

FARBE – KLANG – ZEIT Imaginationen im Raum

Ein Werkstattgespräch

Theo Brandmüller, Lorenz Dittmann, Heinzjörg Müller, Andreas Wagner

Andreas Wagner: Um von der inneren Beziehung zwischen einer Zeitkunst Musik und der bildnerischen Kunst sprechen zu können, muss man schon einen gemeinsamen tragfähigen Ausgangspunkt der Betrachtung wählen. Nur aufgrund von Wahrnehmungsphänomenen können Überlegungen angestellt werden, die die Frage, inwiefern Verbindungen zwischen den Künsten bestehen können, auf eine erfahrbare Grundlage stellen, so wie es Edmund Husserl in seiner *Phänomenologie des Inneren Zeitbewußtseins* in einem weit über die Künste hinausreichenden Sinne unternommen hat. Die rhythmischen Gliederungen in den Bildträgern Jo Enzweilers stellen nämlich nur eine mögliche äußere Ebene einer möglichen Annäherung an die Musik und die ihr zuge dachte Improvisation her. Erst der Komplex von Wahrnehmungsqualitäten in der Zeit führt uns weiter.

Lorenz Dittmann: Es ist ganz unstrittig, dass Musik Zeitkunst ist. Dass Bildende Kunst auch zeitlich sein kann, ist eher problematisch. Wenn man eine Vergleichbarkeit zwischen Musik und Bildender Kunst erzielen möchte, kann das nur über das Phänomen der Zeit in der Wahrnehmung möglich werden. Man kann ja auch meinen, dass die Wahrnehmung zeitlos sei, oder nicht der Zeit bedürfe. Und das scheint mir das Wichtige zu sein bei Husserl, dass er die Wahrnehmung in der Zeitphänomenologie fundiert. Die Zeit ist nicht nur die Dimension der äußeren Wahrnehmung, sondern vor allem die Dimension der inneren Wahrnehmung. Dass also nicht nur das Produkt thematisiert wird, sondern die Genesis eines Werkes und die Genesis einer Auffassung. Die Zeitdimension ist vor allem im zwanzigsten Jahrhundert in der Bauhaus-Lehre durch Klee und durch Kandinsky thematisiert worden. Es gäbe hier unmittelbare Vergleichspunkte mit Husserl, auf die wir vielleicht noch zu sprechen kommen werden. In einem grundlegenden Text von Klee, der *Schöpferischen Konfession*, heißt es, Feuerbach habe gesagt, was braucht man für ein Bild? Man braucht einen Stuhl, warum einen Stuhl? Damit man Zeit hat, vor dem Bild zu verweilen. Die Beine werden müde und man muss sich hinsetzen können. Und das scheint mir der Grundunterschied zu sein, die Zeit im Bild ist nicht selbstverständlich, man muss sich anstrengen, um sie zu entdecken. Die Zeit in der Musik ist selbstverständlich.

Theo Brandmüller: Die Zeitschiene ist der einzige Parameter, der zwischen Bildender Kunst und Musik als Verknüpfungparameter existiert und man muss zunächst versuchen, die spezifischen musikalischen Zeitdimensionen zu erfassen. Ich nenne einmal nur die Schlagworte, wie psychologische Zeit, objektive Zeit, Strawinsky spricht von ontologischer Zeit und Bernd Alois Zimmermann spricht von der Kugelgestalt der Zeit. Es gibt viele Bilder, Metaphern, die gefunden worden sind, um an das Phänomen verbaliter möglichst dicht heranzukommen. Wenn man nun eine Verehelichung von Musik und Bildender Kunst vornehmen will, muss man versuchen, möglichst die fasslichsten Begriffe von den jeweiligen Zeitqualitäten aufzusuchen.

Heinzjörg Müller: Geht es um Verehelichung oder geht es um Vergleichbarkeit, um Parameter, die Vergleichbarkeit deutlich machen?

Theo Brandmüller: Man kann natürlich auch von einer weiteren Nähe oder Ferne der beiden Künste sprechen. Ich habe jetzt gleich die dichteste formuliert. Das kann ja auch so nicht funktionieren, weil jeder Mensch natürlich in seiner Psyche und in seiner Wahrnehmungsbereitschaft eine größere Dichte zu einer Kongruenz finden kann oder eine kleinere. Ich bin jetzt vom Optativ ausgegangen, von dem ich natürlich beseelt bin, weil ich als Bildmensch und als Ohrenmensch ständig mit solchen Dingen zu tun habe, aber sehr wohl weiß, dass dies natürlich nicht selbstverständlich ist.

Heinzjörg Müller: Das wäre der Idealzustand, mit all den Konflikten, die zu einer Ehe auch gehören.

Theo Brandmüller: Aber die Treue gehört auch dazu, sich möglichst viel mit diesen Gegenständen zu befassen, bei allen Krisen, die dabei entstehen, um beim Bild zu bleiben.

Heinzjörg Müller: Wobei da sicher die Gesprächsbereitschaft ein wichtiges Phänomen ist. Aber wenn man bei deiner Ebene der Verehelichung bleibt die Frage, ob es gelingt, sich auf eine einheitliche Sprache der Wahrnehmung zu verständigen.

Lorenz Dittmann: Die Wahrnehmung ist sehr wichtig, weil auch andere Vergleichsmöglichkeiten erprobt worden sind zwischen Musik und Bildender Kunst, z.B. rationale, denkerische. Man hat also gewisse Zahlenverhältnisse, wie das pythagoräische Weltbild mit seiner Sphärenharmonie, dazu herangezogen, etwa in den Spekulationen der Renaissance, dass gewisse Bauten nach Zahlenverhältnissen gegliedert seien, die sich auf die Musik anwenden lassen. Das ist jedoch eine Sache, die man nur wissen, aber ehrlicherweise nicht wahrnehmen kann.

Theo Brandmüller: Ich bin auch sehr glücklich darüber, dass wir die Wahrnehmung als Ausgangspunkt gewählt haben, denn sie ist vermutlich der sinnhafteste Begriff, um den Versuch zu unternehmen, Parallelen zwischen den beiden Künsten zu formulieren. Sinnhaft auch deswegen, weil bei Husserl auch nach der bloßen Wahrnehmung Begriffe wie Nähe und Ferne und Abschattierung stehen. Begriffe, die man riechen, die man fühlen kann, die nicht nur über den denkerischen Prozess laufen. Und von daher ist es vielleicht auch eine Möglichkeit, sich als Mensch mit diesen Fragen kraft der sensuellen Bedeutung des Wortes zu befassen.

