu unserem Formhören seither im Abendland gehört. Noch einmal deshalb meine Behauptung. Es gibt nichts was nicht im Ansatz bei Perotin da wäre.

30.6

U: War denn dieses Teile-Schaffen, also dieser architekturelle Aspekt, sage ich jetzt mal, das ist ja eine Zeitarchitektur, Architektur mit Zeitebenen und Zeitschichten, also Rhythmen, Zeitschichten, war das denn in den vorgängigen Musikstilen, Gesangsstilen nicht auch schon da, oder ist da Perotin wirklich die Stunde Null in der europäischen Musikgeschichte.

F: Stunde Null, ist natürlich zu viel gesagt, es gibt Gestaltung auch im Choral, das ist klar. Aber nicht in dieser rationalen Art, sage ich jetzt mal. Und daß diese rationale Art etwas auch mit der gleichzeitigen Entwicklung der Baukunst zu tun hat, das ist für mich auch völlig klar. Das ist kein Zufall, daß der gotische Baustil eine Generation vorher in

St. Denis entsteht. Nicht - sie entsteht nicht, in der Natur entsteht etwas. Geschaffen wird, muß man sagen. Und dieses rationale Element das zeichnet das abendländische Komponieren seither aus. Und das ist bei Leonin nicht zu finden, nicht in dieser Form. Es gibt auch Anspielungen an etwas, was schon mal da war. Variationen und so weiter, das sind alte Gestaltungsmittel, Musik betreiben hieß natürlich früher auch etwas machen mit Tönen, aber diese rationale Art, mir gefällt das sehr gut, architektonische Art, das ist purer Perotin, das haben wir bei ihm so phantastisch...

32.6

U: Es gibt ja in der Zeit eine Erfindung, etwas später gemacht wurde, neben dieser vielstimmigen Art des Komponierens bei Perotin, das ist die Erfindung der Uhr. Und nach allem was ich bisher darüber in Erfahrung gebracht habe, war der Ehrgeiz Ingenieure (nicht mit den Ingenieuren zu vergleichen von heute, aber die die Uhren gebaut haben), war der Ehrgeiz dieser Uhrenbauer am Anfang gar nicht mal so sehr der, eine Uhr in die Welt zu setzen, die sich darauf beschränkt, die Zeit zu messen, sondern der Ehrgeiz war viel eher, Uhren zu bauen, die Planetenbewegungen, Mondstellungen, und so weiter, also ganze Horloge-Mechaniken in Bewegung setzten. Also auch die Gleichzeitigkeit von mehreren Bewegungsebenen in einem. Also nicht nur der Stundenzeiger, nicht nur der Tageszeiger, Tag und Nacht, Mond, Venus, oder welcher Geister oder Gestirne auch immer, all das gleichzeitig...Und diese Gleichzeitigkeit mit Perotin als den ersten, verleitet zu der Annahme zu sagen, o.k. es ist sozusagen in dieser Musik ein Modell erprobt worden, gedanklich, als Struktur, die dann auch die Grundlage unter anderem für die Erfindung von Uhren.

34.4

F: Das würde ich mich so nicht zu sagen getrauen. Ist aber auch wieder nicht so wichtig. Wir müssen wieder auf die Basis zurück. Wir müssen mal festhalten. Die Musik dieses Perotin und diese Art von Musik wird schon von den Zeitgenossen, als eine mensurata, als eine gemessene bezeichnet. Das ist genau das. Ob ich - und daß da philosophisch sozusagen die Rezeption - Aristotelesrezeption des 12. Jahrhunderts dahinter steht, ist auch überhaupt keine Frage. Genau, dass die Mathematik in Paris im 12. Jahrhundert in wirklich eine neue Phase getreten ist, und daß die Hebelgesetze erstmals beschreibt, und

solche Dinge. Also wieder Rationalisierungen von Dingen, die man bisher natürlich auch gehandhabt hat, nicht, also Hebel hat man schon ich weiß nicht die Ägypter haben mit Hebel klarer Weise gearbeitet, aber wie sie mathematisch zu beschreiben sind, haben sie nicht gewußt. Das passierte da im 12. Jahrhundert in Paris. Und deshalb finde ich nicht so wesentlich sozusagen, wer ich da jetzt der frühere... sondern Tatsache, daß da eine Geistigkeit vorhanden ist, die sich mit solchen Problemen auseinandersetzt und herumschlägt. Und ich gehe einmal davon aus, daß diese Fachvertreter, die Mathematiker, Geographen, die Geometer und die Musiker, die sind ganz wesentlich da dabei, die Grammatiker, die haben untereinander großen Kontakt gehabt. Die sind nicht mit Scheuklappen durch die Welt gegangen. Die haben versucht voneinander möglichst viel zu lernen. Und das halte ich für das spannende. Nicht wer ist jetzt auf eine Idee als erster gekommen. Sondern, wenn zwei, so wie wir zusammen gesessen sind, und sie haben miteinander eine neue Idee entwickelt, dann haben sie nicht gestritten, Urheberrechte, oder so etwas, das sind lauter ganz verquere Denkungsweisen, die hätten die überhaupt nicht verstanden..

37.0

U: Ich glaube, da ging's ja auch viel eher da drum sozusagen dem einen Urheber auf die Schliche zu kommen. Und wenn jetzt in der Musik etwas - man kann ja Perotin auch seine Musik als eine Art spekulative Musik beschreiben, also in dem mathematische Dinge durchdekliniert werden, so einfach einmal versuchsweise, ob's denn aufgeht, und wahrscheinlich ist nur das übrig geblieben, wo es dann aufging, für ihn. Wenn da etwas aufging in der Musik, was in der Mechanik, in der Uhrbaumechanik, in den Versuchen dieser Kunst auch aufging, und was in den Architekturversuchen oder den großen Baumeistern der Kathedralen auch aufging, dann war es sozusagen ein Beweis dafür, daß man richtig gedacht hat.

38.0

F: Das ist es. Sicher nicht so, daß der Perotin zum Beispiel hergegangen wäre und gesagt hat, zeig mir mal deinen Plan von Notre Dame und jetzt mache ich ein Stück nach den selben Gesetzen. Das hätte der eine und der andere nicht verstanden. So haben die nicht gedacht. Aber wie sie sagen: Ich habe von dir gelernt, du hast zum Beispiel unten hast du die massiveren Teile, Bauteile, du hast nicht die

massiveren oben. Oben hast du die leichteren. Die beweglicheren. Ich in meiner Musik hab etwas Ähnliches. Wieder - da sind sie unabhängig voneinander drauf gekommen, aber sie haben sich gegenseitig bestätigt gefunden. Davon bin ich überzeugt. Wenn sie das einmal realisiert haben. Und sie sind auf die Motette gekommen. Da ist das ja ganz eklatant. Die unterste Stimme ist die fundamentalste, und die unbeweglichste, und die etwas darüber, die ist schon etwas beweglicher, und die dritte dann noch einmal. Da sehe ich unmittelbar jetzt eine gotische Wand vor mir, wie die aufgerissen ist.

39.5

U: Aber gerade dieses Spekulative, dieses Wissenschaftliche, Rationale, steht eigentlich im Widerspruch zu der vorhin beschriebenen ekstatischen Aufführungspraxis.

F: Und deshalb stelle ich mir dann eben den Gesang dann auch der nächsten Generation doch deutlich anders vor.

U: Also Perotin hatte schon mit anderen Musikern zu tun, die womöglich herangebildet hat. Sie haben das geschrieben, mit dieser Art Studentenheim, würde man heute sagen... in dem er seine Sachen ausprobiert hat, und vermutlich gar nicht eingesetzt hat in der Kathedrale selber. Wissen wir nicht...

F: Das wissen wir nicht. Wir wissen nur, daß es wie gesagt ohne bestimmte Stiltechniken und jetzt würde ich mal so sagen, sehr große Disziplin nicht geht. Da müssen wir etwas anderes noch bedenken, was man da meistens übersieht. In einem Fall haben wir es mit Zweistimmigkeit zu tun, die aber - und in anderem Fall mit drei und Vierstimmigkeit. Aber immer ist es solistisch. Das ist um Gottes Willen nicht chorisches. Sondern das ist Spezialistenangelegenheit, und wieder mehr als drei vier Spezialisten, die das überhaupt gekonnt haben, hat man auch an Notre Dame nicht gehabt. Das ist überhaupt keine Frage. Aber eben es kommt eine Disziplin dazu, auf die anderen zu horchen und Rücksicht zu nehmen. Diese drei - nehmen wir jetzt einmal ein dreistimmiges Stück von Perotin her. Stellen wir uns das plastisch vor. Die drei mußten miteinander etwas machen. Der Leonin hatte überhaupt auf niemanden Rücksicht zu nehmen. Der hat 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. 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. Und der Perotinsche Sänger ist gezwungen, gehen wir noch eine Stufe weiter nach unten, die mußten vorher üben und proben.

42.5

U: Und brauchten so etwas wie einen Referenztakt...

F: Die mußten sich auf ein Tempo einigen, die mußten sich einigen, wie sie - ja sie hatten schon Freiheiten, sie konnten zum Beispiel sagen, dieses Stück nehmen wir heute doppelt so rasch wie ...

U: Aber alle gemeinsam...

F: Aber alle vier zusammen...

U: Das meinte ich jetzt mit diesem Referenztakt,

F: Alle aufeinander bezogen... und das ist etwas ganz anderes...

U: Von daher kam meine Idee dieses Uhrwerkmodells. Also es muß dort eine andere Zeitvorstellung erst einmal zugrundegelegt werden, als in jeglicher Musik vorher existierte.

43.2

F: Und der zweite Gesichtspunkt - das ist richtig - der zweite Gesichtspunkt, das Ineinanderspielen dieser verschiedenen Ebenen kein willkürliches sein darf. Das klingt so selbstverständlich, aber das ist es nicht. Ja. Es wäre durchaus denkbar eine Musik, die auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig abläuft. Das ist - das behaupte ich, das ist das abendländische daran, ich sag's wieder nur mit dem einen Wort, rational.

43.9

U: Ja, es ist ja keine andere Kultur auf die Idee gekommen, mir bekannt, jetzt in dieser extremen Form, polyphone Musik in die Welt zu setzen, wie die europäische. Und somit hatte Europa eigentlich seit dem 13. Jahrhundert zwei Exportartikel, die begehrt waren in den anderen Kulturkreisen und Kontinenten, das eine ist die Uhr, und das andere ist die polyphone. Das ist das, was man von uns haben wollte. Und aus der Uhr haben wir etwas, die haben wir zu Computern ausgeweitet, und zu Autos und Webstühlen und sonstigen mechanischen Wunderwerken...

44.7

F: Und aus der Musik haben wir schon auch etwas gemacht...

U: Und aus der Musik haben wir auch etwas gemacht...

F: Für meine Gefühl sogar ein bißchen zu viel, weil die Dominanz mir ehrlich gesprochen also zu groß ist, aber das wäre ein anderes Thema..

U: Die Dominanz des Polyphonen...

F: Die Dominanz des

U: Des Rationalen...

F: ... des europäischen in der Musik, die sich ausbreitet überall hin. Es stört mich nicht, wenn in einem europäischen Orchester ein Japaner sitzt, das wäre also ganz dumm. Aber es stört mich, daß der da sitzt und sozusagen sich die europäische Musik angeeignet hat und möglicher Weise die eigene Musiktradition nicht in derselben Weise sich mehr angeeignet. Das stört mich.

45.7

U: Das ist ein ganz anderes Thema, aber auch ein interessantes.

F: Aber von wegen, was haben wir daraus gemacht. Wir haben eben auch exzessiv damit sind wir umgegangen und sehr dominant geworden.

U: Genauso wie die Uhr. Das ist ein erstaunliches...

F: Ich sehe da unmittelbare...

U: Das ist ein erstaunliches Phänomen, daß eigentlich die ganze Welt jetzt nach diesem Sekundentakt und dieser Einteilung in 12 Apostel jede Stunde hat seinen Apostel, diese Art der Missionierung so gelungen ist. Wie auch eine musikalische Missionierung stattgefunden hat. A propos Missionierung: Wir haben die Kathedralen mit ihrer Lichtsymbolik, das Licht scheint hinein, und ist sozusagen das Symbol des Heiligen Geistes. Kurz formuliert. Eine Art von Befruchtung des Heiligen Geistes, der die Erde, die Kirche, den Marienaltar befruchtet. Gibt es in der Inszenierung der Musik in dieser Zeit etwas Ähnliches auf der akustischen Ebene. Kann man auch da von einer Inszenierung des Akustischen sprechen.

