

**FARBE – KLANG – ZEIT**

Imaginationen im Raum

Theo Brandmüller improvisiert an der  
Beckerath-Orgel der Ludwigskirche  
Saarbrücken zu der Karton-Collage  
»Marburgprojekt 2003/4« von  
Jo Enzweiler

Netzwerk Musik Saar e.V.  
Beiträge zur Interdependenz von  
Bildender Kunst und Musik  
Band 1



## **FARBE – KLANG – ZEIT**

### **Imaginationen im Raum**

*Netzwerk Musik Saar* ist ein Förderverein in der Rechtsform des eingetragenen gemeinnützigen Vereins. Der 1995 gegründete Verein arbeitet ausschließlich auf ehrenamtlicher Basis.

*Netzwerk Musik Saar*, in dessen Vorstand Mitglieder der beiden Künstlerischen Hochschulen des Landes, der Universität des Saarlandes, des Saarländischen Rundfunks sowie des Saarländischen Staatstheater zusammenarbeiten, will, insbesondere auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik und dem dazugehörigen geistigen und kulturellen Umfeld, konzertierende Initiativen anregen, die vorhandenen Kräfte inhaltlich und organisatorisch bündeln und so in einem offenen Diskurs zur Dynamisierung des Kulturlebens im Saarland und in der Region beitragen. Allen Aktivitäten ist der Anspruch gemeinsam, neue Wege in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik zu beschreiten und damit zeitgenössische Kunst insgesamt verständlicher zu machen. Die Erfahrung lehrt, dass zeitgenössische Musikprogramme, auf sich allein gestellt, nur schwer zu vermitteln sind.

*Netzwerk Musik Saar* pflegt deshalb in den von ihm mitverantworteten Programmen bewusst und engagiert den Dialog zwischen der Neuen und der Älteren oder Alten Musik. Das kann in dem Luigi Nono gewidmeten Jahresprogramm 2003/2004 nachgelesen werden. Diejenigen, die sich auf solche Programme einlassen, machen die merkwürdige Erfahrung, dass die jeweiligen kompositorischen Formsprachen gar nicht so unähnlich sind, jedenfalls dann, wenn es den Programmgebern gelingt, durch die Programmauswahl ein entsprechendes Kommunizieren von Kompositionen aus unterschiedlichen Zeiten verständlich zu machen. Altes klingt überraschend neu; das Neue wird durch das Alte besser hörbar. Beides fördert die Wahrnehmungsfähigkeit und vor allem die Wahrnehmungsbereitschaft der Zuhörerinnen und Zuhörer.

Die Musik und die Kunst insgesamt haben sich in den zurückliegenden Jahrzehnten, vor allem auch in einem kreativen Zusammenwirken der Musik mit den Nachbarkünsten – in der Kommunikation zwischen Musikhochschulen und Kunsthochschulen, aber gerade auch in der freien Kunstszene – in neue Räume entwickelt.

*Netzwerk Musik Saar* will auch diesen Weg mitgehen und im Rahmen seiner Möglichkeiten mitgestalten.

Das Projekt »FARBE – KLANG – ZEIT Imaginationen im Raum« ist ein Experiment, mit dem eine besondere Art der Grenzüberschreitung zwischen Musik und Bildender Kunst in dem dafür bewusst gewählten Topos der Saarbrücker Ludwigskirche versucht wird. Die Chance der Wahrnehmung eines neuen (Gesamt) Kunstwerks unter Einbeziehung des besonderen Raums wird eröffnet und gesucht. Wahrnehmungsauffassungen von Musik und Bildender Kunst können und sollen hinterfragt werden.

Die Publikation dient der hoffentlich interessanten und gewinnbringenden Möglichkeit, die in der Veranstaltung oder danach vor Ort erlebte Wahrnehmung zu vertiefen. Die wissenschaftlichen Beiträge bieten dazu Hilfestellung an. Das »Werkstatt-Gespräch« reflektiert auf dieser Grundlage die Intentionen derer, die sich auf das Experiment verständigt haben.

Eine möglichst zahlreiche Öffentlichkeit, am 6. Juli und danach, möge das Experiment kritisch aufnehmen und würdigen. Eine positive Resonanz wird den Veranstalter ermutigen, den hier beschrittenen Weg weiterzugehen.

»FARBE – KLANG – ZEIT Imaginationen im Raum« ist inhaltlich und programmatisch ein Projekt im Kernbereich des selbst gewählten Auftrags von *Netzwerk Musik Saar*. Das Projekt konnte nur zustande kommen, weil das Netz trägt, das mit der Gründung von *Netzwerk Musik Saar* gestrickt worden ist

Heinzjörg Müller  
Saarbrücken, im Juli 2004



»...wie die Zeit vergeht« lautete 1999 der Titel eines »Netzwerk«-Projekts zum Thema »Musik als Zeitkunst«.

Erstaunlich viel Zeit vergangen ist auch, seit *Netzwerk Musik Saar* gegründet worden ist: im April 2005 ist es bereits zehn Jahre her, dass mit den »Saarbrücker Schumann-tagen« die erste von vielen ambitionierten Veranstaltungsreihen stattfand, die erklärmaßen die oft künstlichen Grenzen zwischen den Künsten wie auch zwischen den kulturellen Institutionen überschreiten wollten.

Ein kulturelles »Cross Over« war geboren, lange bevor dieser Begriff in Mode kam. Und auch ein nachhaltiges kulturpolitisches Signal für engere Kooperation und damit partnerschaftliche Synergie der wichtigsten saarländischen Kulturträger.

Von Anfang an ging es den kulturverschworenen »Netzwerkern« ausdrücklich nicht nur um die Produktion und Darstellung avancierter Kunst, sondern vor allem auch um die Vermittlung, um Dechiffrierung der im besten Sinne anstößigen, also auf- und anregenden, oft aber eben auch sperrigen aktuellen Kunstströmungen jenseits des allzu gefällig dahinplätschernden »Mainstreams«.

Von Anfang an dabei war neben dem Staatstheater, der Universität, der Musikhochschule und der Kunsthochschule auch der Saarländische Rundfunk. Insbesondere SR 2 KulturRadio trägt mit Mitschnitten und Übertragungen von Konzerten, als Mit-Veranstalter von Podiumsdiskussionen, und nicht zuletzt als verlässlicher publizistischer Begleiter wesentlich zur Verwirklichung und Verbreitung der »Netzwerk«-Projekte bei. Auch für das Gemeinschaftswerk von Theo Brandmüller und Jo Enzweiler zur Interdependenz von Bildender Kunst und Musik in der Saarbrücker Ludwigskirche hat sich der Saarländische Rundfunk mit redaktionellem, dramaturgischem und technischem Know-How engagiert.

Mit Kompetenz und Kreativität leistet der SR nach Maßgabe seiner finanziellen und personellen Möglichkeiten insgesamt einen bedeutenden Beitrag, die kulturelle Vielfalt unseres Landes abzubilden und zu fördern und erfüllt damit eine der traditionellen und unverzichtbaren Aufgaben des öffentlich-rechtlichen Rundfunks.

Frank Johannsen  
Programmchef SR 2 KulturRadio

Seit nunmehr über 12 Jahren ist die Gesellschaft der Förderer des Instituts für aktuelle Kunst im Saarland erfolgreich bestrebt, die Arbeit des Instituts organisatorisch und finanziell sicher zustellen.

Als wissenschaftliche Einrichtung an der Hochschule der Bildenden Künste Saar hat sich das Institut mittlerweile im Laboratorium in Saarlouis einen festen Platz im Kontext der Einrichtungen gesichert, die zur Entwicklung der kulturellen Infrastruktur beitragen. Durch intensive Sammeltätigkeit verfügt das Institutsarchiv über eine umfangreiche Datensammlung zur aktuellen Kunst im Saarland. Auf dieser Grundlage entstehen in kontinuierlichen Abständen Publikationen zur Kunst unserer Region, die immer mehr Beachtung finden.