Andreas Wagner: Wir müssen ja in dieser Hinsicht auch sehr konkret werden, weil es bei dem Projekt um eine konkrete Auseinandersetzung mit einer bildnerischen Arbeit von Jo Enzweiler geht, die natürlich auch etwas mit ihrem bildnerischen Objekt zu tun haben soll. Sonst hätten wir es ja nur mit einer musikalischen Illustration von Bildern zu tun, wie wir es von unzähligen Kunstfilmen her kennen. Darum geht es hier jedoch überhaupt nicht.

Heinzjörg Müller: Wahrnehmung ist sicher unstrittig. Ich frage mich unter dem Eindruck der soeben geführten Diskussion nach dem Ziel der Wahrnehmung. Um zu klären, dass es übereinstimmende Wahrnehmungen geben kann in dem Sich-Einlassen auf ein Bildnerisches Werk auf der einen und die Musik auf der anderen Seite oder ob das getrennte Wahrnehmungen sind, die nur schwer zusammenzuführen sind. Inwiefern kann sich deine Wahrnehmung des Bildnerischen Werkes auf das du mit deiner Improvisation antwortest, in einer Übereinstimmung mit der Rolle des Zuhörers befinden, der ja eine Wahrnehmung des bildnerischen Werkes und eine deiner musikalischen Improvisation hat und nun natürlich eine Synthese schaffen soll, schaffen kann, schaffen muss?

Theo Brandmüller: Das ist zunächst ganz einfach zu beantworten, denn ein Improvisator, ein Komponist, ein In-der-Zeit-Arbeiter muss natürlich final arbeiten, muss den Phänotyp Wahrnehmung final machen, denn sonst hat er in der Musik nichts zu suchen. Die andere Frage ist natürlich, inwieweit folgt der Zuhörer meiner Finalistik und vertraut sich mir psychologisch an, geht mit mir den Weg. Lässt er sich auf dieses Abenteuer ein oder inwieweit hat er Angst, zu weit eindeutig definiert zu werden. Mir bleibt gar nichts anderes übrig, als das Wort Wahrnehmung final zu benutzen. Ich könnte mir aber vorstellen, dass es funktionieren könnte bei jemandem, der voraussetzungslos die Kunst als Kunst betrachten und hören möchte. Wenn ich in das Bildnerische zurückgehe und das Enzweiler'sche Projekt beispielsweise von links nach rechts betrachte als Prozess, denn dafür bietet sich das Bild ja auch eigentlich an, denn die rhythmischen Strukturen haben so viel prozessuale Logik, zumal meine Satzüberschriften »Aus der Ferne«, »Eigenzeit I«, »Eigenzeit II«, »In die Nähe« eine Finalistik implizierten, so denke ich, dass das Experiment funktionieren könnte. Das gilt auch bei Mussorgsky, denn ein altes Schloss kann ich mir vorstellen, ohne das Bild von Hartmann zu kennen.

Heinzjörg Müller: Das geht bei Mussorgsky wohl auch etwas einfacher, denn ein Schloss kann ich mir besser vorstellen als die Analyse eines bildnerischen Werkes der konkreten Kunst. Meine Fragestellung war etwas subtiler gemeint. Besteht die Möglichkeit oder ist



Im Atelier von Jo Enzweiler
von links nach rechts: Theo Brandmüller,
Andreas Wagner, Heinzjörg Müller, Lorenz Dittmann



Ludwigskirche Saarbrücken, Veranstaltung zum Marburgprojekt mit Studierenden der Hochschule für Musik

es vielleicht sogar intendiert, dass man über deine Improvisation, über die Brücke der Musik, neue Erkenntnisse über das bildnerische Kunstwerk gewinnt? Könnte das ein Ziel sein? Die Alternative wäre, dass jemand sagt, der hat kongenial dazu musikalisch improvisiert. Das eine ist so gut wie das andere, hat aber keine neuen Erkenntnisse zu dem Ausgangskunstwerk beigetragen.

Theo Brandmüller: Ich werde der Improvisation ja eine Struktur geben, die auch mit dem Begriff Variatio in Verbindung stehen wird. Das heißt für mich rückschließend auf diese Frage: Mit Bestimmtheit werde ich es nicht verlangen können, dass sich jemand etwas Kongeniales vorstellen kann. Das ist für mich nicht beweispflichtig, dass man oder ich das tun müsste. Ich sehe darin nur ein Sich-gegenseitig-Anmachen, salopp gesprochen. Der bildende Künstler denkt vielleicht, so zeitlich habe ich mein Bild noch gar nicht gesehen. Der Musiker wird vielleicht sagen, mich interessiert das Bild von Jo Enzweiler überhaupt gar nicht, aber ich hatte spannende zwanzig Minuten, da entwickelte sich etwas. Aber diese Bescheidenheiten müssen wir haben, nicht zu postulieren, dass da etwas funktionieren müsste. Sondern das kann als kreatives Eigengewächs existent sein, bei einem ein bisschen mehr, bei einem ein bisschen weniger oder eben gar nicht.

Heinzjörg Müller: Die Rezeption wird also unterschiedlich sein.

Theo Brandmüller: Das wird sie, denn die Rezeption von Musik allein ist bereits für sich unterschiedlich, ebenso wie die der Bildenden Kunst. Insofern bleibt das in dieser gebundenen Freiheit.

Lorenz Dittmann: Meines Erachtens ist das Spannende an dem Experiment, dass es etwas Prinzipielles deutlich macht. Denn jeder sehend-hörende Mensch sieht und hört zugleich. Er ist immer in einem sichtbaren Wahrnehmungsfeld und hört zugleich, und diese Parallele deutlich zu machen, ist bei einem bildnerischen abstrakten Werk leichter, weil die Musik bereits selbst abstrakt ist. Bei einem Schloss denke ich sofort wieder an das Inhaltliche und die Phantasien, die sich an das Inhaltliche wenden, während mir diese grundsätzliche Parallelität oder Gleichrangigkeit oder das Ineinanderwirken von sichtbarer und hörbarer Wahrnehmung bei einem abstrakten Bild sehr viel deutlicher wird.

Theo Brandmüller: Weil natürlich das abstrakte Bild genauso wenig Eindeutigkeit besitzt wie die Musik in ihrer Mehrdeutigkeit, so dass sich da die Dinge in ihrer mehrdeutigen Eindeutigkeit treffen können.