47.3

F: Da müßte ich eigentlich erst noch mal darüber nachdenken. In dem Sinn daß sozusagen damit etwas ganz Neues wieder entsteht, wenn ich von Befruchtung spreche, in dem Sinn ganz zweifellos. Das ist ja überhaupt keine Frage. Ich sage manchmal scherzhaft, es gäbe keine

Brucknersymphonie ohne den Perotin. Da ist sicher etwas dran, aber das ist viel zu lapidar. Eher etwas anderes, daß mich immer wieder wundert, wie erfolgreich die Musiker waren. Tatsache ist nämlich, daß diese Musiker, die mehrstimmig musizieren wollten, singen wollten muß man genau sagen, nicht musizieren, singen wollten, daß die ja von der kirchlichen Obrigkeit immer sehr scheel angesehen wurden, immer. Nicht nur in diesen Fällen in Paris, um 1200, sondern das ist nur ein ganz eklatantes Beispiel, aber das hängt mit einer anderen Sache zusammen, die nicht nur in Bezug auf Musik feststellbar ist, sondern auch auf anderen Gebieten, daß die kirchliche Obrigkeit genau bestimmen will, wie es zu geschehen ist, also dogmatisch vorgeht. Das ist ja auch etwas sehr rezentes. Das ist die Denkungsweise des 19. und 20. Jahrhunderts. Das kannte selbst die Kirche vorher nicht. Die Kirche hat auf künstlerischem Gebiet getraut sich mich zu behaupten, auf musikalischem Gebiet weiß ich wovon ich rede, natürlich immer wieder zu bremsen versucht, und dies verboten und dies abzuschaffen versucht, und so weiter. Aber immer wieder haben sich die Künstler dann durchgesetzt. Und bei der gotischen Kathedrale war es ja auch so. Die wollten die eine Kathedrale bauen. Das wollten die kirchlichen Obrigkeiten auch. Aber wie sie sie bauen, das ist Sache der Baumeister gewesen, daß sie zeigen wollen, wir können auch eine Wand bauen, ohne - also die können wir ordentlich aufreißen und ordentlich Licht reinlassen und sie fällt uns nicht zusammen. Insofern haben diese Baumeister sich gegenüber den kirchlichen Obrigkeiten durchgesetzt. Und bei den Musikern ist es genau dasselbe. Ständig hat es geheißen, sie kommen uns da immer mit dieser Mehrstimmigkeit, und so weiter, und das bringt uns eigentlich weg, und der Choralgesang, der ist unantastbar, und der darf nicht verändert werden, und die haben gesagt, wir verändern ihn doch gar nicht, wir legen ihn nur in die tiefste Stimme, da ist er noch immer genauso wie vor 500 Jahren. Regt euch nicht auf. Insofern waren die enorm erfolgreich, eben weil da niemand war, der gesagt hat, die Kirchenmusik muß so und so aussehen. Ihr müßt die so und so machen. Sondern die Kirche hat bis ins späte 19. Jahrhundert immer nur gesagt, so darf sie nicht sein. So darf sie nicht entarten. Sie hat auf diese Weise, nolens volens Freiraum für Entwicklungen geschaffen, die dem Künstler möglich waren. Das scheint mir etwas zu sein, was

man zu wenig bedenkt. Dann das moto proprio von 1908, das sagte genau, das ist die Kirchenmusik, und alles andere und alle anderen Kircheninstrumente sind aus der Kirche zu verbannen, und so weiter, das ist eine positive Bestimmung, wo sie nicht positiv ist, sondern negativ, aber die sagt genau, so und so hat es zu sein. Das ist eine andere Art zu denken, das ist dogmatisches Denken. In gewissem Sinne hat es das bis dahin nicht gegeben. Gott sei Dank.

52.1

U: Was mit Perotin ja eintritt, ist ja, daß die Musik sich als Aussageform wenn man so will löst von der Sprache. Also vorher gibt es eine enge Verbindung zwischen dem, was gesungen wird, und

...

F: Ja, wir definieren den Choral als gesungenes Gebet...

U: Genau, man kann es verstehen, man kann es nachvollziehen, es gibt eine enge Verbindung zwischen dem Rhythmus der Sprache und dem Rhythmus der Melodie, also des Gesanges, die Melodie ist angelehnt daran. Sozusagen, es ist nur eine ausgezierte Form des Gebetes. Nur in Anführungszeichen, auch sehr kunstvoll. Mitunter. Und nun mit Perotin taucht etwas auf, wo der Aufbau, die Zusammenstellung, der Kontrapunkt der musikalischen Mittel als solche, losgelöst von dem Textmaterial, das es verwendet, bereits Aussagen herstellen kann. Also man könnte sagen, Vokalmusik wird instrumentalisiert...

53.2

F: Eigengesetzlichkeit ist ein Wort des 19. Jahrhundert.

U: Eine vokale Instrumentalmusik.

F: Da haben sie völlig recht. Man - nur wieder - wie kommt es dazu. Ich bin davon überzeugt, daß es Bewusstwerdungsprozesse sind. Man sagt, aha, die Musik hat ja auch etwas Eigenes. Etwas Eigentümliches. Es ist nicht nur etwas, was der Sprache zukommen kann, oder dazu kommen kann, sondern es hat auch etwas, was nur sie selbst auszeichnet. Also - da ist eben der Rhythmus der erste Schritt. Ein Rhythmus, der sich emanzipiert von dem Rhythmus der Sprache. Und das meine ich mit Bewusstwerden, daß die Musiker, wenn sie so wollen, selbstbewußt werden. Unser Rhythmus ist auch ein Rhythmus, aber eben unserer, ein musikalischer - und wenn er auch hundert mal gewissen Parallelen zu anderen Rhythmen hat, aber es ist etwas

Eigentümliches. Und nicht mehr nur abhängig von der Sprache, da haben sie völlig recht.

INTERVIEW GRAZ 2003

U.A.: ..ich habe ein bisschen erzählt, wie es jetzt mit unserem Film weitergeht. Es ist ein Papierkrieg ohne Ende...war ja schon von Anfang an, so praktisch als Flucht nach vorne gedacht. Der letzte Antrag war in Baden Württemberg, bei der Filmförderung dort. Der zunächst abgelehnt wurde, aber dann, weil sich die Intendantin der Förderung so geärgert hat, über die Gründe der Ablehnung, hat sie Wege und Mittel eröffnet uns den größten Teil der beantragten Summe auf anderen Kanälen zukommen zu lassen. Der Grund der Ablehnung war, also in der Kommission sitzen acht Leute, zwei davon sind nicht erschienen, wegen weiß nicht war, zwei von den verbliebenen Sechs waren vom Fernsehen, und die sagten nun, dass...weil dieser Film kein Film ist der für den Süden- West-Rundfunk in Baden- Baden gemacht wird, könne der doch von der Baden- Württembergischen- Kinofilmförderung nicht gefördert werden.....(fehlt einiges)... zwei von den verbliebenen sechs sind vom Fernsehen und die sagten nun, dass, weil dieser Film kein Film ist, der für den Südwestfunk in Baden-Baden gemacht wird, könne der doch von der Baden-Württembergischen **Kin**ofilmförderung nicht gefördert werden.

3,4

Flotzinger: Ja, das ist wenigstens eine offene Aussage (*lacht*).

U.A.: Ja wunderbar, dann...oder es...

3,5

Flotzinger: ...ist das immer der Fall, das Sie die Gründe bekommen...

U.A.: Natürlich kriege ich sie ja eigentlich nicht, aber eben... - na ja es ist ja so, dass wir in Baden-Württemberg eine Firma haben, mit der wir kooperieren, die diese ganzen Projektionen machen soll. Dann

nähern wir uns auch langsam den **inhaltlichen** Fragen schon: Das ist eine Technik, diese Projektionen zu machen, die mit einem ungeheurem Aufwand verbunden ist, weil es handelt sich ja um eine Kirche, die immerhin ca. 40 Meter lang, 20 Meter breit, 20 Meter hoch ist. – Danke ... Und die nun so mit, wir haben es immer „animierte Fresken“ genannt, auszustatten, dass das gekonnt aussieht und nicht nur gewollt, das bringt mit sich, dass da doch einige an Projektoren aufgestellt werden müssen und die nun wiederum so, dass man sie nicht sieht. - Von dem Lärm, den sie machen werden, einmal ganz abgesehen.

Mein rotes Hemd scheint irgendwelche Viecher anzulocken

4,8

Flotzinger: irgendwie, irgendwie...

U.A.: ... und ziehe ich es dann aus.

Und dass diese Firma nun in Baden-Württemberg sitzt und praktisch das Geld, das wir von Baden-Württemberg bekommen zu mehr als 100 Prozent....

5,1

Flotzinger: ...sowieso im Land ...

U.A.: Genau. Das empfanden diese Herren vom Fernsehen nur als einen Schmäh. Praktisch eine Pro-Forma-Aktion unsererseits, was es gar nicht ist. Und na die Geschichte ist die, hauptsächlich, dass die Herren des Fernsehens meinen, dadurch dass der Etat der Filmförderung von den Rundfunkgebühren, die in Baden-Württemberg erhoben werden, abgezweigt wird, dass eben aus diesem Grund dieses Geld eigentlich **Fernsehgeld** sei sozusagen und damit **ihres**, d.h. die Kinofilmförderung gehört dem Fernsehen. Das ist eines der Gründe, denke ich, warum es das deutsche Kino nicht auf die Beine bringt, weil es ein fernsehregiertes Kino ist.

6,1

Flotzinger: Ja. Nicht viel anders in Österreich. Es gibt zwar auch da eine Filmförderung, aber gerade die ist – (...) weiß nicht, ob sie es mitgekriegt haben – im Moment auch in einer Krise, also.... Der

Staatssekretär hat da ordentlich umgerührt und sämtliche Intendanten ausgetauscht und ...

U.A.: ... das habe ich nicht mitbekommen, nein. Wir haben mal eine Firma, mit der wir befreundet sind Dor-Film, die machen wirklich viel...

Ja, also bedingt durch diese „Hintertürchenmittel“ aus Stuttgart, können wir jetzt weitermachen, d.h. es fehlen uns nur noch 50 000, das ist ja praktisch nichts...

7,0

Flotzinger: (*lacht*)... Das ist für so ein Projekt nicht mehr so viel...

U.A.: Ja, das sind zehn Prozent etwa, der Summe die wir insgesamt verbraten wollen, können, kalkuliert haben. Die versuchen wir jetzt auf privatem Weg noch herein zu kriegen.

Auf alle Fälle so, dass wir jetzt das Drehbuch präzisieren können, um festzulegen, in etwa, wer wo, wann, was sagt – was nicht bedeutet, dass Sie sozusagen ihren eigenen Part, oder jeder seinen eigenen Part auswendig lernen muss, sondern so, dass man ein präzises „Gitter“ hat, damit man weiß, was in welcher Reihenfolge in etwa zur Sprache kommen wird...

Was ja bei solchen Figuren, wie z.B. Herrn Kresnik so und so unvorhersehbar ist. Um das jetzt kurz zu schildern, was ich Ihnen da geschickt habe: Die Szenerie, in welcher sehr viel über das Umfeld, ich nenne es das „mythologische Umfeld“, kulturgeschichtliche Umfeld von Perotin geredet werden soll, ist diese Theaterprobe, oder diese Tanzprobe, wo Kresnik und Burckhardt aufeinander treffen. Und ich habe jetzt eine Probe von Kresnik besucht, zu einem Stück, dass dieser Tage in Salzburg Uraufführung haben wird, Peer Gynt war das... und habe halt einfach, ja, auch mitgeschnitten und aufgenommen: Was sagt Kresnik denn bei seinen Proben so? Wie redet der?

8,9

Flotzinger: Aha, versteh` ...(*lacht*)

U.A.: Und das, was dann davon in diesem Entwurf gelandet ist, das sind in etwa die Ausdrücke, derer er sich bedient. Und er sagt eben nicht „Geschlechtsverkehr“.

9,2

Flotzinger: Ja – das ist schon klar, nur, also wie das ankommt, ja, das ist Probensituation und die Leute, mit denen er so spricht, die verstehen ihn, aber diese Sprache lassen Sie jetzt auf ein großes Publikum los, das diesen Hintergrund nicht hat und die das sicher nicht verstehen wird. – Aber wie gesagt, das ist nicht mein Problem, das ist nur mein Einwand, den ich da grundsätzlich habe: ob da nicht Missverständnisse, Missinterpretationen, ja, Missverständnisse jetzt ganz, ganz wörtlich, dass die Leute, die das sehen, das falsch **verstehen**. Diese Bedenken habe ich.

U.A.: Es ist so und so, so – also den Menschen, den ich dirigieren kann, wo ich sagen kann: „Martin, wir fangen mit dem Themenkomplex an und kommen dann zu dem und dann zu dem.“ Das ist Martin Burckhardt, der ist in dieser Hinsicht kooperationsfähig, bei Kresnik, Kresnik ist sowieso kein Intellektueller, in dem Sinn, intellektuell im verbalen Sinn. Er ist keiner, der sich mit Sprache artikulieren möchte, er tut das immer in Bildern. Und dort ist er ein orgiastischer Intellektueller, also ein Bilddenker, kann man sagen und den kann ich sowieso nicht dirigieren...

11,1

Flotzinger:...ja, ja, das ist klar, aber...

U.A.: ...den kann ich schneiden, den kann ich, den kann ich...

11,1

Flotzinger: ... manipulieren können Sie ihn, ja...

U.A.: Ja, ja, ich kann eben sagen: „Wir hätten es gerne so und so.“ Wenn der, wenn seine Leidenschaft entbrennt, was ich ja hoffe, dass das passieren wird, dann brennt der los, das ist keine Frage.

11,4

Flotzinger: Ja, aber wieder: Es bekommen Dinge ein falsches Gewicht, ja. Sicher ist, dass heute das Betonen des Geschlechtlichen, das muss ja auch immer stärker werden, da sind Sie zu jung, um das nachvollziehen zu können. Aber als ich so jung war wie Sie, kamen ja Film und Fernsehen mit der Hälfte der Mittel aus, um zu provozieren. Heute muss man, um zu provozieren noch sehr viel deftiger und sehr viel tiefer noch hineingreifen. Das ist alles, alles klar. Aber, wie gesagt, die Gewichtungen werden dann wirklich, wirklich schief. Weil, von dieser, zum Beispiel, zum Thema wirklich zu kommen: Die Rolle der Sublimierung von Geschlechtlichkeit, also völlig konterkariert wird. Verstehen Sie? Und es, es entsteht dann auch so ein Bild der unseriösen Annäherung an dieses doch recht ferne Gebilde „Mittelalter“, also so quasi: man kann sich über alles lustig machen, aufgrund unserer heutigen aufgeklärten Einsichten in die Dinge. Verstehen Sie?