Gerne hat der Vorstand der Fördergesellschaft den Vorschlag von *Netzwerk Musik Saar* aufgegriffen, durch eine Publikation eine künstlerische Zusammenarbeit besonderer Art zu fördern. Die Präsentation des Marburgprojektes von Jo Enzweiler in der Ludwigskirche zu Saarbrücken und die Orgelimprovisation dazu von Theo Brandmüller sind ein beachtenswertes medienübergreifendes Experiment, das öffentliche Aufmerksamkeit verdient.

Die Fördergesellschaft bringt damit auch ihre Freude und Anerkennung über die langwährende gute Zusammenarbeit mit dem Institutsdirektor, Prof. Jo Enzweiler, zum Ausdruck, der selbst seinem Marburgprojekt große Bedeutung beimisst.

Hans-Joachim Fontaine  
Präsident der Gesellschaft der Förderer des Instituts für aktuelle Kunst im Saarland

## Gedanken zum Marburgprojekt

6



Jo Enzweiler, Wendalinusprojekt, 1991  
40 Karton-Collagen, je 75 x 75 cm  
Ausstellung im Museum St. Wendel

Jo Enzweiler, Marburgprojekt, 2003/4  
Karton-Collage, 189 Tafeln, je 30 x 30 cm  
Ausstellung im Marburger Kunstverein

### *Projektbeschreibung von Jo Enzweiler*

Mit dem Marburgprojekt greife ich eine von mir seit langem geübte Praxis auf, indem ich in zeitlich größeren Abständen eine in Umfang und Bedeutung komplexe Arbeit in Angriff nehme, die exemplarisch den Stand meiner künstlerischen Bemühungen reflektiert.

So wie seinerzeit beim Wendalinusprojekt im Museum St. Wendel Anlass eine Folge von Bildern des dortigen Stadtmuseums und die dort vorliegenden räumlichen Gegebenheiten war, so war bei der Entstehung des Marburgprojektes u.a. die räumliche Voraussetzung für eine größere Ausstellung im Kunstverein Marburg in dessen »Kunsthalle« die Herausforderung zur Schaffung einer groß dimensionierten Arbeit. Die Arbeit besteht aus 189 Einzeltafeln im Format 30 x 30 cm, die mit einem Abstand von jeweils 1 cm zusammengefügt das Ausmaß von ca. 278 x 650 cm ergeben. Das Trägermaterial sind Holztafeln von ca. 10 mm Stärke, die mit Karton kaschiert sind. Der Karton selbst ist im Siebdruckverfahren mit lichtbeständiger Farbe beschichtet. Ein mittleres Gelb, das fast nicht wahrnehmbar leicht durch Rot-Anteile variiert wird, bildet diesen einheitlichen Grundton aller Tafeln. Auf etwas mehr als der Hälfte der Tafeln sind sodann gerissene Kartonteile aufgebracht, bei denen die Tiefenschichten des Kartons freigelegt sind. Die so weiter behandelten Tafeln fügen sich jeweils zu Gruppen von zwei oder drei Teilen zusammen oder erscheinen einzeln.

Im Gegensatz zum Wendalinusprojekt, bei dem die 40 Einzeltafeln einer seriellen Zuordnung folgen, die für sich genommen stark variieren, in der Ganzheit zusammengefügt jedoch das Prinzip der Reihung thematisieren – folgt das Marburgprojekt anderen Gesetzmäßigkeiten. Im Vordergrund steht das Bemühen, durch eine konzentrierte Betonung der Farbe einen imaginären Raum zu schaffen, in dem die Reißformen durch die scheinbar einfachen Grauvariationen durch Komplementarität wechselnde, aktive Farb- und Raumtiefe erzeugen. Trotz der unterschiedlichen farblichen, formalen und materialen Ansätzen in beiden Projekten ist ihnen gemeinsam die Auseinandersetzung mit dem Übergang von Raum ins Unendliche.

Die seit Jahren meine Arbeit bestimmende formale Auseinandersetzung mit der waagerechten Begrenzungslinie im Prozess des Reißens hat inhaltlich die Thematisierung der Bedeutung des Horizonts zur Folge, die im Marburgprojekt deutlich zum Ausdruck kommt.

Der Aufbau der Arbeit in zwei Phasen an zwei verschiedenen Stellen in der Ludwigskirche in Saarbrücken verfolgt zwei Ziele: Zum einem die Erprobung der veränderten Wahrnehmung des Objektes durch die Veränderung des räumlich-geistigen Kontextes und zum anderen den Versuch der realen Konfrontation eines Objektes der Bildenden Kunst mit dem prozessualen Ablauf der Musik.

Die aktive musikalische Auseinandersetzung Theo Brandmüllers mit dem Marburgprojekt und der Versuch einer wissenschaftlichen Analyse in der vorliegenden Veröffentlichung durch Theo Brandmüller, Lorenz Dittmann, Heinzjörg Müller und Andreas Wagner ist für mich persönlich ein Vorgang von großer Bedeutung.

*Auszug aus der Einführung in die Ausstellung »Jo Enzweiler Karton-Collagen, Prägedrucke, Gouachen, Werner Krieglstein Zeichnungen und Plastiken«. Marburger Kunstverein, Februar 2004 von Eugen Gomringer*

Es lohnt immer wieder und gerade in Zeiten der großen Offenheit und Beliebigkeit, Künstlern zu begegnen, deren Werk an einem Punkt festzumachen ist, deren Spielräume indessen dem dauernden Wandel unterworfen ist. Jo Enzweiler und Werner Krieglstein haben etwas gemeinsam. Abgesehen davon, dass sie beide zu den Konstanten ihrer Kunstgeneration zählen, bekennen sich beide auch – jeder auf seine Weise – zu einem Medium, dem sie eng verbunden sind. Der Begriff »Medium« bezieht sich in diesem Fall auf das Stoffliche ihrer Kunst. Ebenso gut könnte er sich natürlich auch auf geistige Vorgänge beziehen, oder es könnten als Medium das Licht oder allgemein die Wahrnehmung und die Erfahrung verstanden werden. Doch vor den Werken sich aufhaltend und sich auf die Werke ganz konkret beziehend, sehen wir das Mediale zuerst im Stofflichen, Materiellen.

Aber in noch etwas stimmen die Produktionen der beiden Künstler überein, nämlich im Methodischen. Beide gehen so vor, dass sie, wie das schon im Fall von Jo Enzweiler einmal dargestellt wurde, die Fülle ihrer Vorstellungen und Erfahrung segmentieren. Unter einem Segment ist dabei ein Abschnitt oder ein Teilstück zu verstehen; wir können auch sagen: ein Element. Es entsteht als ein Einzelnes, das individuell herausgearbeitet wird. In vielen Fällen ist deshalb ein solches Element ein Einzelstück, das gerade im Verständnis von Enzweiler thematisch bestehen kann. Doch ist die Möglichkeit, es mit anderen Segmenten oder Elementen im Sinne eines multiplizierten Individualismus zu kombinieren, auf alle Fälle gegeben.