Lorenz Dittmann: Wenn man an eine Musik illustrative Ansprüche stellt, dann bleibt man weit hinter den musikalischen Ansprüchen zurück, wie in der Programmmusik. Da umgekehrt die Musik eine zeitliche Kunst ist und so den Menschen ergreift, kann durch das Verständnis der musikalischen Zeitdimensionen die Malerei in ihrer bildnerischen Struktur und Gestaltung viel deutlicher werden. Man kommt vom Illustrativen, Gegenständlichen weg und sieht auf die bildnerischen Gestaltungen. Durch Begriffe wie Rhythmus oder Melodie kann es befördert werden, dass man wekommt von einem ikonographischen, einem wiedererkennenden Sehen zu einem sehenden Sehen.

Heinzjörg Müller: Das wäre im Sinne dessen, was ich eben gemeint habe. Dass man neue Erkenntnisse über das bildnerische Werk durch die musikalische Unterstützung bei der Wahrnehmung gewinnt. Man erschließt sich eine neue Wahrnehmungswelt zu dem bildnerischen Werk durch die Musik, wobei dabei keineswegs die Musik zur Dienstmagd der Interpretation des bildnerischen Kunstwerks gemacht werden soll, sondern umgekehrt ihr kongenialer Partner ist.

Theo Brandmüller: Ich kann doch gerade bei der Betrachtung von Enzweiler einen Grad der Veränderung von Dingen wahrnehmen und die Musik kann diesen Grad von Verän-

derung qua der Geschwindigkeit ihrer Veränderung persönlich deuten. Da kommen wir wieder in die musikalische Zeit. Denn ich habe es als Improvisator in der Hand, den Grad der optischen Veränderung des bildnerischen Kunstwerks einfach zu beschleunigen oder zu verlangsamen, wenn ich glaube, ich müsste es aus dramatischen Gründen tun. Man sieht plötzlich auch das Arbeiten in der Zeit, das Schneller-Werden, das Langsamer-Werden, wie ich es mit »Eigenzeit I« oder »Eigenzeit II« bezeichnete, den Betrachtungsgegenstand mit Bluthochdruck schnell wahrzunehmen oder mit Blutniederdruck langsam wahrzunehmen, *Allegro* und *Adagissimo*. Das sind Zusatzqualitäten, die ich dem Bild abgewinnen kann.

Andreas Wagner: Die aber dann wieder ihrerseits das Bewusstsein der Betrachter des Bildes schärfen können.

Lorenz Dittmann: Das gilt eben in grundsätzlicher Hinsicht und das gilt eben sogar für Gegenstands-darstellende Bilder, da gibt es auch Grade der Veränderungen, Wiederaufnahmen, so dass man ein Bild musikalisch lesen kann.

Theo Brandmüller: Wenn ich an Monets Gemälde der Kathedrale von Rouen denke, die zu verschiedenen Tageszeiten gemacht sind, handelt es sich fast um eine solche Musikalisierung. Da ist die Zeitdauer durch die Sequenz sogar eingefangen.

Lorenz Dittmann: Aber das wäre eine äußere Zeit. Ich meine die innere Veränderung in einem Bild, wie etwa bei Cezanne, der meines Erachtens unendlich musikalisch ist. Da sieht man Veränderungen von Ästen, von Neigungen und dergleichen, die quasi rhythmisch musikalisch sind, wenn man vermag, vom Gegenständlichen wegzukommen.

Andreas Wagner: Und wieder zurück.

Lorenz Dittmann: Natürlich. Da muss ich auch wieder auf Husserl kommen. Die Wahrnehmung steht ja nicht für sich. Die Wahrnehmung ist eine Aussage über die Welt und vor allem über das Subjekt. Es gibt, ganz in Anlehnung an Kant, Aussagen Husserls über die Zeit als die Dimension des inneren Sinnes und auch der Subjektivität, der Subjektivitätskonstitution. Es gibt wunderbare Texte Husserls über die Wiedererinnerung, über die Assoziation, so dass man darauf überhaupt sein eigenes Leben gründet, wenn man nicht gerade Alzheimer hat. Und wenn man Alzheimer hat, so hat man eben gerade das verloren: die Frage der Wiedererinnerung, der zeitlichen Fülle im eigenen Ich. Die Zeit ist die Dimension der Subjektivitätskonstitution. Da schließt sich alles zusammen. Die Zeit ist die Welt, in der sich die äußere Welt und das Subjekt trifft.

Heinzjörg Müller: Und dies bezogen auf beide Medien, auf das Hören und das Sehen.

Lorenz Dittmann: Wenn ich einen Menschen nicht wiedererkenne, dann habe ich auch mein halbes Leben verloren.

Theo Brandmüller: Die Erinnerung ist unendlich wichtig für einen Musiker, einen Komponisten. Wie soll er Klang 3 als Klang kennzeichnen, wenn er Klang 1 und Klang 2 vergessen hat?

Andreas Wagner: Das geht überhaupt nur im Bezug zueinander.

Theo Brandmüller: So wie der Heilige Augustinus mit den Begriffen arbeitet, dass es eine Gegenwart des Vergangenen gibt, eine Gegenwart des Gegenwärtigen und des Zukünftigen, was ja auch Zimmermann durch das Bild der Kugelgestalt der Zeit chiffriert hat. Die Erinnerung ist für uns als Komponisten oder Improvisatoren sehr wichtig im Auge zu behalten. Wenn ich mich an eine musikalische Sache erinnern soll, habe ich



Werkstattgespräch
Lorenz Dittmann, Theo Brandmüller,
Heinzjörg Müller, Andreas Wagner

zwei Möglichkeiten: Ich kann sie wiederholen und das ist beim Improvisieren gar nicht so leicht, weil ein Improvisator ja schon wieder woanders ist. Während er nach vorwärts spielt, muss er nach rückwärts denken. Oder die absichtsvolle Varietas: Ich muss mich im weiteren Improvisieren erinnern, was habe ich improvisiert, wie sah das aus und deshalb mache ich das jetzt so und so. Das heißt, diese beiden Möglichkeiten muss ich als Improvisator, als Musiker präsent haben. Als Komponist bin ich bequem dran, denn dann kann ich ja nachschauen. Das Improvisieren ist ein intellektueller Drahtseilakt.

Andreas Wagner: Weil du beim Improvisieren in einem Moment in drei Zeitebenen bist.

Theo Brandmüller: Exactement.

Andreas Wagner: Du bist genau in der Gegenwart, in dem, was gerade gespielt wird, in der Zukunft, in dem, was sein wird, und in der Vergangenheit, in dem, was gewesen ist.

Theo Brandmüller: Das ist ein wunderbares Bild dafür, wie ich als Improvisator die drei Zeitebenen permanent im Bewusstsein haben muss.