Es ist schon schwierig genug, umzugehen mit Glaubensinhalten und das überlässt man am Besten also wirklich denen, die daran glauben. Aber es ist eigentlich keine aufklärerische Funktion mehr, oder es ist keine, geschweige denn eine Provokation, sich heute über gewisse Dinge, die einfach nicht mehr geläufig sind, lustig zu machen. Auch wenn es, genau auf den Punkt komme ich jetzt: Auch, wenn es nicht intendiert ist, macht es auf große Teile des Publikums den Eindruck: man macht sich eigentlich nur da mehr lustig drüber.

Da meine ich jetzt gar nicht nur die Aussagen von Kresnik, sondern auch die eine Tänzerin, die mal sagt: „Was ist das für ein Gott?“ – Schön, okay, das ist eine Formulierung von Glaubenszweifel, die zulässig ist, nur, ob sie da sozusagen das richtige Gewicht in diesem Zusammenhang hat, ist die Frage.

U.A.: Also wie gesagt, auch da, bei der Tänzerin, das sind so Spekulationen, was die sagen könnte.

14,5

Flotzinger: „Könnte“, ja, ja.

U.A.: In dem Fall ist von mir aus die Sache jetzt erstmal schon so, so im Prinzip gestrickt, dass sowohl Tänzer, wir Kresnik, letztendlich zu Stichwortgebern schrumpfen, die an einem Szenario arbeiten, wo sie irgendwo nicht weiter kommen und zwar gerade mit diesem, das ist ja der Clou an der Geschichte, mit diesen Stichworten, die sie genannt hatten: Provokation, sich lustig machen, Obszönität, also all diese Dinge, wobei das Obszöne in der Regel tief drin sitzt im Religiösen. Also da kommen sie nicht weiter und brauchen genau aus diesem Grund einen externen „Berater“. Die Wahl, dass Kresnik das macht, fiel ja gerade deswegen, weil Kresnik ein aus Niederösterreich stammender, aus einer erkatholischen Gegend stammender Künstler ist, der seinen Lebtage sich mit dieser Herkunft abarbeitet. Also der hat offenbar, so schildert er das immer wieder, in seiner Kindheit, ja, von diesem Erzkatholizismus eins drauf bekommen, Prüderie, Doppelmoral, also all die Dinge, die ja an Negativem da aufgezählt werden können, und ist letztendlich jemand, der mit seiner ganzen Arbeit den Glauben sucht...

16,0

Flotzinger: Das ist, das ist glaube ich auch nicht das eigentliche Problem. Das Problem ist das der Gewichtung. Also wenn ich einer sehr prononcierten Stimme, auf der einen Seite, Raum gebe, dann muss ich ein Gegengewicht schaffen, oder das zumindest irgendwie in Frage stellen, ob das schon die ganze Aussage sei, oder ob man es nicht auch anders sehen könnte, oder ob man nicht versuchen sollte, das, weil das nicht mehr unsere Welt ist, da irgendwie das doch zu verstehen, mit allen Schwierigkeiten. Ich behaupte ja auch als Wissenschaftler nicht, dass ich wirklich das verstehe, im Gegenteil: Gerade uns Wissenschaftlern wirft man sehr oft vor, dass wir zu wenig Antworten geben, weil wir immer bei einer Antwort auch den Zweifel mitartikulieren.

U.A.: Ja. Na ja klar. Und es ist sowieso, desto mehr man sich damit beschäftigt, desto weniger weiß man.

17,2

F: Ja, oder man sagt: „Ich sehe es so und das ist nicht aus den Fingern gesogen, sondern auf Grund meiner Erfahrung, meines Umgangs, aber ich bin mir bewusst, dass ich nicht dabei war und nicht sage kann ‚so war es‘.“ Und das können z.B. Naturwissenschaftler überhaupt nicht verstehen, dass Historiker so reden und so denken, ja das ist dann „überhaupt keine Wissenschaft.“

U.A.: Wobei es eigentlich das – ja, da kommen wir auf ein ganz anderes Thema – was ist wissenschaftlich im geisteswissenschaftlichem Gebiet....

Was ich manchmal den Eindruck habe, gerade was diese Thematik, also Marienkult, die Marienfigur, Marienmythos anbelangt, dass es da ein irrsinniges Gefälle gibt, weiterhin gibt, zwischen dem protestantischen Norden, dem ich angehöre, auch als gläubiger, praktizierender Protestant, es ist ja nicht so, dass da irgendwie ein „Ungläubiger“, sag ich mal, provozieren möchte, was ich überhaupt nicht tue, ich habe, im Gegenteil, eher immer wieder den Eindruck, ich müsste mich bändigen, aus diesem Film keine Predigt zu machen. Für meinen Glauben.

Auf der einen Seite und dem den katholischen Süden, auf der anderen Seite der, der mit diesem Mythos einen völlig anderen Umgang hat. Also in meiner Diaspora Berlin, so nenne ich das mal, also, ich weiß nicht, fünfzig Prozent Atheisten, ich übertreibe es, zwanzig Prozent...

19,1

Flotzinger: ... das ist die Großstadt, wahrscheinlich auch bei uns...

U.A.: Ja, ja, aber das ist aber auch im Prinzip, die ganze DDR ist ja nicht anders strukturiert. Und, also ich würde sagen Christen und Muslime halten sich in etwa die Wage in Berlin...sitz ich mit dem Thema völlig anders: also wenn Martin Burckhardt, eben, um diesen Menschen zu zitieren, der zur Zeit Professor für Philosophie ist und dort seine Vorlesungen gibt, wenn der nun in seinen Vorlesungen auf dem Thema Maria herumreitet und damit immer wieder ankommt und sagt: „Über diese Figur kann ich die gesamte europäische Geistesgeschichte aufrollen und neu erzählen“,“ und zwar ganz anders, als sie in den Philosophie-Geschichtsbüchern drinsteht, eben weil da

eine erotische und sinnliche Komponente darüber hineinkommt und ihre Verarbeitung, Sublimierung, wie Sie gesagt haben, dann sitzt er in Berlin tatsächlich als ein Provokateur, der eine unmissionierte, ungläubige und sich aufgeklärt führende Meute von Studenten vor sich hat, die sagen: „Sich mit Maria zu beschäftigen, das ist eine Verrücktheit, der ist ein verklemmter Sexueller.“

20,5

F: Ja, ja....

U.A.: Und da sitzt unsere Freude dran, an der Geschichte, also diesen Mythos, ich sag einmal, „ernst“ zu nehmen.

20,7

F: Na, damit habe ich ja überhaupt kein Problem. Ich habe auch kein Problem mit der Provokation. Aber ich hab nur die Sorge, ich sag einmal so, ich möchte das nur noch einmal artikulieren, dass man vielleicht nicht unbedingt ein Gegengewicht schaffen muss, aber vielleicht so etwas wie eine Erklärung, dass das nicht die ganze Wahrheit ist. Wenn Sie, wie ich, ein Fernsehpublikum beobachten: es ist ja doch so, dass ein wahnsinnig, ein unangemessen hoher Anteil für wahr genommen wird, was da produziert wird und vorgesetzt wird. Sie haben es ja nicht mit einem kritischem Publikum zu tun. Mir können Sie noch wesentlich mehr zumuten, weil ich halte mich für einen Intellektuellen und ich versteh, damit umzugehen. Aber ich behaupte nun mal, behaupte vielleicht nicht, sondern befürchte, dass jedenfalls die Mehrzahl der Zuseher, diese Fähigkeit gar nicht hat. Und deshalb das für bare Münze nimmt und damit einfach eine falsche Information bekommt, auch keine Aufklärung, keinen Denkanstoß – verstehen Sie? – noch einmal: ich hab mit der Provokation kein Problem, wenn ich sie aufnehme. Wenn ich ihr antworte und wenn ich mich unter Umständen wie ein Hund ihr unterwerfe und sage: „Da fällt mir jetzt im Moment nichts mehr ein, und du bist Sieger, lass mich in Ruhe.“ Dann ist es doch etwas anderes, als wenn ich das überhaupt nicht vorgesetzt bekomme.

U.A.: Gehen wir noch weiter in die Inhalte hinein. Dann ...

22,9

F: wird es konkreter...

U.A.: ... dann wird es konkreter und dann – deswegen bin ich ja da, und Sie können dann sagen, was als Gegengewicht, als Gegenargument da eigentlich fehlt:

Das, was mich, ich bin ja auch unterm Schreiben, sozusagen auf die Thematik gekommen, was mich begeistert und aufgeregt hat, an dieser Geschichte, war, dass ich über den Mythos ein, wie soll ich sagen, fast wie einen „Raum“ in die Hand bekam, in den hinein ich diesen Perotin setzen kann, inszenieren kann und für mich habe aufschließen können. – Mit „Raum“ meine ich diesen ganz genauen Raum, in dem wir seine Musik aufführen werden, sprich die Kirche mit dieser Lichtinstallation. – Wobei mir aufgeleuchtet ist, dass in der Beschäftigung damit, diese Kirchen, so wie sie gebaut sind, erzählen ja praktisch als eine Permanentinstallation, würde man heute sagen, diese Begegnung zwischen dem hereinstrahlenden Licht auf der einen Seite, als Symbol des Geistes, oder Botschaft Gottes auch gerade...

24,5

F: Die Lichtmetaphorik in der Gotik, das ist etwas Konstitutives!

U.A.: Ja, genau. Und auf der anderen Seite habe ich einen Körper, einen Raumkörper, Kathedrale, die in erster Linie dem Leib Christi nachgebaut ist, aber sozusagen mit dem Leib der Jungfrau osziliert, also die Kirche als Metapher ist ja eher der Leib Mariens, den die je einzelne Kirche geboren hat. Vor allen Dingen dort, an dieser Stelle, wo die Lichtstrahlen hin treffen, oder wo die meisten Lichtstrahlen tagsüber zu sehen sind, ist gleichzeitig der Marienaltar aufgebaut. Und ganz schlagend wurde diese Geschichte für mich dann, als ich diese Bilder sah von dem Meister von Aix und von van Eijk usw. wie sie alle heißen, jetzt die genannten Maler sind 100 oder 150 Jahre später als Perotin am Leben gewesen, aber es gibt diese Motive auch schon vorher, wo Maria in einem gotischen Raum sitzt, in einer Kathedrale sitzt und eben genau dieser Lichtstrahl auf ihr Haupt trifft. Der Ort, wo dieser Lichtstrahl herkommt, ist entweder der bärtige

Mann, aus seinem Mund, aus seinem Odem wird Licht, umgeben von singenden Engeln, dann haben wir die aufgeschlagene Bibel, dann haben wir den Erzengel, der das verkündet, dann haben wir die Lilie, die da noch steht....- Ich habe das, glaube ich, die „vierfache Befruchtung“ genannt, also das Lesen befruchtet, der Erzengel verkündet mündlich, das Licht befruchtet und als viertes kommt die Musik hinzu, die noch diesen Lichtstrahl umflort, in gewisser Weise. Und das ist der symbolische Raum, innerhalb dessen wir jetzt auch Perotin aufführen: Das Licht wird bei uns zu einem von Videoprojektoren erzeugtes Licht. Das ist dann sozusagen sekundär, wo es herkommt, ob es nun durch ein Fenster kommt, oder durch einen Videoprojektor, der 25 mal pro Sekunde sozusagen das Fenster wechselt, durch das das Licht hindurch geschickt wird. – Das ist das, was mich daran so begeistert hat. Schon das Mediale, das in diesen Bildern eingebaut wird (...)