Was das Material betrifft, so sind die beiden Künstler grundverschieden ausgerichtet. Enzweiler bearbeitet mehrschichtigen Karton, wobei die Hand nicht lediglich der Handlager aus Gewohnheit ist, sondern die ihr oft zugeschriebene Rolle eines zweiten Gehirns voll trägt. Das heißt der Einsatz der Hand, wodurch und wo der Impuls auch immer ausgelöst wird, geschieht in direkter gestalterischer Intention – die Hand führt und wird geführt. Aus dem Karton wählt der Künstler mit Tastsinn und Auge, was ihm als Rissform gefällt, vielleicht im Hinblick auf ein späteres Vereinen und Zusammenfügen. In einem Zitat, verwendet von Dietfried Gerhardus in einem Katalogbeitrag von 2001, beschreibt Enzweiler direkt und unbelastet von philosophischer Weitschweifigkeit, wie es dazu kam, am Karton zu arbeiten und wie es – dürfen wir unterstellen – immer wieder dazu kommt: »Ich habe irgendwann ein großes Stück Karton für eine bestimmte Handlung auseinander gerissen und habe die beiden Rissformen nicht sofort weiterverarbeitet, habe die vor mich hingelegt und nach einem Tag durch Zufall das Produkt wiedergesehen, und gesehen, welche malerische Vielfalt darin steckt. Ich habe das angeschaut, mit Wohlgefallen angeschaut und habe das weiter liegen lassen, fast ein halbes Jahr, dann habe ich immer wieder draufgeschaut und überlegt: Daraus könnte man doch eine ganze Bilderwelt entwickeln.« Es sind Rissformen, die sein Werk von Arbeit zu Arbeit als ästhetische Informationen bestimmen. Daraus hat Enzweiler tatsächlich seine eigene Bilderwelt entwickelt, die heute unverwechselbar zum Bestand unserer Bildwelten gehört. Denn das Aufdecken der verborgenen Schicht, meist in der Farbe Grau, die subtil mit der Deckschicht kontrastiert, zu der fast in der Regel Gelb oder Weiß gewählt wird, nimmt unter der Hand, mehr aber noch unter dem Auge die Züge einer asketisch-reinen Landschaft an. Man könnte nun eine Tiefenforschung durchführen, weshalb uns unsere Erinnerung archetypisch mit einem unberührten Landschaftsbild fixiert. Aber es funktioniert auch an der Oberfläche unserer alltäglich aus der Umwelt extrahierten Informationen. Und wenn Enzweiler eine Reihe dermaßen gewonnener Einzelbilder per Collage aneinander reiht, wozu er ebenfalls verschiedene Verfahren gleichsam als ästhetisch Fortsetzung des Reißeffektes, entwickelt hat, berührt uns reine Schönheit, die nicht ihresgleichen hat. Man kann dabei nur ein weiteres Mal an das Wort von Arp erinnern, nämlich an die Aussicht auf »reine Eilande«. Er hat diesen Ausdruck für die Bildwelt von Friedrich Vordemberge-Gildewart gekürt. Schade, dass er nicht auch mit Enzweilers Eilanden in Berührung kam.

Das Werk Enzweilers aus Rissformen und Collage und vor allem als Mehrfachbild hat sich längst eingereiht in die Werkgruppen der Avantgarde Künstler des 20. Jahrhunderts. Erinnerungen werden ebenfalls wach an Mehrfachbilder von Hokusai und Hiroshige, an die Darstellungen des Fujiyama und der Jeddobücke, auch wenn diese Darstellungen natürlich konzentriert um ein bestimmtes Thema kreisen. Das Thema von Enzweiler ist von anderer Art. Sehr deutlich und in meisterhaft großer Form wird bei dem Werk, das Enzweiler für die erste Präsentation in Marburg geschaffen. Es besteht aus 189 Einzeltafeln, alle im gleichen Format 30 x 30 cm, die sich in drei Gruppen aufteilen. Das Thema kann man in einer Weltformel erkennen, in einer Weltformel, die dem Einzelwesen einen bestimmten Platz im Universum des Bildes zuschreibt. Über allem und in allem waltet eine Super-Ästhetik und noch mehr als dies – es ist ein synästhetisches Ereignis, das man über die visuelle Begegnung auch musikalisch-polyphon wahrnimmt.



Marburgprojekt, Aufbau in der Ludwigskirche Saarbrücken, 2. Standort

Marburgprojekt, Ludwigskirche Saarbrücken 2. Standort

## Musik und Bildende Kunst

Lorenz Dittmann



Lorenz Dittmann und Jo Enzweiler  
im Atelier

Für einen Vergleich von Musik und Bildender Kunst leistet die »Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins« von Edmund Husserl (1859-1938) hervorragende Dienste. Als Grundlage für das anschließende »Werkstattgespräch« habe ich Zitate aus diesen Texten Husserls vorgelegt, von denen jene, auf die gesprächsweise angespielt wurde, im Wortlaut vorgestellt werden sollen.

*»Wahrnehmung« als Voraussetzung einer Vergleichbarkeit des Akustischen und Optischen.*

In Husserls Phänomenologie spielt die »Wahrnehmung« eine grundlegende Rolle. Husserl schreibt in seinen »Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins«:

»Soweit sich mit Wahrnehmung selbst noch solches mischt, was nicht Wahrnehmung ist, soweit besteht in ihr noch Fraglichkeit. Handelt es sich nun um immanente Inhalte und nicht um empirische Dinglichkeiten, so ist Dauern und Sich-verändern, Koexistieren und Aufeinanderfolgen in Wahrnehmungen voll und ganz zu realisieren und ist oft genug wirklich realisiert. Es geschieht dies in Wahrnehmungen, die eben rein schauende, die dauernden oder sich verändernden Inhalte als solche im eigentlichsten Sinne konstituierende Wahrnehmungen sind; Wahrnehmungen, die in sich selbst nichts mehr von möglichen Fraglichkeiten enthalten: auf sie werden wir bei allen Ursprungsfragen zurückgeleitet, aber sie selbst schließen eine weitere Frage nach dem Ursprung aus. Es ist klar, daß die vielberedete Evidenz der inneren Wahrnehmung [...] jede Bedeutung und jeden Sinn verlieren würde, wenn wir die zeitliche Extension aus der Sphäre der Evidenz und wahrhaften Gegebenheit ausschließen wollten.« (S. 85; 438<sup>1</sup>)

In »Wahrnehmungen« konstituiert sich aber auch der Zusammenhang von »immanenter Zeit« und »objektiver Zeit« und damit auch des »All-Raumes«. Es geht also um weit mehr als nur um den Zusammenhang von akustischen und optischen Auffassungen.

»Es konstituiert sich nun im immanenten Abfluß der Erscheinungen, im kontinuierlichen Aufeinanderfolgen der Auffassungen in der phänomenologischen Zeit, die wir Wahrnehmungen nennen, eine zeitliche Einheit, sofern die Kontinuität der Auffassungen nicht nur Einheit sich verändernder Erscheinungen ergibt (wie z.B. die Reihe der Aspekte beim Drehen eines Dinges, die als Aspekte desselben Dinges erscheinen), sondern Einheit von Erscheinungen eines dauernden oder sich verändernden Dinges. Die immanente Zeit objektiviert sich zu einer Zeit der in den immanenten Erscheinungen konstituierten Objekte dadurch, daß in der Abschattungsmanigfaltigkeit der Empfindungsinhalte als Einheiten der phänomenologischen Zeit, bzw. in der phänomenologisch-zeitlichen Abschattungsmanigfaltigkeit von Auffassungen dieser Inhalte, eine identische Dinglichkeit erscheint, die immerfort in allen Phasen sich selbst in Abschattungsmanigfaltigkeiten darstellt.« (S. 92; 444/445)