Lorenz Dittmann: Aber man kann sich dann auch fragen, ob nicht doch das musikalische wie künstlerische Gestalten in den Erfahrungen der Lebenswelt, der ganzen Lebensfülle gründet. Von der Wiedererinnerung her. Ich kann auch kein Bild, kein gegenständliches Bild verstehen, wenn ich mich dessen nicht entsinne, dass ich solche Menschen, Bäume, Gegenstände schon einmal gesehen habe. Also, das Problem der Wiedererinnerung als Grundlage für die musikalische Komposition ist schlechterdings ein lebensermöglichendes Element. Aber die Erwartung ist vielleicht noch wichtiger, dass ich nicht nur in der Vergangenheit lebe, sondern mir immer noch einen Horizont zu eröffnen vermag. Da gibt es vielleicht noch ganz andere Freiheiten, Hoffnungen und Sehnsüchte, als in der Erinnerung.

Theo Brandmüller: Von der Erwartung erwartet man auch die Überraschung. Und jede gute Musik, ob das Haydn ist, Mozart oder auch neue Musik, trägt die Überraschung in sich. Das Phänomen des Überraschtwerdens ist ein sehr positives, wichtiges. Wo der Hörer meint, er wisse wie es weiter geht, schaltet er langsam ab und setzt die Metapher langweilig.

Heinzjörg Müller: Wobei es ganz offensichtliche Wechselwirkungen gibt, denn der Rezipient, der Zuhörer, wird sich nicht langweilen, wird nicht einschlafen, wenn entweder die Komposition oder die Improvisation so interessant und so spannend ist und seine Neugier auf das Wie-es-weitergeht so fördert, dass er, salopp formuliert, am Ball bleibt.

Andreas Wagner: Das ist auch etwas ganz besonderes. Dieses Experiment werden wir bald erleben. Wenn man es in dem Moment auch dort in der Kirche erleben wird und wenn man später sich dann die CD anhört, ist es etwas ganz anderes durch seine Wiederholbarkeit, die Konserve, die Abbildung.

Heinzjörg Müller: Das ist ja Bestandteil der Konzeption dieser Veranstaltung. Dass man auf der einen Seite die spontane Möglichkeit schafft, die Kunst aus zwei Bereichen unmittelbar auf sich wirken zu lassen und nachher die Gelegenheit hat, zunächst einmal unter Zuhilfenahme von wissenschaftlichen Hilfsmitteln, aber auch unter Zuhilfenahme der Reproduktion des bildnerischen Werkes und dann der auf CD gebrannten Musik, sich neu auf dieses Gesamtkunstwerk einzulassen. Das war für mich von Vornherein wesentlicher Bestandteil der Konzeption, die wir mit dieser Veranstaltung verbinden. Nur die Veranstaltung als solche und das einmalige Erlebnis der Improvisation zu einem bildnerischen Kunstwerk hatten wir schon dutzende Male, aber die Möglichkeit zu schaffen, dieses dann auch nachher noch mal zu erleben, ist auch wieder ein Stück von Wahrnehmung, Erinnerungsmöglichkeit und Möglichkeit des Vergleichs.

War meine spontane Reaktion oder meine spontane Wahrnehmung eine andere und warum, und wie ist sie jetzt, wenn ich es zum fünften Mal auf mich wirken lasse? Ich postuliere mal, je besser das bildnerische Kunstwerk und je besser die Improvisation zu demselben, um so nachhaltiger die Wirkung und damit Neugier erhaltend bei dem Rezipienten.

Theo Brandmüller: Es gibt zwei Möglichkeiten, was passieren kann. Die eine, dass man sich von dem Momentanen, vielleicht auch weil es eklektisch war, so begeistert hinreißen lässt und beim dritten, vierten Mal die Tricks, den Stil oder die Attitüden des Improvisierens dann durchschaut und einen ästhetischen Verlust hat. Um so mehr wird es mein Ansinnen sein müssen, durch strukturelle Analogien möglichst viel, zwar intuitiv aber trotzdem auch irgendwie intellektuell, an Absicherung zu betreiben, damit möglicherweise der Hörer sagt: Beim fünften Mal habe ich noch etwas gehört, was ich beim vierten Mal nicht gehört habe, geschweige denn beim dritten. Ich werde meine Küche nicht verraten. Das ist klar. Aber ich habe mir natürlich überlegt, dass es wenige einfache Bausteine sein müssen, die natürlich dann variiert werden, mit denen dann gearbeitet wird. Für mich ist das Gelb ein Vierfuß-Flötenklang. Das setze ich jetzt als Axiom. Das ist jetzt eine Entscheidung, die ich für mich getroffen habe. Jetzt bin ich dabei, auf diesem Axiom einen Beziehungsrahmen improvisatorisch zu organisieren, mit dem weiter gearbeitet wird. Warum komme ich zum Vierfuß-Klang Herr Dittmann? Das Gelb von Enzweiler hat eine gewisse Semantik. Und diese Helle sehe ich natürlich in Bezug zur Orgel, die normalerweise auf einem sechzehn- oder Achtfuß-Klang organisiert ist. Diese Helle sehe ich natürlich in Analogie zum Instrument, mit dem ich arbeite. Der Vierfuß-Klang ist hell. Wenn ich alles auf Vierfuß-Basis organisiere, dann heißt das, ich setze den Klang relativ luzide, hell. Alle Dinge, die sich ereignen, ereignen sich gewissermaßen eine Oktave höher.

Heinzjörg Müller: Was würde besser nun gerade zur Ludwigskirche und ihrer Barock-Ästhetik und ihrer Mutterfarbe passen, als dieses bildnerische Kunstwerk und die Antwort darauf in der musikalischen Sprache? So verstehe ich unseren Untertitel *Imaginationen im Raum*.

Theo Brandmüller: Man könnte sogar den Raum weiter fassen – Enzweiler plus Ludwigskirche. Das Weiß der Ludwigskirche ist die Verlängerung des Bildes von Enzweiler. Ich möchte natürlich interpretatorisch nicht so weit gehen und man könnte vielleicht auch sagen, der Ort wäre ein Zufall. Aber dies ist natürlich kein Zufall. Wenn ich *Imaginationen im Raum* als Untertitel habe, dann darf ich das denken dürfen.

Lorenz Dittmann: Vor allem ist die Ludwigskirche und jede Kirche einigen Ranges in sich selbst schon so reichhaltig an Formen, dass ich durchaus mein Auge schweifen lassen kann, wenn ich Ihre Musik höre und nicht dauernd mich auf dieses eine Objekt konzentrieren muss. Man erfährt so auch die Zeitlichkeit der Ludwigskirche, ihrer vielgestaltigen Anblicke und ihrer Ornamentik.