27,4

F: Das ist ja das, das ist nicht mein Bedenken, oder was, sondern das ist völlig richtig. Wie gesagt, die Lichtmetaphorik ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die ist nicht weg zu diskutieren und die wird eben bei der Interpretation von bildlichen Darstellungen einfach schlagend. Das ist nicht mein Problem. Ich habe überhaupt keine großen Probleme in dem Sinne, sondern ich habe nur artikuliert, also, wo ich mich nicht ganz wohl fühle, vielleicht auch aus einer tieferen Erfahrung, die ich inzwischen gemacht habe, vor wenigen Wochen: Ich habe zwei Bücher zur musikalischen Mittelalterrezeption rezensiert. Und habe festgestellt, wie klein und wie völlig unbedeutend die Rolle der wissenschaftlichen Meinung eigentlich ist, bei den Künstler, vor allem bei den Musikern. Dass sind nicht, sozusagen die neueste Forschung, voll rezipieren können, das ist klar, wenn das nicht nun mal die Fachkollegen tun, das ist schon klar. - Aber das würde uns jetzt in eine ganz andere Richtung bringen. Wo ich die Begründung sehe, z.B. im Musikgeschichteunterricht, in den Konservatorien, in den Hochschulen, der viele Generationen alt ist, offensichtlich wird da ein Mittelalterbild vermittelt, das 100 Jahre alt ist, das ist ein Problem. Und gleichzeitig hat inzwischen in der Forschung selber, insofern wiederhole ich mich bereits, das

Artikulieren des Problembewusstseins so enorm zugenommen, das war ein Schlagwort, „Problembewusstsein“, wieder, das sind Sie zu jung dazu. Das war, das stand auf sämtlichen Fahnen der 68er- und Folgenbewegung. Und das haben Künstler nur zum Teil mitgekriegt, bzw. in einer völlig anderen Weise mitgekriegt. Problembewusstsein ist, so ist mein Eindruck jetzt, nach der Lektüre dieser Bücher, ist etwas, was die Wissenschaftler haben, was uns Künstler aber nur zum Teil tangiert, weil wir sind ja Künstler und wir haben diese Freiheit des Umgangs, ja. Wenn also bei diesem Musikgeschichteunterricht, immerhin von professionellen Musikern, von den führenden Musiker, nicht irgendwelche Blasmusiker oder was, aber die, die auf den Bühnen stehen *die den Ton angeben* wie Savall. – Wenn die nicht mitbekommen, dieses Problembewusstsein das mitgedacht werden muss, ja – noch einmal: wenn so ein Musiker, der da in den 70er, 80er Jahren eine Schallplatte u.a. mit Perotinmusik rausbringt, aber das Bild von 1890 über Perotin hat und nicht das von 1970 oder 1980, dann muss das von vornherein schief sein, bzw. dann kann er damit eben völlig frei umgehen, oder glaubt er völlig frei umgehen zu können, weil er nicht gelernt hat, dass diese Noten, die man ihm in die Hand drückt, etwas ganz anderes sind, nicht darstellen, sondern sie sind etwas anderes, als wenn ich ihm einen Band Schubertlieder in die Hand drücke, ja. – Da, in dem einen Fall handelt es sich um die Niederschrift eines Komponisten, was ihm da eingefallen ist und was er darstellen will und weitergeben will und was jetzt von diesem Musiker aufzunehmen ist. Im anderen Fall ist diese Niederschrift etwas, wie er im Moment diese Problematik sieht. Wie er diese Uraltschriften, die ja nicht geläufig sind, versteht. Wir übertragen die selben Handschriften, die haben sich nicht verändert in den letzten 120 Jahren, aber wir übertragen die Dinge heute völlig anders, wir notieren sie anders und nicht aus Jux und Tollerei, sondern weil wir die Dinge anders sehen. Und wieder völlig gleichgültig, ob er jetzt eine neue oder alte Edition in die Hand nimmt, wenn er sich nicht bewusst ist: das ist anders zu lesen, als Schubert oder Beethoven oder soll sein ein Schönberg, ja dann geht er eben genauso um wie Schubert oder Schönberg und es wird mit Sicherheit falsch, wobei ich ihm nicht einmal sagen könnte, wie es richtig wäre.

U.A.: Das ist das, was die meisten wahrscheinlich am meisten ärgert.

33,9

F: Ja!

U.A.: Sagen Sie doch endlich mal wie es ...

33,9

F: Ja! – Wie es ist. Ich kann immer, „sagen Sie endlich, wie Sie es sehen!“, so wäre es richtig gefragt und auf diese Frage kann ich als Wissenschaftler, oder muss ich immer eine Antwort geben können. Wenn ich das auch nicht mehr kann, dann bin ich nichts wert. Insofern kommen wir auf etwas zurück, was wir schon mal angesprochen haben.

U.A.: Ja, aber der Ansatz zwischen Ihnen und mir, jetzt in diesem Fall, ich sehe ihn überhaupt nicht auseinander, weil das, worüber ich mir Gedanken gemacht habe, war: was hat es denn mit den Mitteln, die wir heute zur Verfügung haben, was hat es denn bedeutet in einer Kathedrale wie Nôtre Dame, die zur Zeit Perotins gerade gebaut wurde. Also wird er wahrscheinlich in anderen Kathedralen, solange das noch eine Baustelle war, seine Musik aufgeführt haben.

34,8

F: Nein, da stimmt ja die Chronologie schon nicht. Der Bau 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 sozusagen 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! Sondern das ist für ihn die neue Heimat! Er zieht dort zu, in Paris – er war ja vorher im Bourges, er kommt aus dem Süden, er kommt aus der Gegend von Limoges ja. Und lernt dort etwas kennen, was er zwar mit einiger Wahrscheinlichkeit schon gekannt hat, aber nicht in dieser Intensität. Und kann aber damit nicht, na ja, dass er nichts damit anfangen konnte, ist vielleicht auch wieder zu grob gesagt, aber das ist nicht Seins.

U: Was?

F: Ja, dieses Organum, wie es an Nôtre Dame gepflegt wurde, wie das Leonin zugeschrieben wird, und das scheint doch weitgehend zu stimmen, weil dieser Leonin ist an Nôtre Dame greifbar. In den 80er, 90er Jahren ist er greifbar. 1201 das letzte mal. Ja. Und wenn Perotin 1204 überhaupt erst nach Paris kommt, oder später, also ich würde einmal behaupten, entgegen aller bisherigen Annahme: Die haben sich überhaupt nie getroffen! – Ja, aber er hat diese Musik dieses Leonin in irgendeiner Form kennen gelernt. Wieder: Da kann man jetzt fragen: „In welcher Form?“ Mit Sicherheit, also das getraue ich mir mit Sicherheit zu sagen: Sicher ist nicht Leonin ein Komponist wie Perotin, in dem Sinne, dass er sich hinsetzt und da etwas niederschreibt. Mit Sicherheit nicht. Leonin ist ein Musiker, der aus der Tradition der Improvisation kommt. Deshalb ja auch dieses Exzessive, über einen liegenden Ton, ein einziger Ton dieses Chorals, was weiß ich, jetzt in unserer Übertragung 40 Takte! Das ist so exzessiv, dass wir uns das gar nicht mehr vorstellen können. Und wenn jetzt diese....

U.A.: Ist das diese Kantus-Firmus-Linie, die würde man heute sagen, gestretchts wird...

39,0

F: Ja, so gedehnt wird, ich muss Sie, ich hab das schon x-mal formuliert, die muss ich extrem gut kennen, dass ich sie überhaupt nachvollziehen kann, also hörend nachvollziehen kann. Während ich einen Cantus Firmus bei Perotin stets nachvollziehen kann, weil das viel enger ist.

U.A.: Aber er arbeitet auch gestretcht.

39,4

F: Ja, aber das ist gemessen an dem Leonin also, das ist ein Bruchteil davon.

U.A.: Perotin stretcht dreifach und Leonin dreißigfach.

39,6

F: so, so.... ja..... nicht? – Also, es ist ein enormer Unterschied: wenn man sich die beiden Figuren immer als Lehrer und Schüler vorstellt und beide an Nôtre Dame, was ja einfach eine Fehlinterpretation ist, ja..- wir haben als Anhaltspunkt eine ganz kurze dreizeilige Notiz in einem lateinischen Traktat aus etwa 1280, also 100 Jahre später, ja, das muss man ja bedenken: wo sind die Anhaltspunkte. Und zugegeben, da haben die Wissenschaftler auch gesündigt, indem sie drauflos interpretiert haben, aber wieder weniger die Wissenschaftler selber, als ihre Rezipienten. Der Wissenschaftler sagt: „Also so könnte man diese Stelle interpretieren“, und der Nächste, der das liest, der lässt dieses „könnte man“ weg, das ist ihm viel zu kompliziert, sondern so ist es für ihn. Und das schreitet dann immer weiter und dann schaut ein Lexikonartikel über Perotin zuletzt genauso aus, wie über Schubert, wieder, um da beim Beispiel zu bleiben. Ja, zuerst Leben, dann das Werk, ein Werkverzeichnis usw. Aber es fragt niemand mehr, auch in diesem Lexikonartikel steht nicht mehr drin, dass das höchst fragwürdige Dinge sind, wo man sich fragen müsste: „Ja woher **wisst** ihr denn das überhaupt? Wie hast du den Mut, das so zu formulieren?“ – Das ist das Problem, und das ist mir schon klar, das ist **mein** Problem und Sie sind in einer anderen Position, das ist schon völlig klar.

U.A.: Nein, ich hab damit, das ist ja, das sind zwei andere Geschichten, das sind zwei verschiedene anders gelagerte Geschichten...

41,6

F: Eben.ja

U.A.: Ich kämpfe mich ab mit dem Problem: Wie inszeniere ich diesen Film. Wie bringe ich...

41,8

F: aber was...

U.A.: ... wie bringe ich diese Musik einem heutigem Publikum rüber?
...

41,8

F: Genau!

U.A.: Und zwar im Film und ein Film schreit permanent nach Bildern. Ich kann, ich sag jetzt mal, das „Gerede“ zur Not weglassen, sozusagen, was ich überhaupt nicht will, im Gegenteil, nur muss ich mir zu den Wörtern die gesagt werden sollen auch überlegen: Wie bringe ich sie ins Bild. Aber bei der Musik ist das noch viel extremer, diese Fragestellung. Deswegen bei mir der Ansatz: in welchen Räumen inszeniere ich das, basierend auf der Frage: In welchen Räumen hat das denn **damals** stattgefunden? – Das ist eine ganz große Frage, die ja in der heutigen Musizierpraxis von alter Musik, einschließlich der sakralen, instrumentalen, praktisch nie wirklich beantwortet wird.

42,6

Flotzinger: Ja, ja, aber da sind wir bei dem Problem, wo ich...

U.A.: Wenn ich mir das anschau List-Halle gestern, Minoriten-Saal vorgestern, Minoriten-Saal geht ja eher noch, aber es ist ein

Refektorium gewesen, also da hat wahrscheinlich Musik überhaupt nicht stattgefunden, denke ich mal...

42,9

F: Nur, nur zu bestimmten Zeiten...

U.A.: ... nur Choräle, aber kein instrumental-...

42,9

F: ... na, im Gegenteil, im Gegenteil: Es gibt bestimmte Stunden und Situationen, wo es da sogar recht lustig zugehen konnte: das ist die Rekreation. Aber eben die gemeinsame Rekreation.

U.A.: Auf keinen Fall für ein bürgerliches Publikum...

43,3

F: Ja. Auf keine Fall.

U.A.: Auf keinen Fall - die beiden Männer des Freiburger Ensembles saßen im Frack da, also eigentlich die Kostümierung der Jahrhundertwende 19./20. Jahrhundert...

43,5

F: Ja....

U.A.: Der Frack unter Musikern ist unter den Symphonikern noch Gang und Gebe, eben auch wegen dieses Erzkonservatismus dieser symphonischen Einrichtungen, also es ist eigentlich 19. Jahrhundert in der Fall. Die Frauen tragen lange festliche Gewänder, wie es jetzt bei Cocktail-Partys üblich ist. – Also ein Gemisch aus Kostümierungen, ...

43,9

F: Ja...

U.A.: ... das fast nicht überboten werden kann. – Also ich beginne nur mal damit. Das nächste ist: Wie geigt sie denn ihre kaiserliche Musik, ich meine, von der Körperhaltung her? Eigentlich denke ich da in

erster Linie, was ich so im Kopf habe, an Paganini, also so Herzschmerzgestik, viel Hüftwackeln, also richtig körperlich präsent, wie wir es auch der Popmusik, aus dem Jazz kennen, oder eben wie wir uns Paganini vorstellen, ich weiß das gar nicht genau wie der gezeitigt Aber ich stell ihn mir so vor. - Ich stelle mir vor, dass an dem kaiserlichen Hof in Wien mit einem riesigen Protokoll an Verhaltensmaßregeln, spanische Ordnung, mit Sicherheit eine ganz andere Körperhaltung gepflegt wurde, als jetzt da.

44,9

F: Ja, da haben Sie ...

U.A.: Was denn die Musiker, jetzt? – Die sagen: „Ja, mir muss die Musik Spaß machen und wenn sie mir Spaß macht, dann wird sie auch dem Publikum Spaß machen.“ Und der Erfolg gibt ja Recht. So.

45,1

F: Ja. Da sind wir auf einem völlig -...

U.A.: ...da sind wir bei Perotin ja in noch viel größeren Extremen. ...

45,2

F: Nein, nein. Aber da sind wir völlig einer Meinung, oder da kann ich mich in Sie eindenken. Das Einfühlen allein, das ist es nicht, eindenken.

U.A.: Ich möchte jetzt etwas herstellen, wo ich sagen kann: Ich inszeniere es immerhin bewusst. ...

45,6

F: Ja, was zieh ich heran?

U.A.: ... (...) ich ziehe dann immerhin heran im Wort, die Wissenschaftler, die vielleicht sogar im Streit untereinander, also es gibt verschiedene Ansichten, erzählen können, wie denn Perotin musiziert wurde. In welchen Räumen er musiziert wurde. – Das dann das Hilliard-Ensemble das nicht genau so macht, wie die

Wissenschaftler das vorschlagen, das hat wiederum andere Gründe, die eben über diese Diskussion zwischen Kresnik und Burckhardt thematisiert werden sollen. Nicht erklärt, thematisiert.
Wie ist er denn nun, der Perotin, aufgeführt worden?

46,3

F: Ich kann Ihnen da nur sagen, wie ich die Dinge sehe und wie, was meine Überzeugung ist. Meine Überzeugung ist, z.B. dass er tatsächlich nur von Sängern, und zwar Solisten, das hat seine Gründe, weil das einfach ausgebildete Solisten, als Solisten ausgebildete Sänger sein mussten. Ich kann mit der instrumentalen Unterstützung nichts anfangen. Also insofern haben die Hilliards schon recht, also die singen das zu viert, so ein Quadruplum und das ist in meinen Augen okay. Ich bin nicht mehr Ihrer Meinung, was z.B. die Pausierung bei organalen Partien, oder wo die einzelnen Basstöne, sage ich jetzt mal, sehr lang gedehnt sind. Da bin ich davon überzeugt, dass es dafür keine Regel ein für alle Mal gegeben hat.