»Parallele Probleme sind die Konstitution des einen All-Raumes, der bei jeder speziellen Wahrnehmung mit wahrgenommen wird, sofern das wahrgenommene Ding seinem Körper nach in ihm liegend erscheint, und die Konstitution der einen Zeit, in der die Zeitlichkeit des Dinges liegt, in die sich seine Dauer einordnet, sowie die Dauer aller zur Dingumgebung gehörigen Dinge und dinglichen Vorgänge. In diese selbe Zeit ordnet sich auch das Ich ein, und nicht nur der Ichleib, sondern auch seine 'psychischen Erlebnisse'. Die zu jedem Dinglichen gehörige Zeit ist seine Zeit, und doch haben wir nur eine Zeit: nicht nur, daß sich die Dinge nebeneinander ordnen in eine einzige lineare Extension, sondern verschiedene Dinge bzw. Vorgänge erscheinen als gleichzeitig, sie haben nicht parallele gleiche Zeiten, sondern eine Zeit, numerisch eine.« (S. 120; 473/474)

*Zeitobjekte – Raumdinge*

»Unter Zeitobjekten im speziellen Sinne verstehen wir Objekte, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten.«



Zeitobjekte im speziellen Sinn sind der Ton, die Melodie, »jedwede Veränderung, aber auch jedes Verharren als solches betrachtet. Nehmen wir das Beispiel einer Melodie. Die Sache scheint zunächst sehr einfach: wir hören die Melodie, d.h. wir nehmen sie wahr, denn Hören ist ja Wahrnehmen. Indessen, der erste Ton erklingt, dann kommt der zweite, dann der dritte usw. Müssen wir nicht sagen: wenn der zweite Ton erklingt, so höre ich *ihn*, aber ich höre den ersten nicht mehr usw.? Ich höre also in Wahrheit nicht die Melodie, sondern nur den einzelnen gegenwärtigen Ton. Daß das abgelaufene Stück der Melodie für mich gegenständlich ist, verdanke ich – so wird man geneigt sein zu sagen – der Erinnerung; und daß ich, bei dem jeweiligen Ton angekommen, nicht voraussetze, daß das *alles* sei, verdanke ich der vorblickenden Erwartung. Bei dieser Erklärung können wir uns aber nicht beruhigen, denn alles Gesagte überträgt sich auch auf den einzelnen Ton. Jeder Ton hat selbst eine zeitliche Extension, beim Anschlagen höre ich ihn als jetzt, beim Forttönen hat er aber ein immer neues Jetzt, und das jeweilig vorangehende wandelt sich in ein Vergangenes.« (S. 23; 384/385). Hier setzt Husserl »tiefere Analyse« ein: Der Ton »fängt an und hört auf, und seine ganze Dauereinheit, die Einheit des ganzen Vorgangs, in dem er anfängt und endet, 'rückt' nach dem Enden in die immer fernere Vergangenheit. In diesem Zurücksinken 'halte' ich ihn noch fest, habe ihn in einer 'Retention', und solange sie anhält, hat er seine eigene Zeitlichkeit, ist er derselbe, seine Dauer ist dieselbe. Ich kann die Aufmerksamkeit richten auf die Weise seines Gegebenseins. Er und die Dauer, die er erfüllt, ist in einer Kontinuität von 'Weisen' bewußt, in einem 'beständigen Flusse'; und ein Punkt, eine Phase dieses Flusses heißt 'Bewußtsein vom anhebenden Ton', und darin ist der erste Zeitpunkt der Dauer des Tones in der Weise des Jetzt bewußt. Der Ton ist gegeben, d.h. er ist als Jetzt bewußt; er ist aber als jetzt bewußt, 'solange' irgendeine seiner Phasen als jetzt bewußt ist. Ist aber irgendeine Zeitphase (entsprechend einem Zeitpunkt der Ton-Dauer) aktuelles Jetzt (ausgenommen die Anfangsphase), so ist eine Kontinuität von Phasen als 'vorhin' bewußt und die ganze Strecke der Zeitdauer vom Anfangspunkt bis zum Jetztpunkt ist bewußt als abgelaufene Dauer, die übrige Strecke der Dauer ist aber noch nicht bewußt. Am Endpunkt ist dieser selbst als Jetztpunkt bewußt, und die ganze Dauer bewußt als abgelaufen [...].« (S. 24; 385/386) »Die Punkte der Zeitdauer entfernen sich für mein Bewußtsein analog, wie sich die Punkte des ruhenden Gegenstandes im Raum für mein Bewußtsein entfernen, wenn ich 'mich' vom Gegenstand entferne. Der Gegenstand behält seinen Ort, ebenso behält der Ton seine Zeit, jeder Zeitpunkt ist unverrückt, aber er entflieht in Bewußtseinsfernen, der Abstand vom erzeugenden Jetzt wird immer größer. Der Ton ist derselbe, aber der Ton, 'in der Weise wie' er erscheint, ein immer anderer.« (S. 25; 386)

Auch Raumdinge sind Zeitobjekte (vgl. S. 26; 388), »die Wahrnehmung selbst, der 'originäre' Akt, hat nicht nur seinen Räumlichkeitszusammenhang, sondern auch seine Zeitlichkeitszusammenhänge. Jede Wahrnehmung hat ihren retentionalen und protentionalen Hof.« (S. 105; 457)

#### *Ferne/Nähe, Dunkel/[Hell], Unklarheit/Klarheit, Perspektive*

Da auch Raumdinge Zeitobjekte sind, können umgekehrt Beschreibungen von Zeitobjekten Begriffe der visuellen Sphäre verwenden.

So formuliert Husserl beispielsweise: »Wir sprechen hinsichtlich der in das aktuelle Jetzt hineinreichenden Ton-Dauer von Wahrnehmung und sagen, der Ton, der dauernde, sei wahrgenommen, und jeweils sei von der Dauererstreckung des Tones nur der als Jetzt charakterisierte Punkt der Dauer voll eigentlich wahrgenommen. Von der abgelaufenen Strecke sagen wir, sie sei in Retentionen bewußt, und zwar seien die nicht scharf abzugrenzenden Teile der Dauer oder Phasen der Dauer, die dem aktuellen Jetztpunkt am nächsten liegenden, mit absteigender Klarheit bewußt; die ferneren, weiter zurückliegenden Vergangenheitsphasen seien ganz unklar, leer bewußt. Und ebenso nach Ablauf der ganzen Dauer: je nach der Ferne



vom aktuellen Jetzt hat das ihm noch Nächstliegende ev. ein wenig Klarheit, das Ganze verschwindet ins Dunkel, in ein leeres retentionales Bewußtsein, und verschwindet schließlich ganz (wenn man das behaupten darf), sobald die Retention aufhört.

Dabei finden wir in der klaren Sphäre eine größere Deutlichkeit und Auseinandergehaltenheit (und zwar um so mehr, je näher sie dem aktuellen Jetzt liegt). Je weiter wir uns aber vom Jetzt entfernen, bekundet sich eine um so größere Verfllossenheit und Zusammengerücktheit. Eine reflektive Versenkung in die Einheit eines gegliederten Vorgangs läßt uns beobachten, daß ein artikuliertes Stück des Vorgangs beim Zurücksinken in die Vergangenheit sich 'zusammenzieht' – eine Art zeitlicher Perspektive (innerhalb der originären zeitlichen Erscheinung) als Analogon zur räumlichen Perspektive. Indem das zeitliche Objekt in die Vergangenheit rückt, zieht es sich zusammen und wird dabei zugleich dunkel.« (S. 26; 387/388)

In ähnlicher Weise handelt Husserl über *Hintergrund/Vordergrund, Abschattung, Kontinuität und Diskontinuität, freie Variation und Eidos (Wesen)* usw. Ich gehe darauf nicht weiter ein, sondern zitiere noch einige zusätzliche Texte, die sich dem Problem der »Wiedererinnerung« widmen, das im »Werkstattgespräch« gleichfalls thematisiert wurde.