Theo Brandmüller: Das kann ja nicht verboten sein. Mal Herauszuspringen und wieder Hineinzuspringen in die Betrachtungsweise des Bildes.

Lorenz Dittmann: Auch hier gibt es möglicherweise Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten zu entdecken. In dem Augenblick, in dem der Vergleichsraum offen ist.

Theo Brandmüller: Enzweiler spricht ja viel von Landschaft. Das Weiß der Ludwigskirche ist ja auch eine Landschaft des Himmels. Eine größer dimensionierte und eine bildnerische.

Andreas Wagner: Die Ludwigskirche ist dein Klangraum, du kennst ihn in- und auswendig, in allen Dimensionen, zu allen Tages- und Jahreszeiten.

Das ist ein ganz wichtiger Aspekt des gesamten Vorhabens. Vom Instrument her gesehen sowieso, aber eben auch von dieser ganz spezifischen räumlichen Qualität und deiner jahrzehntelangen Erfahrung mit diesem Raum setzt diese Erfahrung einen zeitlich-räumlichen Kontext.

Heinzjörg Müller: Genauso wichtig ist, dass Jo Enzweiler ganz bewusst mit diesem bildnerischen Werk und mit der geplanten Veranstaltung in diesen Topos wollte. Insofern ist für mich auch dieses bildnerische Werk kein Störfaktor im gesamten Ensemble von Ludwigskirche, von Beckerath-Orgel und der Klangwelt in diesem Raum, sondern ein integrativer Faktor. Von daher besteht in der Tat die Chance, dass es dem Anspruch, den wir mit der Überschrift formuliert haben, gerecht werden könnte, weil wir uns nicht nur in der Interdependenz zwischen bildnerischem Kunstwerk und Musik, sondern im Bezug der gesamten Raumästhetik bewegen.

Andreas Wagner: Sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Musik herrscht die Kontextualität der Zeitwahrnehmung, die Husserl unglaublich präzise beschrieben und miteinander in Relation gesetzt hat, so dass man gar nicht mehr zwischen der bloßen Wahrnehmung und ihrer Verarbeitung unterscheiden kann. Das ist ein unglaublich sensibles und diffiziles Terrain der Bezogenheit zwischen den musikalischen finalen Gestalten in der Zeit und der bildnerischen Arbeit. Es gibt bereits jetzt Vorstellungen über die Dauer der Improvisation. Es gibt die Vierfußhaftigkeit. Wenn die Improvisation eine Zeitbrücke wäre, sind bereits jetzt einige Pfeiler gesetzt. Im Kontext des Raumes der Ludwigskirche und ihrer Orgel ist bereits die Situation vorgeklärt, bekannt und ausgelotet.

Theo Brandmüller: Wir haben vier Emporen. Wir haben die Improvisation, 1. Satz »Aus der Ferne«, die gegenüberliegende Empore, wir haben zwei Emporen mit »Eigenzeiten«, um mich zu zitieren. Wir haben eine Empore »In der Nähe«, da wo die Orgel, der Spieler und das Bild steht. Ich habe die vier Sätze nicht nach den Ecken der Ludwigskirche ausgewählt, das kam mir nicht in den Sinn, weil ich an andere Dinge dachte. Durch die Einbeziehung des Raumes erhält das eine Zusatzdimension, die, da sie jetzt durch das Gespräch geboren ist, vielleicht noch viel bedeuten kann, mit Sicherheit nicht nichts bedeuten wird.

Lorenz Dittmann: Mir scheint dies auch wieder von einer prinzipiellen Funktion, denn im Leben ereignen sich ja nicht so viele grundsätzlich neue Begebenheiten. Jeder Tag ist gewissermaßen eine Improvisation, eine Variation auf den anderen und man wird ja auch jedes Kunstwerk, jedes Musikwerk unter verschiedenen Umständen immer wieder anders hören und immer wieder Neues entdecken, aber einerseits durch ein vertieftes Verständnis, andererseits auch durch andere Lebenssituationen, durch andere Raumsituationen. Dieses Prinzip der Variation und der Improvisation scheint mir auch ein lebensweltliches zu sein. Da hängt natürlich auch etwas davon ab, wie komplex das jeweilige Werk ist. Ob ich Freude erfahre bei der Wiederbegegnung oder Langeweile. Die innere Komplexität und Spannung ist etwas ganz Entscheidendes.

Andreas Wagner: Diese Vierfußhaftigkeit, dieses Hochgestimmte, eine eher in einem höheren Klang und Klangfarbbereich angesiedelte Welt, hat mit dem Gelb von Enzweiler sicherlich etwas zu tun. Könnte man über diese Tönigkeit bei Enzweiler oder die Farbe bei Enzweiler noch eine zusätzliche Verbindung dazu herstellen. Denn es ist eine Grundlage. Jeder wird die Höhe in Bezug zur Achtfußigkeit und Sechzehnfußigkeit des Orgelklanges hören. Es ist eine Relation damit ausgedrückt.

Lorenz Dittmann: Meines Erachtens ist das nur vom Licht, vom Weiß her zu verstehen. Das natürlich Höchste ist das Blau des Himmels. Bayerische Barockkirchen haben auch einen blauen Himmel. Das Weiß kommt vom Licht, von seiner Vorstellung und davon wird das Gelb mitgezogen. Für Kandinsky ist Gelb die typisch irdische Farbe, weil er das Blau ganz naturalistisch als die himmlische Farbe ansieht. Deshalb muss man vom Weiß

als Lichtfaktor ausgehen, da kommt natürlich auch wieder die ganze Metaphorik des Lichts in der Orgel mit herein. Es ist gewissermaßen eine abstraktere Hochstimmung, als in der Natur üblich, sonst müsste es Blau sein, Himmelblau zum Beispiel.

Andreas Wagner: Es ist eine doppelte Abstraktion. Einmal durch die Bildträger und ihre rhythmische Anordnung und Anreißung und zum anderen eine farbliche Abstraktion.

Theo Brandmüller: Ich habe mich für das Gelb eben so entschieden. Ein Musiker muss sich irgendwie entscheiden. Um bei den Farben zu bleiben. Was ist mein Blau, was ist mein Rot, was ist mein Grün?

Lorenz Dittmann: Man wird da doch auch von der Position dieser Farben in einem Hell-Dunkel Spektrum ausgehen. Blau würde man doch eher mit den tiefen dunklen Tönen verbinden.