0,0 (*ab hier: Seite 2*)

Weil es die überhaupt nicht gegeben hat. Sondern bei allen Regeln steht immer dabei: „Du kannst es aber auch anders machen.“ – Damit ist nicht Willkür gemeint, sondern damit ist gemeint: Du hast natürlich Freiheiten nach Notwendigkeiten, nach Gegebenheiten, also wenn so einem Bordunsänger der Atem ausgegangen ist, dann konnte er natürlich atmen, da durfte er atmen. Aber jetzt kommt es: Nicht an jeder beliebigen Stelle, sondern nur dann, wann eben die anderen auch, und damit werden z.B. schon, wird dieser 40-Takter jetzt schon strukturiert, ja. Die Dinge werden etwas überschaubarer, kleiner, es kommt zu Additionen und das Reihungsprinzip ist eines der wichtigsten überhaupt und dann zu fragen: „Ja aber das steht ja nicht in den Noten!“ - Das ist ganz dumm! – Es steht ja auch in den Noten von 1900 nicht alles drinnen, was der Musiker ganz selbstverständlich macht. Zu diesen Selbstverständlichkeiten gehörte eben, das hat er gelernt, an diesen Stellen, also dort, wo die anderen auch pausieren, dort kannst du pausieren. Und umgekehrt nur dann macht es überhaupt Sinn, kompositorisch, was der Perotin gelegentlich macht, diese Überlappungen der einzelnen Stimmen zu machen. Das ist ganz

klar, dass dieses, bevor die eine Stimme zu Ende kommt, die nächste wieder beginnt usw., also das meine ich mit diesem Überlappen, das ist ja dann kompositorisches Prinzip. Um Gottes Willen in diesen Fällen darfst du nicht atmen. Das darfst du nicht zerreißen, weil es eben musikalisch den Sinn zerstören würde. Das meine ich jetzt mit, ein für alle mal kann ich nicht sagen, wie es, sondern nur im konkreten Fall. Aber da sind Musiker eigentlich viel weniger experimentierfreudig, als man es sich wünschen würde.

U.A.: Welche Aufnahme von den Hilliards haben Sie eigentlich im Ohr? – Ich glaube, ich hatte Ihnen mal eine geschickt, die von BBC aufgenommen wurde, wo sie tatsächlich nur zu viert singen. (...) die jüngere...

2,8

Flotzinger: Ja. Die jüngere, ja.

U.A.: Es gibt diejenige, die bei ecm erschienen ist, da singen sie, glaube ich sowieso zu acht. Also zumindest die großen organa singen sie zu acht..

2,9

Flotzinger: Ja aber drum sei, also die solistische Aufführung, das ist mein persönliches Credo, ich weiß, da gibt es Kollegen, die das anders sehen. Aber ich habe meine Gründe dafür, nur um, nur zur Erklärung, wie man zu...(Pause)

3,9

F: Wie man sich so was ableiten kann. – Wenn der jetzt pausieren darf, dann muss es ja eine Regel geben, mit welchem Ton er fortsetzt. So selbstverständlich ist es nicht. Es ist natürlich der, mit dem er aufgehört hat. So lange kein neuer dasteht, ja. Das ist das eine, es steht kein neuer da. Und das zweite ist, das man sehr oft, na ja, aber jedenfalls gelegentlich bei Zeilenbrüchen diesen Ton sehr wohl wiederholt. Ja, weil es halt leichter zu lesen ist, ja. Aber damit wird nicht die Tonfolge im Choral verändert, sondern da schreibt eben dieser Schreiber etwas hin, macht es dem Leser ein wenig leichter,

wenn er bei der nächsten Zeile, bei Beginn der nächsten Zeile den Ton wieder hinschreibt. Und aus solchen Kleinigkeiten kann man dann solche „Regeln“, die nie schriftlich fixiert wurden, sondern nur mündlich weitergegeben wurden, ableiten. Aber dass das die Methode war, das können wir wieder nachweisen, das steht x-mal in Traktaten drinnen, wie gelehrt wurde: Indem es gezeigt wurde und dann musste der Schüler das nachsingen und dann wiederholen und dann wurde verbessert und dann so lange, bis er es gekonnt hat. – Ja, was ist das? Das ist mündliche Überlieferung, so wie wir uns das zu recht grundsätzlich vorstellen.

U.A.: - Meine Frage, wie das aufgeführt wurde, zielt aber noch auf viel praktischere Dinge, also allgemeinere Dinge. „Viderum omnes“ z.B. ist, hat eine bestimmte Melodie, die zu einem bestimmten Gottesdienst, einem bestimmten Ritual gehört. Wie muss man sich das nun vorstellen? Wo standen die Musiker, welches Publikum...

6,2

Flotzinger: Publikum mal überhaupt nicht.....

U.A.: ... also Gottesdienstteilnehmer.. die Kirchen waren ja getrennt, also es gab sozusagen die Allgemeinheit und die Professionellen, also die, die zum, zu diesem Kloster, oder was auch immer gehörten...

6,6

Flotzinger: ja, na, jedenfalls im so genannten Chor, ja, also in diesem Teil der Kirche, der Chor hieß und mit Hinblick darauf so hieß. An einer bestimmten Stelle...

U.A.: Wie groß war der Chor? – Mal ganz banal gefragt. Was, wo....

6,9

Flotzinger: Dieser ganze vordere Teil, dieser ganze vordere Teil...

U.A.: D.h. am Ende des Langhauses –

7,0

Flotzinger: Ja...

U.A.: ...vor der Vierung war eine Mauer, die praktisch...

7,1

Flotzinger: Ja, wo auch heute sehr oft...

U.A.: ...Quadratmeterzahl die Hälfte der Kirche...

7,1

Flotzinger: - ein Drittel sagen wir soo, na ja...

U.A.: Also vor der, bei Nôtre Dame, wenn ich mir das mal überlege, ist das das Langhaus und dann kommt das Quer-

7,3

Flotzinger: - das Querhaus und von dort weg, dieser, dieser Teil...

U.A.: Querhaus und...

7,3

Flotzinger: Nein, ohne Querhaus. Ohne Querhaus. Also nur in diesem vorderen Drittel, drum, so über den Daumen gepeilt. Da drinnen, irgendwo mit, auf der Seite, auf der Höhe des Altars, das kann man gut sehen, oder kann man sich gut vorstellen, nicht sehen, das ist falsch, kann man sich vorstellen in Cluny 3 weil ausgerechnet die Kapitelle an dieser Stelle die Musikdarstellungen haben. Ja? – Die sind ja erhalten und man weiß, wo die gestanden haben.

U.A. Cluny 3 heißt...?

8,1

Flotzinger: Cluny 3, heißt, das Cluny... – dritte Bauphase, also die hochmittelalterliche, genau die, um die es geht. Petrus Lombardus und, und, und...

U.A.: Ach so und in Cluny..., kann man immer, die Stelle sehen, die...

8,4

Flotzinger: Nein, diese Kapitelle sind im Museum heute, weil von Cluny steht ja nur noch ein ganz kleiner Teil, ein Seitenarm vom Querhaus. Aber man weiß, wo die gestanden haben und diese Kapitelle haben, die sind sehr kunstvoll ausgeführt, wären übrigens wahnsinnig attraktiv, da sind die acht Kirchentöne dargestellt. Ja? – Und die stellt man nicht da aus Zufall, sondern, sondern dort, weil eben dort die Musik, auch die konkrete, stattgefunden hat.

U.A.: Jetzt muss ich noch mal nachfragen: Also gibt's nun mal nichts drum zu malen, aber man kann es sich ja vorstellen, also wenn jetzt das,

9,2

Flotzinger: Wenn, ihre Hand ist der Chor.

U.A.: Ja, und das ist das Querhaus, ja, ...

9,3

Flotzinger: nein, da ist das Querhaus, ja....

U.A.: Achso, dann ist da das Querhaus.

9,

Flotzinger: Ja, da ist das Querhaus. Da steht...

U.A.: Jetzt ist mein Unterarm, ist das Langhaus.

9,4

Flotzinger: Der ist das Langhaus, genau. Da steht der so in der Mitte drinnen, der Altar...

U.A.: vom Chor, ja?

9,5

Flotzinger: vom Chor, ja, da sind vielleicht Chorgestühle, die heißen auch so, die sind sehr oft, also wunderschön ausgeführt, nicht in allen

Kirchen erhalten, oder nicht angebracht, und hier, diese, diese Kapitelle, diese acht hier, diese acht Säulen tragen die Kapitelle. Ich weiß jetzt nicht, ob es vier Kapitelle sind, oder nur vier Seiten von Kapitellen, da bin ich jetzt nicht ganz sicher. Jedenfalls die standen hier, und hier ist der Altar, also ganz, ganz nahe zum Alter.

U.A.: Praktisch rechts hinter dem Altar vom Langhaus aus gesehen.

10,1

Flotzinger: ja, ja...

U.A.: Ahja.

10,2

Flotzinger: Jedenfalls ist da offen, in der Gotik, nicht, das ist ja offen, das sind ja, da ist der Kranz mit den Altären. Ja.

Was Sie schreiben zum Hall, das ist schon richtig und das ist ja eine Attitüde geradezu, nicht, mit irrsinnigen Nachhallzeiten. Aber wie sie wirklich geklungen haben, kann ich mir, ehrlich gesagt, nicht so gut vorstellen, ich, weil eben diese, die Lettner gibt es nicht mehr, wie viel hat der wirklich genommen? Wie ist das wirklich mit den Behängungen usw.? – Ich bin davon überzeugt, dass es doch ganz, ganz beachtliche Nachhallzeiten gegeben hat, schon die Raumhöhe allein. Und man hat es mit Stein zu tun, das ist auch keine Frage, auch wenn ich das behänge, dann wird das etwas dumpfer, aber das klingt schon ordentlich. Die vier Sänger, die füllen diesen Raum jedenfalls, also locker. Das ist das Entscheidende.

U.A.: Es ist ja auch die Frage: „Für wen wurde das eigentlich gesungen?“

11,7

Flotzinger: Für den lieben Gott.

U.A.: Jetzt hier auf Erden: Wurde das für den jeweiligen Bischof gesungen, der am Altar stand, musste der es verstehen, war damit genug getan...

11,9

Flotzinger: Nicht „für“. Das ist, diese Frage kann man **so** wirklich nicht stellen, weil man danach fragen würde: „Für wen wird der Gottesdienst gemacht?“ – Und das ist überhaupt keine Frage, dass der Gottesdienst, also für den lieben Gott ist, ja.

U.A.: Ja, aber für den lieben Gott kann man...

12,2

Flotzinger: Und den, und das ist es ... schon. Diese Leute, ob das Mönche sind, oder Kanoniker, sie haben Aufgaben und zwar, sie haben Aufgaben zum Teil für sich, vor allem aber auch sozusagen als Repräsentanten der Menschheit, nämlich: Gottesdienst. – Das könne Sie jetzt primitivisieren und das ist gar nicht so primitiv – **auch dieser** Gottesdienst will natürlich die Gottheit angenehm stimmen und dazu animieren, also gnädig zu sein usw. Ja. Das ist ganz klar. Aber für eine ganz kleine „Elite“, sage ich jetzt mal, war dieser Gottesdienst die eigentliche Aufgabe. Die eigentliche Aufgabe und deshalb ist die Frage, für wen nicht zulässig, in meinen Augen. Wichtig ist, dass man immer das Optimum zu geben bereit ist. Nur so können Sie erklären: Warum muss das Gold sein, warum diese reiche Ausstattung, warum diese Feierlichkeit. – Das hat mit, wieder, Gottes-Dienst zu tun, es soll das Beste und das Schönste, was man hat, zur Verfügung gestellt werden. Und dann treten Kritiker auf, vor allem diese Kritiker wie Bernhard von Clairveaux, die haben besonders Cluny im Auge, weil das eben so, so, so enorm exzessiv und schön und riesig war – Sie müssen sich vorstellen: Da steht noch ein Querarm von dem, vom Querhaus und dieser Querarm ist ungefähr so groß, na jedenfalls Nôtre Dame hat da drinnen locker Platz. Sie müssen sich vorstellen: das nochmal, dann haben Sie also das Querhaus und dann fehlt noch das ganze Langhaus. Viel größer als Rom, viel, viel größer.

U.A.: Cluny war welcher Orden?

14,8

Flotzinger: Benediktiner.

U.A.: Waren Benediktiner, ahja.

14,8

Flotzinger: Aber, aber Cluny war sozusagen eine Konkurrenz von Rom. Ja.

U.A.: Also wenn die eine Kirche bauen können, die, wie Sie es schildern, das Zehnfache an Größe gehabt haben muss, wie Nôtre Dame in Paris, dann... standen denen schon einige Mittel zur Verfügung.

15,1

Flotzinger: ja, und dagegen aufzutreten, wieder: da gehört nicht sehr viel dazu, da muss ich noch nicht ein Purist sein, sondern da muss ich sagen: „Also, Herrschaften, das ist einfach zu viel.“

U.A.: Das hat mit der Armut Jesu nichts....

15,3

Flotzinger: ...nichts mehr zu tun.

U.A.: Ja, deswegen die Radikalisierung von Clairveaux.– Was wollte ich jetzt fragen?