Zugleich lassen diese Texte Husserls Aktualität erkennen. Sie machen deutlich, weshalb es sinnvoll ist, sie auf ein Werk wie das Enzweilersche anzuwenden.

In Freiburger Vorlesungen von 1920/21, 1923 und 1925/26 entwickelte Husserl Analysen der Wahrnehmungen und der wahrgenommenen Gegenstände auf der Grundlage seiner Analysen des inneren Zeitbewußtseins. Einige Gedanken daraus seien zitiert.<sup>2</sup>

Husserl stellt fest: »Die Zeitform ist [...] Form von Gegenständen, die als Gegenstände ihr Ansich zu haben prästendieren. Jede Rede von Gegenständen führt so auf Wiedererinnerung zurück. Das gilt also nicht nur von immanenten Gegenständen.« (S. 110) »Wir lernen aus dieser Betrachtung, daß die Frage, wie sich Gegenständlichkeit – an sich seiende Gegenständlichkeit – konstituiert, wie sie sich als solche ursprünglich ausweisen kann, überall und ganz prinzipiell zuerst auf das Problem der Konstitution eines Ansich der Wiedererinnerung führt, also auf die Frage, wie sich Wiedererinnerung rechtfertigt und inwiefern sie eine Quelle für Endgültigkeit werden kann.[...] Doch genauer betrachtet, fehlt uns für ein vollkommen systematisches Vorgehen noch ein Zwischenglied. Die lebendige Gegenwart, die sich immanent aufbaut, ist [...] undurchstreichbar, der Zweifel ist hier nicht möglich.« (S. 111) Die Konstitution der »Wiedererinnerung« aber bedarf eines »Zwischengliedes«.

Dieses »Zwischenglied« erkennt Husserl in der »Assoziation«. »Uns bezeichnet der Titel Assoziation eine zum Bewußtsein überhaupt beständig gehörende Form und Gesetzmäßigkeit der immanenten Genesis [...].« (S. 117) »Wir finden zwischen den noematischen Beständen des Gegenwärtigen und Wiedererinnerten einen phänomenologisch eigentümlichen Verbindungscharakter, der sich mit den Worten ausdrückt: Das Gegenwärtige erinnert an das Vergangene.« Diese »Verbindung« bewirkt die Assoziation. Somit zeigt sich, »daß die Phänomenologie der Assoziation sozusagen eine höhere Fortführung der Lehre von der ursprünglichen Zeitkonstitution ist. Durch die Assoziation erweitert sich die konstitutive Leistung um alle Stufen der Apperzeption. Durch sie erwachsen [...] die spezifischen Intentionen.« (S. 118) Assoziationen beziehen sich aber nicht nur auf »Wiedererinnerungen«, also auf die Vergangenheit, sondern gleichfalls auf die Zukunft: »Die Lehre von der Genesis der Reproduktionen und ihrer Gebilde ist die Lehre von der Assoziation im ersten und eigentlichen Sinne. Daran schließt sich aber untrennbar bzw. darauf gründet sich eine höhere Stufe von Assoziation und Assoziationslehre, nämlich eine Lehre von der Genesis der Erwartungen und der damit nah zusammenhängenden Genesis der Apperzeptionen, zu denen Horizonte wirklicher und möglicher Erwartungen

gehören. Alles in allem, es handelt sich um die Genesis der Vorgriffsphänomene, also derjenigen spezifischen Intentionen, die antizipierend sind.« (S. 119)

Welche Bedeutung Husserl der Wiedererinnerung und der Assoziation zumisst, wird deutlich aus folgenden Sätzen: »Es ist offenbar, nur dadurch kann vollkommen gelöst werden das Problem, wie das reine Ich Bewußtsein gewinnen kann davon, daß es ein endloses Feld vergangener Erlebnisse als der seinen hinter sich hat, eine Einheit vergangenen Lebens in der Form der Zeit, als eines ihm durch Wiedererinnerungen, und prinzipiell genommen überall zugänglichen, oder, was dasselbe ist, in seinem Selbstsein wieder erweckbaren. Könnte aber die Subjektivität in Wahrheit eine eigene Vergangenheit haben, könnte von diesem Haben sinnvoll die Rede sein, wenn prinzipiell jede Möglichkeit fehlte, und in weiterer Folge, wenn die in Wesenseinsicht herauszustellenden genetischen Bedingungen dieser Möglichkeit (die Bedingungen möglicher Weckung) unerfüllt blieben? Wir erkennen also, daß es sich eigentlich um nichts anderes handelt als um das fundamentale Problem, die grundwesentlichen Bedingungen der Möglichkeit einer Subjektivität selbst aufzuklären.« (S. 123/124)

Wie sind nun die Gesetze der Assoziation zu fassen?

Fragend führt Husserl in die Aufgabenstellung ein: »Man überlegt etwa, von Beispielen ausgehend, ob unmittelbare Assoziation als solche möglich ist, denkbar ist, wenn wir die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Weckendem [Husserl bezeichnet den Impuls zu einer Assoziation als 'Weckung'] und Gewecktem aufgaben, bzw. ob eine Assoziationsweckung von inhaltlich Fremdem anders möglich ist denn unter Vermittlung einer Ähnlichkeitsweckung.« (S. 123)

Systematisch entwickelt lauten die Aussagen folgendermaßen: »Wir setzen voraus, daß [in der kontinuierlichen Einheit einer strömenden Gegenwart] schon abgehobene immanente Gegenstände, Einzelheiten oder einheitlich geschlossene Gruppen oder Ganze, in explizite Teile gegliedert, konstituiert sind. Damit müssen wir auch hier, vor den Assoziationsfragen stehend, den Anfang machen, um neue Ursynthesen zu Gesicht zu bekommen. Zu Gesicht bekommen, direkt erfassen können wir ja nur, wo wir für sich Abgehobenes haben. Die allgemeinsten inhaltlich bestimmten Verbindungen von abgehobenen Gegenständen sind offenbar Ähnlichkeit bzw. Gleichheit und Nichtähnlichkeit, oder sagen wir prägnanter: Verbindungen der Homogenität und Verbindungen der Heterogenität.« (S. 129)

Als ein Beispiel führt Husserl an: Wir sprechen von »konkreten Farbendaten in der Einheit einer strömenden Gegenwart, als bewußt in immanenter Koexistenz, unter irgend langer konstituierender Dauer. Diese aber haben notwendig als einander ähnliche oder gleiche eine bewußtseinsmäßige Einheit, eine Einheit der Verwandtschaft: Mehrere abgesonderte Farbendaten im visuellen Feld gruppieren sich, vermöge ihrer Ähnlichkeit sind sie besonders vereinigt; ebenso sonst. Diese Verwandtschaft hat ihre Gradualität, und ihr gemäß einigt sie bald stärker, bald schwächer. Die vollkommenste Verwandtschaft oder Ähnlichkeit ist die Gleichheit, also sie macht die stärkste Verbindung der Homogenität.« (S. 129)

»Tritt schon in der sozusagen statischen Betrachtung einer Koexistenz zweier oder mehrerer inhaltlich verwandter Gegenstände ihre Einheit aus Homogenität hervor, und in der Zusammenbetrachtung verschiedener solcher Fälle Unterschiede der Innigkeit dieser Verbindung, so enthüllt sich deren tiefere Eigenart in sozusagen kinetischer Betrachtung, im vergleichenden Übergang von Verwandtem zu Verwandtem. Das neue Gleiche gibt sich in solchem Übergang als 'Wiederholung' desselben. Nicht ebenso das bloß Ähnliche, aber es tritt doch auch im Ähnlichen in gewisser Weise ein Selbiges hervor. [...] Das wiederholte Gleiche ist nach dem Inhalt voll dasselbe, voll kongruierend. In der Vergleichung von Ähnlichem finden wir zweierlei sich abhebend, synthetische Deckung in einem Gemeinsamen, also Selben, und doch synthetischen Widerstreit der sich in der Überdeckung wechselseitig verdrängenden Besonderungen dieses Gemeinsamen. Das Verdrängen besagt,