Theo Brandmüller: Bei Garcia Lorca sind die Farben auch Semantiken. Gelb ist die Farbe des Hasses. Wenn Lorca Menschen hassen lässt, gibt es hierfür Regieanweisungen, man sieht einen gelben Wald oder eine gelbe Frau erscheint.

Lorenz Dittmann: Gelb ist sehr empfindlich auf die spezifische Nuance hin. In einer kalten grünlichen Facettierung hat es etwas ausgesprochen Feindliches, wie beim Judenstern, etwas Aggressives, Abwertendes. Es hat auch in der mittelalterlichen Ikonographie mehrfach eine negative Bedeutung. Aber es ist immer ein Gelb, das keine Möglichkeiten hat, mit Gold assoziiert zu werden, eher mit Schwefel.

Andreas Wagner: Teuflich. Es ist auch im Mittelalter bereits die Farbe, die Juden tragen mussten, als Signal.

Lorenz Dittmann: Etwas Giftiges.

Andreas Wagner: Ich weiß nicht, wie die Farbe bei Enzweiler besetzt ist.

Lorenz Dittmann: Er hat, soweit ich weiß, darüber keine Aussagen gemacht. Aber es ist eben doch eher ein warmer Ton. Die Farbe trägt ihre eigene Ausdruckskraft in sich, ohne dass Enzweiler darüber gesprochen hätte.

Theo Brandmüller: Enzweilers Gelb ist ästhetisch schön, nicht hässlich, eher semantisch positiv.

Lorenz Dittmann: Ganz entschieden.

Theo Brandmüller: Etwas Reines.

Heinzjörg Müller: Wobei das Gelb als warmer Ton bei ihm im gesamten Werk in allen möglichen Variationen eine dominante Rolle spielt. Deine Assoziation mit Vierfuß-Flöte macht auch eine Aussage über das Gelb in Enzweilers Bild.

Andreas Wagner: Die Keuschheit dieses Gelbtones ist ein wichtiger Punkt. Als eine alles andere als auf der Naturwahrnehmung gründenden Farbe, die sich allenfalls auf das Licht zurückführen lässt, ist Gelb mit der Vierfuß-Flöte identifizierbar. Es ist sehr sinushaft, nah an der Reinheit der Welle.

Theo Brandmüller: Eben nicht nur ein Vierfuß-Klang, sondern ein Vierfuß-Flötenklang, kein Prinzipal. Es gibt die Vierfußlage in verschiedenen Klangfarben auf der Orgel. Auf jedem dieser drei Manuale gibt es zwei verschiedene Vierfußfarben. Eine robuste auf Prinzipalbasis und eine sensiblere auf Flötenbasis.



Jo Enzweiler und Theo Brandmüller

Lorenz Dittmann: Gibt es Klänge, die Licht assoziieren sollen?

Theo Brandmüller: Ich habe ja selbst sehr viel mit Licht gearbeitet und ein Stück komponiert, das sich Innenlicht nennt und für den Raum der Kathedrale von Chartres vor zwanzig Jahren entstanden ist. Aber es ist ja klar, je höher ich gehe, in die Zwei- und Einfußlage, assoziiert jeder Mensch automatisch Helle.

Lorenz Dittmann: Eine Frage der Relation also.

Theo Brandmüller: Eine Orgel ist zunächst auf Achtfußbasis im Flötenregister intoniert, dann kommen die Vierfußregister, die halb so groß sind, also eine Oktave höher klingen, Zweifußregister, die zwei Oktaven höher klingen als der Mutterklang, Einfußregister klingen drei Oktaven höher. Ich könnte nun sagen, gut, ich lasse nun alles weg und spiele nur noch im Einfußregister. Aber das würden wir kaum noch hören.

Andreas Wagner: Die Orgel erfüllt ja den kompletten wahrnehmbaren Frequenzbereich.

Theo Brandmüller: Wenn ich einen Ton nehme, wie C auf Achtfußbasis, wenn ich jetzt das Vierfußregister dazu ziehe, klingt die Oktave, die ich nicht spiele, dazu. Wenn ich das Zweifuß und Einfußregister dazunehme, klingen noch drei weitere. Ich drücke eine Taste und es erklingen fünf Oktaven. Wenn ich das mit zwei Tasten mache, klingen zehn Oktaven. Ich kann also nach freiem Willen eine Amplitude des Instrumentes herstellen, die sich über den gesamten Hörbereich erstreckt. Mit der Orgel kann ich nur mit Sechzehnfuß spielen, da hören Sie nur noch ein Geräusch und spüren Vibrationen, weil die Bank sich bewegt.

Lorenz Dittmann: Aus meinem Nono-Scarpa-Vortrag, den ich im Rahmen der Luigi Nono gewidmeten Vortragsreihe von Netzwerk Musik Saar gehalten habe, habe ich gelernt, dass der Hörraum viel weiter ist als der optische Wahrnehmungsraum, viel differenzierter. Hans-Peter Haller sagt, der optische Wahrnehmungsraum würde nur vom pianissimo bis mezzoforte gehen.

Andreas Wagner: Das hängt mit dem größeren wahrnehmbaren Frequenzbereich zusammen. Der Frequenzbereich, den wir hören, spielt sich zwischen 16 Herz bis, je nach Alter, 18000 Herz ab. Das entspricht Wellenlängen zwischen 2 cm und 20 Metern.

Lorenz Dittmann: Bei Husserl und bei Augustinus wird ein Bewusstsein für das Versinken von Eindrücken geschaffen. Dass Jetzt jeweils eine neue Impression ist, wie Husserl es nennt und dann dieses Herabsinken und die Erwartung. Die Phänomene in einer solchen Weise und Einfachheit klargemacht zu machen und das prinzipiell für alle Wahrnehmungen und Lebensprozesse, erscheint mir wirklich das Spannendste zu sein. Und deshalb glaube ich, dass man nicht von anderen Grundlagen für eine sinnvolle Vergleichbarkeit ausgehen kann. Es gibt etwa bei Itten sofort Möglichkeiten, dass man mathematische Ordnungen von Farben mit mathematischen Ordnungen in der Geometrie vergleicht und hier gibt es Spekulationen, die die Zeit gewissermaßen ausschließen. Das scheint mir spekulativ und eben nicht von der Erfahrung ausgehend. Und deswegen gibt es da auch die merkwürdigsten Behauptungen.