Mit Perotin taucht ja aber nun gerade eine **Kunst** auf, ja, **taucht Kunst** auf, in der Musik, ich sage es mal so. – Die Frage der Verständlichkeit spielt ja da auch mit eine Rolle. In diese Frage: Für wen wurde eigentlich gesungen? Sozusagen für den lieben Gott? – Es ist bei Perotin, sozusagen nahe liegender so zu antworten, als noch bei der Musik davor, die ja eigentlich, wenn ich das richtig verstehe, eine Musik war, die letztendlich den Text ausgestaltete. Sozusagen eine Musik die eher ein Bestandteil der Rhetorik war. Ich spreche jetzt von der einstimmigen Gregorianik...

16,3

Flotzinger: Die ganze Gregorianik ist nichts anderes, als gesungener Text.

U.A.: Genau. – Und bei Perotin, nun, ist es auch nichts anderes, als gesungener Text, aber...

16,4

Flotzinger: Doch! Entscheidend mehr! Entscheidend mehr!

U.A.: Sagen Sie es...

16,5

Flotzinger: Entscheidend mehr! – Da kommt, und das ist eben der Schritt, den ich als vielleicht sogar den wichtigsten ansehe. Ob das jetzt Perotin als Person ist, oder nur die Gruppe um ihn, oder nur die Leute, von denen die da in Paris war und von denen Perotin zufällig der einzig bekannte Name sein sollte, ich glaub es nicht, aber sollte es so sein. Das ist das Entscheidende: die Musiker bekommen Oberhand. Die Musiker tun etwas, was, sozusagen, wirklich anachronistisch gesagt, eigengesetzlich ist. Das ist nur mehr musikalisch motivierbar. Ja. Also, und im Grunde genommen, und deshalb kann ich es auf der anderen Seite wieder verstehen, im Grunde genommen ist dieses Verhalten so alt, wie die Musiker in der christlichen Kirche überhaupt. Wieder: Das machen sich die Leute nicht bewusst. Es ist, es wird in der Musikgeschichte, also das wird einem beigebracht, zuerst der Choral, der ist einstimmig und dann irgendwann kommt die Mehrstimmigkeit dazu. – Das ist ein völliger Quatsch! Das ist ein völliger Quatsch! – Der Choral ist ja auch nicht immer einstimmig ausgeführt wurden, dass die Einstimmigkeit des Chorals idealisiert wurde, das ist eine andere Sache. Aber was idealisiere ich, wenn ich Alternativen habe? – Und die Alternativen dazu sind natürlich die improvisierten Mehrstimmigkeitsformen. Und diese...

U.A.: Wobei man so und so sagt: wenn praktisch Laien-Mönche, ich sage mal, die also keine Mönche sind, wenn die einstimmig singen sollen, dann ist das je nach Ausbildung der Mönche also per se schon mehrstimmig.

18,7

Flotzinger: Ach, mehrstimmig, genau. Also eine wirklich gut gesungene Einstimmigkeit ist ja viel, das kapiere die Leute meistens nicht, ist viel künstlicher, als eine improvisierte Mehrstimmigkeit, ja, weil da kann auch etwas daneben gehen und das spielt überhaupt keine Rolle. Bei einem Bordun, da kann ich überhaupt alles, nicht einmal Probleme des Zusammenklangs habe ich.

U.A.: Das ist wie Jazz, irgendwie

19,2

Flotzinger: Ja! Ja! - Aber jetzt, warum müssen die Chöre also heute so wahnsinnig viel üben, wenn sie dann einen wunderschönen Choral also singen wollen? Weil das so schwierig **ist, diese Einstimmigkeit**. Ja, also die ist das Ideal, aber nicht eo ipso die Norm. Das ist ganz wichtig. Und, was haben die Musiker also da getan? Sie haben, sie sind immer ein Stückchen weitergegangen, und haben gewartet, wie die Obrigkeit reagiert. Und vieles hat diesen Obrigkeiten ja gefallen, da kommt das jetzt hinein, natürlich, da kommt die menschliche Seite dieser Obrigkeit, aber das heißt noch nicht, dass sie es jetzt für den Bischof machen, sondern der Bischof gestattet es, weil es ihm persönlich gefällt. – So muss man die Frage umdrehen! – So war das vorher schon tausend Jahre lang, als das bei Perotin überhaupt, sozusagen, aktuell war. Also er ist, die Musiker sind immer so ein bisschen, sie versuchen es und dann werden sie wieder zurückgepfiffen –

U.A.: Ist da aber denn nicht noch auch eine Geschichte drin, die ja viel verrückter ist? Also gerade der Erlass von Verboten bringt etwas hervor, was sozusagen das Verbot „untergräbt“ und in die Gegenseite ausschlägt. Das schlagendste Beispiel wäre sozusagen die Zeit der Oper, des Opernverbotes in Rom, ein bisschen später: Händel, anstatt dessen schreibt er Kantaten, diese Kantate sind in der Musik...

20,8

Flotzinger: (*lacht*)

U.A.: ... um ein Mehrfaches sinnlicher als es die Oper je hätte werden können und der Erfolg ist die Oper, die dann wieder sich danach entwickelt, auf einer ganz anderen Basis, ist sinnlicher denn je.

- Könnte man denn nicht sagen, also so etwas habe ich gehört in dieser Richtung, dass eben in diesen Improvisationen, das muss dann im 10./11. Jahrhundert gewesen sein, nein, 11./12. Jahrhundert, so ausbordeten, überbordeten, so ekstatisch, exzentrisch wurden, dass man sagte: „Das kann unmöglich das Lob Gottes sein, wenn da, wenn da so ein paar besoffene Mönche herumlallen“ – ich übertreibe das jetzt etwas in der Beschreibung – „also ekstatisch, exzentrisch gesungen wird, das kann Gott nicht gefallen, wir müssen das irgendwie in den Griff bekommen.“ – Es wird eine Schrift erfunden, die es ja noch gar nicht gab, eine Notenschrift erfunden, die jetzt präziser festschreibt, was kann da gesungen werden, was kann nicht gesungen werden? Und der Effekt dieser Schrift, die erfunden wird, ich rede jetzt von der mensuralen Notation, ist der, dass plötzlich mit dieser Schrift, wenn ein Überlagern von Stimmen möglich wird, die es vorher noch gar nicht gab.

22,4

Flotzinger: Sie haben richtig gedacht – mal zur Beruhigung, nur ist es nicht ganz so. Dieses ekstatische Singen, das ist, auf jeden Fall, da haben Sie völlig recht, und das ist ja auch greifbar. Das ist Leonin. Da ist Leonin mit Sicherheit der Höhepunkt und da gibt es nichts mehr drüber und wieder: Dagegen treten nicht nur Leute wie Bernhard von Clairveaux und Elliot von Riveau auf, sondern auch ein Petrus Cantor, der quasi der Chef von Leonin gewesen ist, der ist 1197 gestorben, also Kantor an Nôtre Dame in Paris. Der schreibt einen Traktat über die Buße. Ja. Und da drinnen gibt es ein Kapitel und das ist nur Theologen bekannt gewesen, bis vor zehn Jahren, oder was, dass man sogar mit Singen in der Kirche Sündigen kann. Ich glaube, ich habe es Ihnen schon einmal erzählt. Ja, das ist dieser Punkt. Er hat wieder nicht das Singen, klarerweise, das konnte er nicht im Auge haben, an sich, sondern dieses Exzessive, das, er vergleicht es dann mit einem Besoffenen und mit einem, ja, wahrscheinlich auch Verrückten, nicht, also in der in der Ekstase heraustreten aus sich, der verdreht die

Augen und ich weiß nicht was, das ist nicht mehr, oder das soll nicht mehr erlaubt sein. Also wieder das „Extrem-etwas-zurück-Holen“. Bis hierher völlig d`accord. Aber die Musiker hatten, sozusagen, die hatten andere Probleme: sie haben mit Sicherheit die Notenschrift nicht **erfunden, um etwas**, sondern die Entwicklung der Notenschrift, geht wie das meiste immer so: da ist ein Bedürfnis da, man kann mit dem Bisherigen nicht mehr das festhalten, was man will, deshalb muss man sie präzisieren, verändern, verbessern. Aber **was** muss man präzisieren? Zweistimmig, also wir zwei können die tollsten Improvisationen hinlegen, in den verschiedensten Form, ja. Da werden wir nie besondere Probleme haben und je besser wir das geübt haben, umso weniger Probleme wird es schaffen. Es wird aber unmöglich, wenn wir einen Dritten haben. Und noch schwieriger, wenn wir einen Vierten haben. D.h., die einzelne Stimme muss jetzt rhythmisch so fixiert werden, damit festgelegt werden kann, welche Töne sich jetzt wann in der Zeit überlagern. **Das** ist der Grund, warum man die Präzisierung machen muss.

U.A.: Ich meine, das was ich gesagt habe, ist reine Spekulation, aber man kann doch auch sagen, dass das was improvisatorisch da entstand, dass da manchmal Dinge sich ereigneten, von denen die Komponisten sagten: „Das muss ich jetzt irgendwie wiederholbar machen.“ Aber um das, um das zu präzisieren, brauche ich ein viel feineres Instrumentarium, als diese Neumen, die dann immer nur drei Noten in einem Zeichen fixieren.

26,7

Flotzinger: Dieses Problem bestand ja zumindest im Prinzip seit 200 Jahren nicht mehr. So lang, seit es die Linien zumindest in der Theorie gab, ja die Liniennotation, die eben die einzelne Neume in der Tonhöhe fixiert, in der Tonhöhe wirklich präzise macht. Also das Tonhöhenproblem ist ja längst gelöst. Nicht gelöst war die Rhythmik. Aber obwohl das Tonhöhenproblem gelöst war, hat man diese Notation nicht verwendet. Warum? Wieder: das können wir heute nunmehr ganz schwer nachvollziehen, weil wir so fixiert sind auf die Notenschrift. Die Notenschrift hat die Musiker eingeschränkt. Ja, sie empfanden, dass, nicht nur dass gewisse Dinge, wie Dritteltöne oder

so etwas nicht mehr notierbar waren. Das ist noch das Primitivste daran. Ja, und dass dann der eine die eine Lösung fand, im Zweifelsfall schreibt er immer den Höheren, oder im Zweifelsfall schreibt er immer den Niedrigeren, sind schon mal zwei Möglichkeiten. Nicht, oder man verfeinert das ganze und sagt: „Ja, je nachdem, wie das tonal ist, also eher dieses Hochstreben“, das hat nichts mit germanisch zu tun, oder was, so Blödheiten hat es nämlich gegeben, ja. Man hat dann von einem „germanischen Choraldialekt“ gesprochen. Das sind Notierungsprobleme. Und, natürlich, Modalitätsprobleme und Tonalitätsprobleme, würden wir heute sagen. Und, wenn man die ausscheiden kann, dadurch, dass ich diese Notenschrift nicht verwende, wenn ich keinen Zwang habe, wenn ich mit dem Üben und Probieren auskomme und dann noch dazu sage: „Du kannst es aber auch anders machen. – Das ist dann deine künstlerische Freiheit!“ – Wunderbar! - Aber eben in dieser künstlerischen Freiheit sind sie fortgeschritten, oder wollten sie fortschreiten. Das ist das eine: der Schritt von der Zweistimmigkeit auf noch mehr Stimmen. – Könnte man fragen: warum ist das so wichtig? Oder... ja, weil wieder, weil drei-, vier-, fünfstimmig haben die auch vorher gesungen. Die haben, ich weiß nicht, ob sie das jemals gehört haben, das ist beeindruckend, dass in einer gotischen Kirche ein Parallelorganum vierstimmig ausgeführt, ja, Parallelorganum, also Quintparallelen, und dann nochmal Quintparallelen, also oktavversetzt darüber. – Das klingt, das ist unglaublich!! Unglaublich!! – Wie da eine einfache Sequenzmelodie klingt! Und das ist es wieder: Da kann ich keinen Unterschied sehen, zwischen der Exzessivität eines Bildhauers, der jetzt zeigen will, wie toll er ist, was der alles kann und der andere, der Primitive bringt nur eben was einfaches zustande, und diese Musiker, die einfach das können und die anderen können es nicht. – Ja das ist, wieder: die sind natürlich stolz auf sich. Und das meine ich jetzt mit „Verselbständigen diese Künstlerischen, dieses Musikalischen“. Und da wollen sie weitergehen.

U.A.: Spielt da nicht auch etwas eine Rolle, dass es sozusagen eine Art, fast wie Experimentieren ist, also versteckt? (*Rauschen*) Also mit dem synchronisieren Müssen, von mehreren Stimmen, mehr als zwei, also drei, oder vier. – Kommt einher, dass sich mit Zeit, also mit

diesem Faktor Zeit, auch immer ich anders umgehen muss, als das in der Zweistimmigkeit, oder Einstimmigkeit vorher getan habe. – Und das wiederum steht ja unter einem ganz anderem Einfluss, also Stichwort nur eben diese, dies Proportionslehren, also ich operiere auf einmal mit Zahlen, ich unterwerfe die Musik nicht dem Duktus der Sprache, der einen ganz anderen Rhythmus hat, sondern ich unterwerfe die Musik dem Duktus von Proportionen. Ganzzahligen...