Marburgprojekt, Aufbauvorbereitungen in der Ludwigskirche Saarbrücken

daß eins das andere verdeckt, daß das Verdeckte zur Aufdeckung tendiert, durchbrechend dann das vordem Aufgedeckte verdeckt usw. So, wenn wir ein rotes Quadrat und ein blaues zur Überschiebung bringen. Visuell besteht Ähnlichkeit, aber es ist nicht Gleichheit. Rot und Blau streiten.« (S. 130)

Farbdaten veranschaulichen Bewusstseinsdaten im phänomenologischen Zeitbewusstsein, – darin, und den damit vergleichbaren Erkenntnissen, liegt wesentlich die Bedeutung der Husserlschen Phänomenologie für eine im Anschaulichen sich begründende Kunstwissenschaft und zugleich seine Aktualität, seine Zeitgenossenschaft mit reflektierten Künstlertheorien.

(Für das »Problem der abgehobenen Einzelheiten und der impliziten Vielheiten« wählt Husserl als Beispiel ein weißes Quadrat: »Ein weißes Quadrat, in sich völlig homogen weiß, ohne Flecken und dgl., hebt sich als eines heraus, und ebensolche mehrere Quadrate als Mehrzahl von Einzelheiten. Aber sosehr jedes Quadrat als Einheit, und in sich unterschiedslose Einheit gegeben ist, meinen wir doch, jedes beliebig teilen zu können, wir meinen, jedes sei an sich ein Kontinuum von Weißem, dessen Phasen nur nicht für sich abgehoben sind:« (S. 120) – 1913 schuf Malewitsch sein »Schwarzes Quadrat auf weißem Feld«, 1918 sein »Weißes Quadrat auf weißem Feld«!)

Im weiteren Fortgang seiner Erörterungen kommt Husserl zu sprechen auf die »Ordnung« als »Phänomen der Homogenitätssphäre«, auf das »Urphänomen« der »Unordnung«, »in Form etwa eines Haufens von Flecken im sonst einförmigen visuellen Feld«, auf das »Phänomen einer Steigerungsreihe: Eine Einheit von Ähnlichkeiten, lauter Farbdaten, und zwar in Koexistenz, aber von rot zu blau sich steigernd als Einheit einer Ordnungsfolge, auf die »Paarbildung durch Ähnlichkeit« (S. 134), auf die »Verkettung« (S. 135), auf das »Kontrastphänomen als Urphänomen« (S. 138), auf die Urphänomene der »Sukzession« und der »Koexistenz« (S. 135/136) etc. Schließlich gelangt Husserl zu einer auch kunstwissenschaftlich höchst bemerkenswerten »Phänomenologie der Sinnesfelder«:

»Von hier aus wäre weiter fortzuschreiten zu einer systematischen Phänomenologie des universalen Zeitfeldes und der Sinnesfelder, zu einer unter Wesensgesichtspunkten sich vollziehenden Typisierung der im Wesen dieser Felder gründenden Vorkommnisse. Für die Felder als Ordnungssysteme und dieser bloßen Form nach handelt es sich um eine Herausgestaltung der Wesensbegriffe und Axiome, die zur Begründung einer Geometrie und Typologie dieser Felder führen: Figur, Linie, Punkt, Abstand, Strecke, Richtung, Größe, Gerade usw.; andererseits um die Typik möglicher qualifizierter Gebilde, zeitlich der Werdensformen der Veränderungen, Unveränderungen, der Überschiebungen, des Wettstreits (Wettstreits der Sehfelder), des Sich-bedeckens etc.

Es wären jetzt noch andeutungsweise Probleme der Phänomenologie der Sinnesfelder, die da Lokalisierung haben, zu geben: Die möglichen Zerstückungstypen der Einheit eines Sinnesfeldes oder die möglichen Typen konkreter Vorkommnisse. Die Vorkommnisse unter dem Titel konkret selbständiger Inhalte, die für sich bestehen könnten, das hieße, auf die Sinnesfelder eingeschrumpft gedacht werden kann. Aber auch Vorkommnisse der Typik möglicher Veränderung, die entsprechend der Unterscheidung von Gestalt und Färbung der Gestalt, als ihrer Qualifizierung, eine Gestaltveränderung und eine qualitative Veränderung wäre. Für die Gestaltveränderungen ergeben sich Unterschiedstypen der erweiternden Ausdehnung, wodurch sich die Gestalt um neue Stücke stetig erweitert, die bald abgehoben sind oder nicht (gemäß ihren Qualifizierungen), oder verringert. Dabei im besonderen diejenige Verschrumpfung der Gestalt, die aus dem Typus der Fläche die beiden anschaulichen Limesformen Linie und Punkt herstellt, wobei jede Linie ihrerseits auch eine Art von Verschrumpfung zuläßt, die sie in einen Punkt verwandelt. Der Punkt ist eine punkartige Fläche, wenn sie dem Typus reiner Punkt als Limes sich annähert, aber noch Verschrumpfung zuläßt. Ebenso die Linie linienähnliche Fläche.« Etc.(S. 145-147)







Vorgespräch für die gemeinsame Veranstaltung  
von links nach rechts: Andreas Wagner, Jo Enzweiler,  
Heinzjörg Müller, Theo Brandmüller, Lorenz Dittmann

Dieser Husserlsche Text lässt sich vergleichen mit zentralen Texten der Künstlertheorie der »Klassischen Moderne«.

Wassily Kandinsky schreibt in seiner erstmals 1926 erschienenen Abhandlung »Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente«:

»Die scheinbar klare und berechnete Teilung:

Malerei – Raum (Fläche) / Musik – Zeit

ist bei näherer (wenn auch bis jetzt flüchtiger) Untersuchung plötzlich zweifelhaft geworden – und, soviel mir bekannt ist, zuerst den Malern.« [In einer Anmerkung

fügt Kandinsky hinzu: »Bei meinem definitiven Übergang zu abstrakter Kunst ist mir das Zeitelement in der Malerei unbestreitbar klar geworden, und ich habe es seitdem praktisch verwendet.«] Kandinsky fährt fort: »Das im allgemeinen heute noch gepflogene Übersehen des Zeitelementes in der Malerei zeigt deutlich die Oberflächlichkeit der herrschenden Theorie, die von einer wissenschaftlichen Basis laut abrückt. Es ist hier nicht die Stelle, diese Frage ausführlicher zu behandeln – einige Momente aber, welche das Zeitelement klar zutage bringen, müssen betont werden.

*Der Punkt ist die zeitlich knappste Form.*«

»Die geometrische Linie ist ein unsichtbares Wesen. Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden – und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen in das Dynamische gemacht.« Usw.<sup>3</sup>

Paul Klee formuliert in seiner erstmals 1920 veröffentlichten »Schöpferischen Konfession« u.a.:

»Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.

Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus.

Und der Beschauer, wird er auf einmal fertig mit dem Werk? (Leider oft ja.)

Sagt nicht Feuerbach, zum Verstehen eines Bildes gehöre ein Stuhl? Wozu der Stuhl? Damit die ermüdenden Beine den Geist nicht stören. Beine werden müde vom langen Stehen. Also, Spielraum: Zeit. Charakter: Bewegung. [...]

Dem gleich einem weidenden Tier abtastendem Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet (in der Musik dem Ohr Zuleitungskanäle – dies weiß ein jeder – im Drama beides). Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).«<sup>4</sup>

Husserl aber ging es bei seinen Erörterungen nicht um bildkünstlerische oder musikalische Fragen, sondern um den Zusammenhang von Zeit und Subjekt-konstitution, und darin trifft er sich mit Kant.