Andreas Wagner: Es führt völlig vom Gegenstand und der Art, wie wir ihn wahrnehmen, weg. Die Zeitdimension ist völlig verloren. Ohne Zeitdimension können wir weder bildnerische Arbeiten betrachten noch Musik hören, das geht überhaupt gar nicht. Der Unterschied ist eben, wie Theo Brandmüller sagte, die Finalität, die der Komponist und eben auch der Improvisator einnimmt und ihn mit der Zeit umgehen lassen. Etwas kann vorkommen wie Stunden sich aber objektiv bei 25 Minuten einpendeln. Die Zeitwahrnehmung ist eben in der Musik relativ. Durch ihre außerordentlich reiche Formensprache gibt es die unglaublichsten Differenzierungen der Zeitwahrnehmung. Bei Bartóks Musik





Heinzjörg Müller, Vorsitzender Netzwerk Musik Saar

für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta machte es beispielsweise Gérard Grisey fest. Es ist ungefähr im Goldenen Schnitt komponiert und das letzte Drittel nimmt man als Hälfte wahr, weil es absteigt.

Heinzjörg Müller: Ist die Wahrnehmung nicht doch eher subjektiv.

Theo Brandmüller: Sie ist steuerbar durch Mechanismen der Psychologie des Schöpfers, der damit umgeht. Wenn Bartók Goldenen Schnitt komponiert, sind viele Stücke so angelegt, dass sie tonhöhentechisch am Goldenen Schnitt an der weitesten Entfernung sind, wenn es a-moll ist, ist es dann Es und geht dann wieder zurück. Dieses Zurückgehen geschieht dann aber mit der kleineren Zeithälfte, und es braucht eben auch nur sie, weil die Erfahrung der längeren Hälfte ja bereits verinnerlicht ist und es geradezu akademisch blöd wäre, wenn man dieselbe Zeit bräuchte, um die Heimreise anzutreten. Das heißt, der Komponist spekuliert auf die Sensibilität des Hörers, der dann ja bereits kodiert ist und nicht mehr soviel Zeit braucht, um die Heimreise anzutreten.

Heinzjörg Müller: Die Wahrnehmungsfähigkeit des Hörers entscheidet über die Kompetenz des Komponisten.

Theo Brandmüller: Ich würde eine Spekulation wagen. Gesetzt den Fall, Bartók wäre ein schlechter Komponist gewesen und die Musik für Schlagzeug Saiteninstrumente und Celesta so angelegt, 44 Takte bis zur Klimax und 44 bis zum Schluss, würden wir alle sagen, was ist das für ein schlechter Komponist.

Andreas Wagner: Weil es zu lange dauert.

Heinzjörg Müller: Das heißt, die Kompetenz des Komponisten im Umgang mit solchen Instrumentarien entscheidet über die Wahrnehmung des Hörers.

Theo Brandmüller: Absolut.

Andreas Wagner: Er ist selbst sein erster und bester Hörer, sollte er sein. Er überlegt sich, was will ich jetzt hören.

Theo Brandmüller: Wenn wir über Zeit sprechen und wie wir sie wahrnehmen in der Proportion, ist es mir wichtig, dass der Komponist, in dem Fall auch der Organist, sich klar wird, wie die Dichteverhältnisse in diesen einzelnen Zeitabschnitten organisiert sind. Wenn ich eine Überinformation an Dichte habe, wird man dessen ganz schnell überdrüssig, weil man gar nichts mehr wahrnimmt und froh ist, wenn etwas anderes kommt. Wenn ich jedoch eine weite Dichte habe mit wenigen Ereignissen, bleibt es objektiv sogar länger, als wenn ich ganz vieles setze, spannender. Natürlich gibt es auch darin einen Saturierungspunkt aber es ist so, je weniger ich in der Zeit setze, bis zu einem gewissen Punkt, desto länger kann ich diesen Zeitabschnitt gestalten. Das klingt pervers aber es ist so. Je fetter ich reinhaue, desto früher ist das Ohr schlaff und sagt, wann kommt denn endlich etwas anderes. Objektiv längere Zeiteinheiten kann man eher gestalten, indem man in diese Zeiteinheiten wenig reinnimmt, wenn man viel reinnimmt, sind sie schneller verbraucht.

Heinzjörg Müller: Kann man das übertragen auf die Wahrnehmung des bildnerischen Werkes?

Lorenz Dittmann: Diese speziellen Phänomene habe ich noch nicht übertragen gefunden auf bildnerische Werke, aber ich kann sie sofort mit lebensweltlichen Erfahrungen verbinden. Einmal, dass einem normalerweise ein Hinweg zu einem unbekanntem Ort viel länger erscheint, als der Rückweg. Wahrscheinlich könnten diese Phänomene in der Musik gar nicht gestaltet werden, wenn es nicht entsprechende lebensweltliche

Phänomene gäbe. Oder das Warten, dass man auf etwas wartet und es kommt nicht. Da erscheint die Zeit ewig und alle diese Dinge und deswegen komme ich wieder auf Husserl zurück. Er entwickelt nämlich diese musikalischen Phänomene aus der allgemeinen Erfahrung und sie müssen dann eben auch auf das bildnerische Werk übertragbar sein. Aber es ist prekär, und da kann auch ein solcher Zusammenklang von Musik und Bildwerk wichtig sein, dass der Hörer und Zuschauer gezwungen oder angeleitet ist, mal ein Bild sich näher und länger anzuschauen und erst in der Länge der Wahrnehmung kann man auf bestimmte Phänomene stoßen. Insofern ist die Musik gewissermaßen eine Anleitung auch zum besseren Sehen von Bildwerken.

Theo Brandmüller: Eine Anleitung zum besseren Sehen, eine fast pädagogische Anleitung.

Lorenz Dittmann: Und prinzipiell.

Heinzjörg Müller: Das ist aber mit Sicherheit dann ein Phänomen, das deutlicher wird in der Wiederholung. Wenn ich mir einen normalen Zuhörer und Betrachter am 6. Juli in der Ludwigskirche vorstelle, der sich nicht die Mühe gemacht hat, eine halbe Stunde zuvor dahinzugehen, um sich zunächst einmal auf das bildnerische Kunstwerk einzulassen, der, wie das üblich ist, um 19 Uhr kommt und mitten im Geschehen ist, ob der dann schon die Wahrnehmungsfähigkeit hat, dass er es rein intellektuell und wahrnehmungstechnisch packt, sich auf das Bild einzulassen und zugleich die Improvisation, trivial gesprochen, zu verdauen, bezweifele ich. Wenn es gelingen würde – das ist das wichtige an der Publikation, deren Bestandteil dieses Gespräch heute abend ist – die Neugier bei dem Zuhörer und Betrachter zu erwecken und dann auch aufrecht zu erhalten, dass er sich sagt, das ist aber so spannend, das muss ich mir aber noch fünfmal anhören und anschauen, dann hätte im Grunde das Experiment dieser Veranstaltung seinen wirklichen Zweck erfüllt.