31,7

Flotzinger: Äh, das scheint so zu sein, ist aber so einfach wieder nicht, weil das Selbe ja mit der Sprache auch passiert ist, und zwar vorher, unmittelbar vorher. Die Kodifizierung dieser sechs Modi rekuriert ja auf einer Kodifizierung der sechs wichtigsten Versfüße, die so gegen 1200 auch wieder in Paris vollzogen wurde. Die sagen: das eine ist der Eberhard von (Bettune) und der andere Alexander von Villadei – beide schreiben das um 1200. Und zählen dann die sechs auf. Und das sind nicht zufällig genau die sechs Versfüße, die wir dann in den sechs Modi wieder finden. – Ich denke, da bin ich allerdings nicht wirklich Fachmann, aber ich stelle mir das so vor, dass das ad eins mit der Veränderung der Sprache, also dann, es hat im 11./12. Jahrhundert eine Verschiebung gegeben, vom quantifizierendem Prinzip, also stärker zum akzentuierendem, wie wir es heute gewöhnt sind. Aber da steckt diese Quantifizieren noch drinnen, nicht: Länge gegen Kürze ist wichtiger, als Betonung gegen nicht betonte Silbe. – Das ist...

U.A.: ... Meint das, dass man Sprache....

33.6

Flotzinger: Na schon wie man es lateinisch ausspricht: also Griechisch ist z. B., ist ganz eindeutig eine quantifizierende Sprache, also Altgriechisch. Längen und Kürzen, das lange o und das kurze o, das lange Eta und das Epsilon, das kurze, usw. - also dies feinen Unterschiede sind in der Sprache vorgegeben. Und das Lateinische hat man in Analogie dazu gesprochen, ist aber offensichtlich unter Einfluss der Volkssprachigkeit immer stärker in Richtung akzentuierende Sprache verschoben worden. Und mit diesem Problem haben sich also schon die Grammatiker herumgeschlagen. Und sie

sind dazu gekommen und haben gesagt: „Ja , auch die Versmaße und die Versfüße, da gibt's ja die tollsten Dinge und was können die Poeten alles, das sind sehr künstliche Gebilde da schaffen. Aber im Grunde ist diese Vielfalt reduzierbar auf sechs Muster, sozusagen, und das sind dann diese sechs Versfüße, die dann in den sechs Modi wiederkommen. – Kein Zufall scheint mir zu sein, dass im 12. Jahrhundert ausgerechnet auch diese Schriften von Aristoteles gelesen und wieder entdeckt werden. Wo Aristoteles über die Zeit eben reflektiert und sagt, also dass die Zeit etwas ist, was aus der Auseinanderreihung von Bestandteilen besteht. – Das wäre also noch immer quantifizierendes Prinzip, ja Quantum, ja. Aber um das zum Abschluss zu bringen: Man missversteht die Modi grundsätzlich, wenn man sie nur als Regelung in diese Richtung versteht, also Länge gegen Kürze, sondern gleichzeitig auch, also das ist der Versuch, gleichzeitig auch die Akzente zu regeln. Also etwas, was dann sehr viel später der Taktstrich regelt, nicht, also nach dem Taktstrich ist die Betonung des Taktes. – Es ist eher so, dass diese Prinzipien, die heute da so selbstverständlich für „typisch europäisch“ angesehen werden, da im 12./13. Jahrhundert überhaupt erst entstehen.

U.A.: Also ich habe das noch nicht ganz verstanden. Also mit diesen, also es heißt, Perotin schreibt eine musica mensurata, also eine gemessene Musik.

37,1

Flotzinger. ja...

U.A.: ... das bezieht sich ja auch die Modi...

37,1

Flotzinger: ...das bezieht sich auf dieses Modi...

U.A.: D.h., diese Modi sind, ich habe das immer mit Legobausteinen verglichen, die aneinandergereiht werden, also das sind kleine Zellen, die miteinander...

37,3

Flotzinger: na, ich glaube also man bleibt also wirklich besser beim Versfuß...

U.A.: Also so was wie Daktylen, oder Jamben, oder Trochäen, oder so etwas....

37,4

Flotzinger: Ja, genau.

U.A.: also so **dam** dada, **dam** dada, **dam** dada ...

37,5

Flotzinger: ja, genau.

U.A.: Also wobei dann dieses „**dam** dada“ eben eine Zelle ist, die an die andere heran-, angekittet wird -...

37,6

Flotzinger: Richtig. Und die nicht willkürlich gemischt werden dürfen. Genauso wie in der Poesie – und das ist der große Unterschied zur Improvisation. In der Improvisation habe ich diese Einschränkung ja nicht, ja. Also da kann ich Daktylen mit Molos und ich weiß nicht was, mischen. Während hier - wieder so eine ungeschriebene Regel - lautet: „Den Modus darfst du erst nach Abschluss eines Punktum ändern.“ – Punktum ist eben die kleinste „Einheit“, sozusagen. Ja einem Satz vielleicht, in der gesprochenen Sprache, entsprechend. Umfasst meistens nur ein Wort, oder eine Wortgruppe, z.B. (...) musica. Oder wenn es heißt „in ecclesia“, dann ist das „in“ bei ecclesia dabei. Und ist das „in“, das kurze, nicht ein eigenes Punktum, sondern das Punktum heißt „in ecclesia“. – Also so werden Wortgruppen zusammengefasst. Wieder: Dieses Prinzip hat aber der Perotin, oder haben diese Leute nicht erfunden. Sondern nach diesem Prinzip ist schon seit Jahrhunderten das Organum improvisiert worden. Ja, die haben auch diesen betreffenden Gesang, den sie da jetzt improvisatorisch zweistimmig ausgeführt haben, immer wortweise, oder wortgruppenweise, gestaltet. Die einzelne Regel

bezog sich immer auf so eine Gruppe. Wieder: dass das Ganze dann so etwas wie ein sinnvolles Ganze ergeben sollte, das war vorausgesetzt, dafür brauchte man aber keine Regel, weil, weil über die Länge, z.B. ja überhaupt keine Diskussion bestand. Sondern der Gesang, den man jetzt zweistimmig ausführen soll, ist nun mal so lang, hat so und so viele Worte und ist dann zu Ende beim Punkt. Also dieses Problem hatte man nicht, dieses Problem tritt aber sofort auf, wenn ich sehr exzessive Melismen mache. – Da haben Sie recht! – Da trägt das Wort nicht mehr, weil es gar nicht mehr vorhanden ist. Ja, also muss ich dafür musikalische, und jetzt sage ich: rein musikalische Regeln erfinden. Und die hat man eben nicht neu erfunden sondern hat man sich wieder bei der Sprache ausgeborgt, hat sie nur sozusagen für verbindlich erklärt und das hat ja gar nicht so lang wirklich funktioniert. Nach einer Generation ist man darüber hinweg, ja. Da beginnt man dann wieder auch wieder Modi mischen zu können usw. und dann spricht man dann eben überhaupt nicht mehr von den Modi, sondern nur mehr den Notationen. Und jetzt sind wir bei der Notation wieder. – Die Notation ist immer die selbe, im Grunde genommen. Es ist immer dieselbe. Nicht nur zwischen den verschiedenen Versmaßen, also Texten mit verschiedenen Versmaßen z.B., sondern es ist immer Quadratnotation und einmal ist sie nicht rhythmisch zu lesen, wenn es nicht notwendig ist, im Organum, im leoninischen Organum, und dann, später, oder vielleicht sogar in einem Stück ist ein Teil organal, also nicht rhythmisch und ein Teil rhythmisch und dann wieder gefolgt von einem Unrhythmischen. – Das hat man dann eine Zeit lang gemischt, und zwar wieder nicht aus Gründen der Willkür oder was, sondern ich lese das wieder als rein musikalische Formgestaltung. Was macht man, was ist Abwechslung von verschieden gestalteten Abschnitten? – Da kann ich jetzt Symmetrien bauen, da kann ich bestimmte Abfolgen bauen, da kann ich etwas auf eine Richtung hin, dass z.B. am Schluss eines Stückes immer ein langes Melisma sein soll, als krönender Abschluss, sozusagen, ja. – So beginnt rein musikalische Formbildung.

U.A.: Rein musikalisch meint aber auch in diesem Fall das Rekurren auf Zahlen. Das haben Sie ja bei der Analyse einiger der perotinischen Werke, die in Ihrem Buch aufgelistet sind, immer

wieder bemerkt, dass da plötzlich so Verhältnisse der Formteile von neun zu neun zu elf, ich weiß jetzt vielleicht keine konkreten Zahlen...

43,3

Flotzinger: acht zu neun z.B. ist im Sederunt – und was ist acht zu neun? Acht zu neun ist der Ganzton, also sozusagen das kleinste, kleinste Moment – und, wieder: ich habe es eigentlich, eigentlich schon gesagt: das Große wird so gestaltet, im Prinzip, wie das Kleine, nach den selben Prinzipien, ja, und, wieder: ob das eine bloße Aneinanderreihung ist, ziemlich willkürlich, oder ob sich da jemand hinsetzt und sagt: „Naja, dass muss man schon auch noch schöner gestalten!“ – Der Steinmetz, der da an Nôtre Dame herumgemeißelt hat, der hat natürlich zunächst seine Phantasie spielen lassen, aber dann, ja wenn man genauer hinguckt, ja, da will er Entsprechungen machen. 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. Ja, also Weber sagt, dass er die abendländische Kultur, die unterscheidet sich von den anderen 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 im Nuce greifbar wird, ist faszinierend in meinen Augen. Und das ist es, 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 das zu wenig, sondern er will 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. - Wenn sie eine gotische Kathedrale anschauen, finden Sie das

fantastisch und schön und beeindruckend. Was tun Sie, entweder Sie gehen weg, oder Sie beschäftigen sich und nehmen sich einen Detail und dann kommen Sie von einem Enthusiasmus in den nächsten und sagen: „Ja, was hat der für eine Phantasie gehabt, nur für dieses Fenster!“ – Und dasselbe sollen die Musiker nicht gehabt haben?

U.A.: Ist es denn – ich glaube nicht, dass, ja Phantasie wird sicherlich eine Rolle gespielt haben, auf der einen Seite, auf der anderen Seite aber doch, glaube ich auch, eine andere Geschichte, die ich jetzt angenommen habe als den Drang, sich als Schöpfer zu generieren Schöpfer bedeutet ...

Neues Band

0,1

F.: Das ist, jaja, na da haben Sie...

U.A.: In dem Zusammenhang nicht Schöpfer meines Genies, sondern Schöpfer in der Nachfolge, Nachahmung Gottes, d.h. ich schöpfe die Schöpfung nach...

0,3

F.: Nein, nein, völlig richtig. Das ist völlig richtig.

U.A.: ... und es heißt dann wiederum, da weiß ich nicht, ob das in dieser Größe so richtig ist, es anzunehmen, dass ich kosmologische Vorstellungen in die Musik hinein baue, um so ein Gebilde zu bauen, das sozusagen einen Zeitkosmos darstellt.

0,7

F.: Ja, man kann es, man kann es unter Umständen so sehen.

U.A.: ... das wäre (...), dass man aus einer Improvisation Leonin`schen Typus - macht Perotin so etwas wie eine Zeitmaschine.

0,9

F.: Äh, ja, äh.

U.A.: Also genau auch die gotische Kathedrale baut ja das Paradies nach, also so den Ausblick auf das Himmelreich und sagt, im

Himmelreich gibt es die perfekten Proportionen und es ist nicht so durcheinander und wurgig und undurchschaubar wie auf Erden, sondern es ist sozusagen die bessere Welt(...)...

1,4

F.: Ja, aber das ist es, das ist es. Genau das ist es. Diese Bändigung durch Proportionen, das meine ich und das sind sie eben dann wieder immer dieselben Zahlen und insofern stellt sich dann so etwas wie ein Parallelität ein, aber ich sag`s mal so: Ich brauche die Zeitmaschine eigentlich nicht. Oder ich fürchte, „Zeitmaschine“ ist wieder so ein Wort, das Missverständnisse eher provoziert, als es etwas erklärt. Wenn Sie dazu sagen, was unter Zeitmaschine verstanden werden könnte, oder was Sie darunter verstehen, okay. Aber wenn Sie es nur so hinwerfen, dann ist das etwas, was Sie, wie gesagt, eher zu Missverständnissen führt, wohl aber der Hinweis auf den Kosmos, dass, wieder, diese Vorstellung, die noch dazu damals so ganz dominant war, dass alles, wie es im Psalm heißt: Alles hast du nach Maß und Gewicht geordnet, ja. Alles, also das All im wörtlichen Sinn, also den Großen und dann je kleiner und wir könnten sogar so weit gehen bis in die Atome hinein, es sind immer, immer dieselben Prinzipien, sagen wir mal. Und damals hat man sich das eben in einer pythagoreischen Tradition immer projiziert auf Zahlen vorgestellt, ist ja auch sehr handgreiflich. Und das meine ich mit „zusätzliche...“

(Bandwechsel)

U.A.: Ja, das Stichwort war, (ja, weil Sie) nicht drauf kamen, das hat ich auch schon öfters erwähnt, weil Perotin Erfinder der Zeitmaschine, Erfinder des Kosmos, wir hatten auch schon mal darüber gesprochen, also die, wie zufällige Parallelität der Erfindung dieser Vierstimmigkeit, die nun in einem ganz hohen Maß darauf basiert, dass ich Zeit organisieren muss. Also die jeweilige Eigenzeit der einzelnen Sänger muss ich synchronisieren mit den anderen Sängern, also eigentlich kommt schon fast so etwas Metronomhaftes da hinein, anders geht es gar nicht, obwohl das Metronom erst 400 Jahre später erfunden wird, aber was zur gleichen Zeit erfunden wird, wie Perotin und, zumal, wenn man ihn so datiert, wie Sie ihn datieren, sprich in

die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, dann wird definitiv parallel zu ihm die Uhr erfunden.

4,5

F.: Nein, erste Hälfte.

U.A.: Erste ja, meine ich ja: 1200 bis 1250.