Kant schreibt in der »Transzendentalen Ästhetik« seiner »Kritik der reinen Vernunft«, zweiter Abschnitt »Von der Zeit«, § 6: »Die Zeit ist nichts anders, als die Form des innern Sinnes, d.i. des Anschauens unserer selbst und unsers innern Zustandes. Denn die Zeit kann keine Bestimmung äußerer Erscheinungen sein; sie gehöret weder zu einer Gestalt, oder Lage etc., dagegen bestimmt sie das Verhältnis der Vorstellungen in unserm innern Zustande. Und, eben weil diese innre Anschauung keine Gestalt gibt, suchen wir auch diesen Mangel durch Analogien zu ersetzen, und stellen die Zeitfolge durch eine ins Unendliche fortgehende Linie vor, in welcher das Mannigfaltige eine Reihe ausmacht, die nur von einer Dimension ist, und schließen aus den Eigenschaften dieser Linie auf alle Eigenschaften der Zeit, außer dem einigen, daß die Teile der erstern zugleich, die der letztern aber jederzeit nach einander sind. Hieraus erhellet auch, daß die Vorstellung der Zeit selbst Anschauung

sei, weil alle ihre Verhältnisse sich an einer äußern Anschauung ausdrücken lassen.«<sup>5</sup>

Damit ist aber auch ein Bezug gegeben zu Kants Explikation des »Erhabenen«, entwickelt im Abschnitt des »Mathematisch-Erhabenen«, die im Text zu Enzweilers »Marburgprojekt«<sup>6</sup> herangezogen wurde.

Husserl bezeichnete in den erwähnten Freiburger Vorlesungen gleichfalls die Zeit »der Form nach« als eine »einsimensionale kontinuierlich-’gerade’ Reihe«, der späte Husserl aber findet zu anderen Metaphern:

Eine Notiz aus dem Jahre 1931 lautet: »Betrachten wir dieses transzendente Leben selbst, dieses transzendente *Ego*, oder betrachte ich mich, als wie ich allen meinen Vorurteilen, allem für-mich-Seienden *voranzusetzen* bin, eben als *Urbedingung für ihren Seinssinn*, so finde ich mich als *strömende Gegenwart*.« In einer Aufzeichnung von 1932 notiert Husserl: »Die Rückfrage von der Epoché aus führt auf das urtümliche stehende Strömen – in einem gewissen Sinne das *nunc stans*, stehende ’Gegenwart’, wobei das Wort Gegenwart als schon auf eine Zeitmodalität verweisend eigentlich nicht paßt. ... Die erste Aussage ist: stehendes Strömen, stehendes Ver–strömen, stehendes Heranströmen. Im Strömen als stehendem konstituiert sich der [Lebens-] Strom; das Stehen besagt Ständigsein als ’Prozeß’...«<sup>7</sup>

Auch auf die Dimension eines »stehenden Strömens« können Enzweilers Bildwerk und Brandmüllers Orgelimprovisation verweisen.

Anmerkungen:

- 1) Zitiert nach: Edmund Husserl: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917). Herausgegeben von Rudolf Boehm. Husserliana. Band X. Haag 1966. – Mitgeführt sind die Seitenzahlen der von Martin Heidegger herausgegebenen Erstpublikation der Husserlschen »Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins« im »Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung«, Band IX, Halle a.d.S. 1928
- 2) Nach: Edmund Husserl: Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926. Herausgegeben von Margot Fleischer. Husserliana Band XI. Den Haag 1966. – Die zitierten Texte beziehen sich auf die Vorlesung von 1925/26
- 3) Zitiert nach: Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. 7. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümplitz 1973, S. 34, 57
- 4) Zitiert nach: Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel, Stuttgart 1956, S. 78
- 5) Zitiert nach: Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Band II. Kritik der reinen Vernunft. Darmstadt 1956, S. 80, 81
- 6) Lorenz Dittmann: Jo Enzweilers Marburgprojekt. In: Jo Enzweiler im Marburger Kunstverein. Saarbrücken 2004, S. 33-45
- 7) Zitiert nach Klaus Held: Lebendige Gegenwart. Die Frage nach der Seinsweise des transzendentalen Ich bei Edmund Husserl, entwickelt am Leitfaden der Zeitproblematik. Phaenomenologica 23. Den Haag 1966, S. 67, 141









455  
663  
170

## **FARBE – KLANG – ZEIT Imaginationen im Raum**

### **Ein Werkstattgespräch**

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

18

*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 implizieren, 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



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.

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

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 Sechzehnfußhaftigkeit 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 Saturiertheitspunkt 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, bezweifle 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.





JoENZWEILER 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.

## Am Projekt beteiligte Künstler und Wissenschaftler

### Prof. Theo Brandmüller

1943 geboren in Mainz  
1968-75 ausgiebige Musikstudien in Mainz,  
Detmold (bei Giselher Klebe), Köln (bei Mauricio Kagel),  
Madrid (bei Cristóbal Halffter) und Paris  
(bei Olivier Messian), zudem classe supérieure  
d'orgue bei Gaston Litaize  
1977 1. Kompositionspreis der Stadt Stuttgart  
Förderpreis des SWF Baden-Baden  
1978 Aufführung des Werkes: »Ach, trauriger  
Mond« beim Weltmusikfest des IGNM, Athen,  
seitdem stete Aufführungen im In- und Ausland  
seit 1979 Professor für Komposition, Musiktheorie  
und Orgelimprovisation an der Hochschule für  
Musik des Saarlandes  
1979 Kunstpreis des Saarlandes  
1998 Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz  
seit 2003 Gastprofessor an der universidad catolica  
in Santiago de Chile  
Internationale Konzerttätigkeit, insbesondere als  
Interpret zeitgenössischer Orgelmusik

### Prof. Dr. Lorenz Dittmann

1928 geboren in München  
Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie  
und Philosophie an der Universität München  
1955 Promotion mit der Dissertation »Die Farbe  
bei Grünewald«  
1965 Habilitation an der Rheinisch-Westfälischen  
Technischen Hochschule Aachen mit der Schrift  
»Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der  
Kunstgeschichte« (erschienen München 1967)  
von 1977 bis 1996 Ordinarius für Kunstgeschichte  
an der Universität des Saarlandes, seitdem emeritiert  
1980-82, 1990-98 Mitglied im Kuratorium der  
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, 1982-88  
Vorstandmitglied  
Buchpublikationen (u.a.): Farbgestaltung und  
Farbtheorie in der abendländischen Malerei.  
Eine Einführung. Darmstadt 1987  
Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde.  
Versuch einer neuen Deutung. Paderborn etc. 2001  
Dazu mehr als 230 Aufsätze, vornehmlich zur  
Farbgestaltung in der Malerei und zu kunst-  
wissenschaftlichen Methodenproblemen  
Bibliografie bis 1993 in Festschrift Lorenz Dittmann,  
herausgegeben von Hans-Caspar Graf von Bothmer,  
Klaus Güthlein und Rudolf Kuhn. Frankfurt etc. 1994