Theo Brandmüller: Die Infrastrukturen, die wir setzen können, haben wir gesetzt. Die habe auch ich durch die Titelei gesetzt. Wenn ich die Leute zwingen, vier Sätze über denselben Gegenstand sich anhören zu sollen, dann sage ich mit anderen Worten: Kinder, nehmt euch jetzt einmal zwanzig Minuten für dieses Bild Zeit. Ich spiele zu Beginn »in nomine lucis« von Giacinto Scelsi, was psychologisch dasselbe sagt. Nimm dir Zeit und höre dir zwei Töne an auf der Orgel, ein cis und ein e. Wir Europäer mit unseren Hummeln im Hintern, wir können gar nicht mehr zwei Töne sieben Minuten hören, weil wir immer Aktion gewöhnt sind. Da ist der Cage'sche Gedankengang: Versetz dich in ein Nirwana und schalte ab. Jeder Nervenarzt sagt das den kaputten Leuten, wenn sie in die Praxis kommen. Das Stück Scelsis, in seinem harmonischen Aktionstempo gleich null, gibt zumindest subkutan eine Einschwingstimmung für das Verhalten der Leute.

Andreas Wagner: Es ist für viele heute fast nicht zu ertragen durch die permanente Klangberauschung und Klangberieselung und in der heutigen Bilderflut ist es ganz ähnlich, da, wie beim Komponieren oder beim Improvisieren, eine Überfülle an Information, im Hören wie im Sehen, sofort in die Abschottung vor Informationen umschlägt. Wenn ich an große Bildkomposition denke, mit vielen Detaildarstellungen, so sehe ich zunächst die Masse, wie etwa bei Pieter Breughels »Niederländischen Sprichwörtern«, bis ich das Bild anfangs zu lesen und beginne, diese Dimension zu entschlüsseln. Dann muss ich viel Zeit einbringen, um das Bild lesen zu können und einen semantischen Aspekt zu erkennen, der jenseits der Gesamtkomposition zu erkennen ist. Wenn ich, wie viele Menschen, durch das Museum renne, wie in einem Diavortrag das Bild nur streife, macht es gar keinen Sinn.

Heinzjörg Müller: Wenn das aufgeht, und ich bin nun noch neugieriger auf die Veranstaltung geworden, hätte das Ganze auch einen wichtigen didaktischen Sinn im Hinblick auf eine mögliche Verbesserung der Wahrnehmungsfähigkeit unserer Zeitgenossen in unserer schnellebigen Zeit.



Jo Enzweiler im Atelier

Theo Brandmüller: Im Französischen gibt es zwei Worte für Hören: Entendre, hören, und écouter, zuhören. Wir müssen wieder écouter lernen, nicht entendre. Das gilt für alle Bereiche. Auch zu Hause, wenn ich Radio hören will, höre ich Radio. Du gehst in Restaurants und die Musik läuft – grauenvoll. Die Botschaft hat eigentlich schon Webern vermittelt, indem er die Pause als gleichberechtigtes Mitglied mit dem Ton in die Partitur setzt. Dass man sich auf etwas einlässt. Das ist ein Aspekt der Verbesserung von Lebensqualität. Man konzentriert sich auf einen Vorgang, in dem Fall mit zwei Organen, Auge und Ohr. Man kann nicht gleichzeitig essen.

Heinzjörg Müller: Ich gebe dir völlig recht und ich bin voll und ganz deiner Meinung, nur wir hatten das ja sehr früh ganz anders, wenn man an die Festmähler der Königs- und Fürstenhäuser denkt, wo die Musik die Begleitgeräusche fabriziert hat. Die Hermeneutik hinter der Veranstaltung wird so bewusst.

Lorenz Dittmann: Ich wende ein, dass es sehr viel Musik gibt, die man am besten beim Essen und anderen Tätigkeiten hören kann und nur wenige, die man konzentriert hören kann. Es gibt auch eine große Reihe von Bildern, die man besser nur für eine Sekunde anschaut. Die Musik als Modell zum besseren Sehen. Diese Anforderung an einen wachsamem Betrachter, der eben durch die Musik dahingeführt wird. Nicht, dass die Musik in Dienst gestellt wird, aber es ist eine neue Dimension.

Heinzjörg Müller: Das funktioniert aber nur punktuell oder projektbezogen; nur dann, wenn ich den Anspruch erhebe, dass die Musik sich unmittelbar auf dieses Werk einlässt und mit diesem Werk kommuniziert, kann ich auf diesen Effekt hoffen. Sie haben es nicht in dem Sinne gemeint, dass man jetzt ins Museum geht, und es läuft eine Beethoven-Symphonie im Hintergrund, sondern es kann nur im Dialog funktionieren, wie wir ihn jetzt mit dieser Veranstaltung anstreben.

Lorenz Dittmann: Ich meine es in einer prinzipiellen Hinsicht, wenn ein Komponist sich in vier Sätzen mit einem Bild befasst. Und weiterhin ist es auch spannend, wenn man sich wiederholt damit beschäftigt, auch wieder neue Unterschiede wahrzunehmen, das ist ein unendliches Feld. Und das geht alles nur, wenn man sich Zeit für beides nimmt.

Heinzjörg Müller: Das kann man bestenfalls nachher nochmals abstrahieren. Wenn man aus dem Sich-Einlassen auf diesen Dialog eine neue Ästhetik gewonnen hat, ist man wacher, konzentrierter und entspannter gegenüber anderen Werken sowohl der bildenden Kunst als auch der Musik.

Theo Brandmüller: Wenn ein Mensch nach dieser Veranstaltung für sich das Gefühl bekommen hat, das hat mir irgendwie gefallen, dann hat er doch eine geistige Eigenleistung vollbracht, schon durch uns, doch hat er das im Grunde selbst vollbracht. Eine Leistung, über die er vielleicht ein wenig stolz ist, weil sie eine Eigenleistung ist, die keiner ihm vorgekotzt hat, wo er plötzlich merkt, die Welt ist vielleicht gar nicht so systemkonform, du bist auch noch drin, und kannst eine Viertelstunde über dich selbst bestimmen, das ist doch ganz nett? Ich sensibilisiere vielleicht jetzt einen Vorgang, den sich vielleicht niemand klarmacht, auf jeden Fall hat er sich für eine Viertelstunde frei von Zwängen befunden und das ist viel.

Lorenz Dittmann: Das basiert auf äußerer Wahrnehmung, die eben zugleich eine innere Wahrnehmung ist, das ist das Entscheidende.