4,5

F.: Ja. Äh, ich weiß es nicht, wie konkret belegbar diese Dinge sind, nicht, also Zeit hat man ja seit langem gemessen. Ihnen geht`s mehr um die Räderuhr, nicht, oder, oder...

U.A.: Ja, die Komplexität dieser Maschine, die Komplexität des Räderwerkes, das man sich auf die ganze Welt projiziert vorstellt. Also diese..Planetenbewegungen....

5,1

F.: Äh, wann, wann, wie, wie genau man die heute datieren kann, weiß ich nicht. Ich weiß nur, dass sie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts dann schon so weit verbreitet ist, dass z.B. Städte Uhren am Rathaus anbringen und solche Dinge. Das ist zweite Hälfte. Aber das setzt sicher eine Entwicklung der Mechanik voraus, die, ja so um 1200 ohne weiteres begonnen haben kann, aber da weiß ich zu wenig. Was ich aber wieder herstellen würde, sind zwei Dinge: wieder, die Aristoteles-Rezeption und dann das zweite, dass ja auch die Orden, vor allem wieder die neuen Orden, also Zisterzienser, Prämonstratenser, der Zeit und der Präzision der Zeit doch eine viel größere Rolle zugeschrieben haben. Sie wissen, eine Stunde war zwar das Zwölftel eine Halbtags, aber in der Praxis recht unterschiedlich lang: Im Sommer war sie wesentlich länger als im Winter. Und diese Unterschiede haben dann die neuen Orden in Hinblick auf sicher asketische Züge, würde ich einmal denken, einzuebnen begonnen. Das hat denen, war es dann, war es dann, und, aber jetzt kommt`s wieder: Wenn ich das will, dann muss ich sie natürlich auch anders, als nur durch den Sonnenstand bestimmen können. Das ist es. Wieder dasselbe, wie bei der Notation. Oder, sehr oft die Frage: „Was ist,

Huhn, oder Ei, was ist da zuerst, ne?“ – Aber Faktum ist, dass diese neue Einstellung so etwas wie eine präzisere Zeitmessung auch jetzt im Größeren, im Tagesablauf wichtig geworden ist. In der Musik, das ist ja ein sehr....

U.A.: Mikrologisch, würde ich fast sagen

8,3

F.: Ja. Aber es steckt wieder die Vorstellung dahinter, dass alles nach den selben Prinzipien...

U.A.: Jaja, ich mein, es gibt diese seltsame Geschichte von Bernhard von Clairveaux, der sagte, die Säule sei der, auf die, die die.....

8,7

F.: Ja, das habe ich gelesen. Ich weiß da zu wenig.

U.A.: Nein es gibt, ja, das ist definitiv so, der Baum, sozusagen die Abge(...) von der Schöpfung abgefallene, der sich versündigte, ist das Sinnbild der sich versündigten Kreatur, und wenn ich jetzt das auf die Säule reduziere, dann bringe ich das auf den rechten Weg zurück. – Sinngemäß. Die Originalstelle ist mir leider auch nicht geläufig, ich berufe mich da auf Martin Burckhardt, der mir das so erzählt hat. Ich meine, das kann man an den Bauten der Zisterzienser ablesen: es sind florale Grundformen da, also die Säule, der Baum, aber alles äußerst reduziert und reduziert in der Form, dass man es auf Zahlenproportionen, durch Zahlenproportionen ausdrücken kann. Was ja diesen Kino-Effekt, nenne ich es mal Kino-im-Ohr-Effekt, Kino-im-Kopf-Effekt hervorruft, d.h. ich sehe diese Bauten und habe sofort eine Phantasie davon, was alles nicht da ist, also es ist bewusst nichts darauf gemalt. Also kann ich mir sofort vorstellen, wie es sein könnte, wenn es denn bemalt wäre. Ich glaube, das ist ein Teil des Effekts dieser Räume. Das wäre ja dann etwas Analoges zu dem, was Perotin dann auch mit der Zeit gemacht hat. – Also ich diszipliniere Zeit, wie sie in der improvisierten Musik geschehen ist, und ich diszipliniere sie nicht nur, sondern ich schichte sie auch noch übereinander, wodurch ironischer Weise eigentlich genau das Gegenteil entsteht von dem,

was ursprünglich diszipliniert wurde, also fast so etwas wie Choas, organisiertes Chaos.

10,9

F.: Ja, ja, ja. Äh, das ist, da hab ich mir eben diese Vorstellung von der Gewichtung der Eigengesetzlichkeit zurecht gelegt. Dass dann Dinge zum Tragen kommen, die vielleicht so gar nicht unmittelbar intendiert waren, sondern sehr viel passiert ja immer durch Entdeckung. Die wirklich rationale Konstruktion ist mit Sicherheit eine, das sagt uns ja auch Kuhn, sogar in den Naturwissenschaften, dass es nachträgliches Konstrukt, oder Darstellungsform, aber viel mehr entdeckt der Mensch durch Probieren, oder auch durch einen Geistesblitz.

U.A.: Eine letzte Frage, die ich vielleicht noch habe: Gibt es irgendwie eine Verbindung, die sich herstellen ließe zu dem, was an, abgesehen von Aristoteles, aus dem Orient kam, zu Perotin? – Also es ist allgemein die Rede davon, dass es, bedingt durch die Kreuzzüge, zu einem nicht gerade friedlichen, aber Kulturaustausch kam. Was ist orientalisches an Perotin?

12,5

F.: Also ich habe, ehrlich gesprochen, diesbezüglich nichts gefunden. Wie das in anderen Bereichen ist, da kenne ich mich zu wenig aus. Man spricht z.B: davon, dass die orientalische Dichtung für die Dichtung von so großer Bedeutung gewesen sei. – Ich habe immer wieder daran gedacht, danach gesucht, aber ich könnte nichts nennen. Ich nenne ein Beispiel: Es wäre sehr verlockend, anzunehmen, ich weiß nicht, ob Sie mal in Griechenland waren, oder sonst wo, einen griechischen Kirchengesang mit Ison gehört haben. Das ist, im Grunde genommen, dasselbe: Also Ison heißt nur der selbe Ton, das ist ein Bordun, ein liegender Bordun, über den dann der eigentliche Choral sich erhebt. Also nicht, wie bei Leonin, dass die einzelnen Töne des Chorals in den Bordun verlegt werden. Aber man könnte jetzt sagen: „Naja, aber das Prinzip ist das gleich.“ – Und das zeichnet heute noch die Ostkirche aus. Ostkirchen muss man genauer sagen. Die Ostkirchen haben jedenfalls diese Entwicklung der Mehrstimmigkeit nicht mitgemacht wie die Westkirche. Das ist ein

Faktum, ja. Und insofern spricht man auch mit Recht von so etwas wie einer abendländischen Musikentwicklung, die eben sich von der morgenländischen auch in Europa unterscheidet. Und wenn die Russen dann im 19. Jahrhundert komponieren wie die Franzosen, dann ist das Übernahme. Aber nicht die gleiche Tradition, das muss man sehen. Und es wäre jetzt sehr verlockend ja einen griechischen Kirchengesang, der klingt heute noch so quasi wie Leonin, ja. Also da eine Verbindung herzustellen. Faktum ist, das wir im Westen das Prinzip also früher nachweisen können, als im Osten. Ich kenne vor dem 15. Jahrhundert keinen Nachweis. Ich bin davon überzeugt, dass es das Ison-Singen gegeben hat, aber nicht vor dem 15. Jahrhundert, sondern auch im fünften Jahrhundert schon. Nur, nachweisen kann ich es nicht. Und der Nachweis ist früher im Westen. Wieder: Ich bin heute zu der Überzeugung gekommen, dass das überhaupt keine vernünftige Parallelisierung wäre, weil eben das Bordun-Prinzip ein so urtümliches Prinzip ist, dessen Alter festzustellen, das wird nicht gelingen, das kann nicht gelingen. Und, wie gesagt, ich hab dieses Ohr und die Augen in dieser Richtung offen gehabt, aber ich könnte Ihnen nichts nennen. Damit will ich nicht behaupten, dass es völlig unabhängig in jeder Phase gewesen sein muss.

U.A.:Nein, ich meine diese extreme Melismatisierung von bestimmten...

16,7

F.: Das ist ja eine relativ junge Angelegenheit, in Europa.

U.A.: Ich meine in der orientalischen Musik wird's die doch wohl schon früher gegeben haben, (...) Ich weiß es auch nicht genau.

16,9

F.: Ja, ja. Aber wieder: Ich kann nur sagen, wo und wann kann ich es nachweisen. Ja, es nützt nichts, wenn ich Ihnen sage: „Ich bin davon überzeugt, dass das hier genauso war.“ Faktum ist, dass z.B. das Lied, soweit wir es kennen in diese Richtung tendiert, ja. Also da werden Sie ehr mit Robert Lug sprechen müssen, ich weiß nicht, ob sie den kennen, der sitzt in Frankfurt. – Der stellt da immer wieder Parallelen

fest. Aber ich kann nur sagen, in der Musik, mit der ich mich da beschäftigt habe, nicht so, dass ich von Einflüssen sprechen könnte, oder dass ich auch nur dran dächte, sondern, wenn, dann sind es immer analoge, parallele Erscheinungen, über die ich aber dann nichts weiter aussagen kann. Und da bringt auch das Spekulieren nicht sehr viel.

U.A.: Klar, wenn man von Perotin gerade mal diese paar Zeilen des Anonymus hat, dann lässt sich da...

18,4

F.: 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 Ihnen schon mehrmals gesagt und ich hab`s jedenfalls schon x-mal geschrieben: Ich kenne kein Prinzip des abendländischen Komponierens, das nicht irgendwie da im 13. Jahrhundert schon da ist, irgendwie 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 und so, 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.

U.A.: Könnte man fast sagen, dass zwischen Architekten und den Musikern so ein Wettbewerb stattfand, oder ein jedenfalls....so eine Art Austausch...

20,1

F.: Äh jedenfalls ein, also davon bin ich...

U.A.: War ja auch nicht so, dass ein Architekt nicht auch ein Musiker sein konnte, also.... ich mein, na obwohl, die Baumeister waren wahrscheinlich...

20,3

F.: Nein, er konnte es, er konnte es mit Sicherheit nicht. Ohne musikalische Bildung. Schon, dass er auf die Idee verfällt, z.B. mit Proportionen zu arbeiten, das hängt mit dieser Ausbildung zusammen, das ist in die Kinder hineingelegt worden. Wieder, das ist die Frage nach Huhn und Ei: Sie können mit Sicherheit davon ausgehen, dass da ein reger intellektueller Austausch stattgefunden hat zwischen den verschiedenen Disziplinen. Deshalb insistiere ich ja persönlich so gern an dieser Parallelität zur Entstehung der Universität. Nämlich der mittelalterlichen Universität, was ja die heutige Universität daraus gemacht hat, ist ja weniger als ein Abklatsch. Nicht zu sehr dieses Zusammen von Lehrern und Schülern, das ist etwas ganz Selbstverständliches in der ganzen Gesellschaftstrukturierung in dieser Zeit, sondern eben, dass alle Wertigkeiten und Fähigkeiten des Menschen zu höheren Ehre Gottes einzusetzen sind. Das ist ein Weltbild, das eben verloren gegangen ist, und das man aber bedenken muss. Also ein Architekt hat nicht so grundsätzlich anderes gemacht als ein Musiker. Er hat seine Fähigkeiten da eingesetzt. Ich spreche jetzt die ganze Zeit wie ein Theologe, aber das wird man mit der Zeit, wenn man, je mehr man sich damit beschäftigt, umso mehr kommt man immer so quasi ins theologische Dilettieren hinein, zwangsläufig, es geht nicht anders, weil eben alles, wir haben es mit einem theozentrischen Zeitalter zu tun, wo alles darauf ausgerichtet ist und alles, was da in diese Richtung geht, dann gar nicht mehr so sehr hinterfragt wurde.

U.A.: Das ist ja so ein Zeitalter, das nicht nur ausgerichtet ist, auf dieses Zentrum, sondern, dass sogar die Ausrichtung auf die Ausrichtung sich ausrichtet, in dem Sinne, dass, was die, eine Art Disziplinierungsvorgang auch, also über die Leiste der Rationalität. Wenn ich so eine Kirche mir anschau, wie Nôtre Dame, oder Laon oder Troyes, dann ist auffällig, dass eigentlich nur eine Blickachse ..

F: Zug, ja...

U.A.: ...in diesen Kirchen eingebaut ist. In der Malerei wird die Perspektive ja auch wenig später erfunden.

23.5

Flotzinger: Die und die.

U.A.: Also letztendlich beide ... 45 Grad nach oben sozusagen...

Flotzinger: Aber es ist immer die Richtung

U.A.: 45 Grad nach oben sozusagen. Diese...

Flotzinger: Und sie ist immer Gottgerichtet. Nicht. Der Mensch eben wird ganz klein.

UA: Diese Perspektive, die ich dort sehe, hergestellt durch den Rhythmus der Säulen, durch die Proportionen der Raumhöhe, das finde ich in der Musik eigentlich auch wieder. Ich glaube Kaden hat das formuliert, dass so wie heißt er, Christian Kaden, in Berlin, dass auch in der Perotinschen Musik so eine Art von Progression teilweise nachweisbar sei. Eine Progression von der Abwechslung der harmonischen Klänge auf die Longe und der disharmonischen auf die Breven zu einer vollständig harmonischen Zielstrecke.

Aber ich bedanke mich erst einmal.