### Prof. Jo Enzweiler

1934 geboren in Büdingen/Saar  
1954-56 Studium der Rechtswissenschaft in  
Saarbrücken und Hamburg  
1956-61 Studium: Malerei, Kunsterziehung,  
Französisch an der Akademie der Bildenden Künste,  
München (Professor Ernst Geitlinger), an der École  
des Beaux-Arts, Toulon (Professor Olive Tamari), an  
der Universität Aix-en-Provence und am Hochschul-  
institut für Kunst- und Werkerziehung, Saarbrücken  
(Professor Boris Kleint)  
1969 Mitbegründer und seither künstlerischer Berater  
der Galerie St. Johann, Saarbrücken. Mitherausgeber  
der Veröffentlichungen des Verlags St. Johann  
1972-78 Akademischer Rat an der Pädagogischen  
Hochschule des Saarlandes (Lehre der Graphischen  
Gestaltung)  
1976-77 Gast der Deutschen Akademie Rom,  
Villa Massimo  
1978 Realisation des Projektes »Hommage à  
El Lissitzky«, Fußgängerzone St. Johanner Markt,  
Saarbrücken  
1979 Professor an der Fachhochschule des Saarlandes,  
Fachbereich Design (Lehrgebiet: Künstlerische  
Druckgraphik)  
1988 Gründungsbeauftragter und 1989  
Gründungsrektor der HBKsaar  
1991 Realisation des »Wendalinus-Projektes« im  
Stadtmuseum St. Wendel  
1989-99 Professor für Malerei an der HBKsaar

seit 1993 Direktor des Instituts für aktuelle Kunst  
im Saarland an der HBKsaar  
1999 Saarländischer Verdienstorden  
2003/04 »Marburgprojekt«  
seit 1958 regelmäßige Ausstellungsbeteiligungen  
und Einzelausstellungen  
Werke in privaten und öffentlichen Sammlungen,  
zahlreiche Realisationen Kunst im öffentlichen Raum  
Mitglied der »neuen gruppe saar«  
Mitglied des »Deutschen Werkbundes«

### Dr. Heinzjörg Müller

1936 geboren in Saarbrücken  
Studium der Jurisprudenz an den Universitäten  
Saarbrücken und München  
1961 Erste juristische Staatsprüfung  
1965 Zweite juristische Staatsprüfung  
1969 Promotion zum Dr. jur. an der Rechts-  
und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät  
der Universität des Saarlandes  
1961-69 Wissenschaftlicher Mitarbeiter, danach  
Wissenschaftlicher Assistent an der Rechts-  
und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät  
der Universität des Saarlandes  
1969/72 Persönlicher Referent des Vorsitzenden des  
Hochschulausschusses der Kultusministerkonferenz  
1972 Verwaltungsdirektor der Pädagogischen  
Hochschule des Saarlandes  
ab 1972 unterschiedliche Funktionen in der Wissen-  
schafts- und Kulturabteilung des saarländischen Kultus-  
ministeriums, zuletzt Leiter der Kulturabteilung  
1992-2001 Vertreter der Kultusministerkonferenz  
im Deutsch-Französischen Kulturrat  
Wissenschaftliche Veröffentlichungen:  
Dissertation: Zwangsvollstreckung gegen Ehegatten,  
J. Schweizer Verlag, Berlin 1970  
Mitautor in dem »Kommentar zum Hochschulrahmen-  
gesetz (HRG)«, Hailbronn/Geis (Hg.) C.F. Müller  
Juristischer Verlag Heidelberg  
Vorsitzender des Fördervereins Netzwerk Musik Saar  
Mitglied im Vorstand der Gesellschaft zur Förderung  
des saarländischen Kulturbesitzes  
Mitglied im Kuratorium des Instituts für aktuelle  
Kunst im Saarland

### Dr. Andreas Wagner

1969 geboren in Landstuhl/Pfalz  
Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte,  
Neuere Geschichte, Philosophie und Romanistik  
Dissertation über die Musik des Bildenden Künstlers  
Jean Dubuffet  
1996-2000 Mitarbeiter des Festivals Rendez-vous  
musique nouvelle in Forbach (F). Dort Studien der  
elektronischen Musik bei René Bastian und Mesias  
Maiguashca  
seit 2001 wissenschaftlicher Mitarbeiter der  
Fachrichtung Musikwissenschaft der Universität  
des Saarlandes  
zur Zeit Gastprofessor an der Hochschule für Musik  
Saar und Lehrbeauftragter an der Hochschule der  
Bildenden Künste Saar

Netzwerk Musik Saar e.V.  
Geschäftsstelle:  
c/o Hochschule für Musik Saar  
Bismarckstraße 1  
66111 Saarbrücken  
Fon 0681/9673129  
Fax 0681/9673130  
e-mail: info@netzwerk-musik-saar.de  
www.netzwerk-musik-saar.de

Vorsitzender:  
Dr. Heinzjörg Müller  
2. Vorsitzender und Schatzmeister:  
Walter Glöbner  
Beisitzer:  
Prof. Dr. Wolf Frobenius  
Universität des Saarlandes  
Matthias Kaiser  
Saarländisches Staatstheater  
Wolfgang Korb  
Saarländischer Rundfunk  
Prof. Christina Kubisch  
Hochschule der Bildenden Künste Saar  
Prof. Dr. Stefan Litwin  
Hochschule für Musik Saar  
Schriftführer:  
Thomas Wolter  
Hochschule für Musik Saar  
Ständiger Gast:  
Dr. Andreas Wagner  
Universität des Saarlandes



Audio-CD:  
Eine Aufnahme des Saarländischen Rundfunks  
Saarbrücken SR  
6.7.2004 Ludwigskirche Saarbrücken



Dank gilt allen Personen und Institutionen, die dieses Projekt gefördert haben, insbesondere: dem Minister für Bildung, Kultur und Wissenschaft des Saarlandes für die Übernahme der Schirmherrschaft über die Veranstaltung und die großzügige finanzielle Förderung des Projekts, den Künstlern, ohne deren kreatives Schaffen das Projekt keine Grundlage hätte, den Wissenschaftlern, die das Projekt wissenschaftlich begleiten, dem Institut für aktuelle Kunst im Saarland, der Einrichtung an der Hochschule der Bildenden Künste Saar, für die redaktionelle und gestalterische Betreuung der Publikation, der Gesellschaft der Förderer des Instituts für aktuelle Kunst im Saarland, der Saarland-Sporttoto GmbH für die finanzielle Förderung der Publikation, der Sparda-Bank Südwest eG für die finanzielle Förderung der Ausstellungsarchitektur, dem Saarländischen Rundfunk für die Aufzeichnung der Musik-Beiträge und die Bereitstellung der Audio-Master CD, ohne die die Reproduktion und die Dokumentation des Gesamtkunstwerks nicht möglich wäre, der Evangelischen Kirchengemeinde Alt-Saarbrücken und der Vereinigung für Musik in der Ludwigskirche für die privilegierte Bereitstellung des Raums.

Herausgeber:  
Heinzjörg Müller

Redaktion:  
Claudia Maas  
Umschlaggestaltung:  
Nina Jäger  
Gestaltung:  
Valérie Hendrich-Krämer

Bildnachweis:  
Carsten Clüßerath: S. 6 oben, 16/17, 20  
Wolfgang Klauke: S. 22  
Dirk Rausch: S. 6 unten, 7-9, 11, 13, 14, 19, 25, 27, 28, 30

Projektmanagement:  
Dirk Rausch  
Ausstellungsarchitektur:  
Raphael Haas, Schwalbach

© Künstler, Autoren, Netzwerk Musik Saar e.V. und Institut für aktuelle Kunst im Saarland an der Hochschule der Bildenden Künste Saar

Auflage: 1000  
Druck: Krüger Druck+Verlag GmbH, Dillingen  
Verlag: St. Johann, Saarbrücken  
ISBN: 3-928596-89-6  
Saarbrücken 2004

Institut für aktuelle Kunst im Saarland  
an der Hochschule  
der Bildenden Künste Saar  
Choisyring 10  
66740 Saarlouis  
Fon 06831/460530  
Fax 06831/460905  
e-mail info@institut-aktuelle-kunst.de  
www.institut-aktuelle-kunst.de