

Anhang zu

Arnold Wohler

Synästhesie als ein
strukturbildendes Moment in der Kunst
des 20. Jahrhunderts
unter besonderer Berücksichtigung von Malerei und Musik

ISBN 978-3-8309-2283-4



Waxmann 2010

Münster / New York / München / Berlin

<http://www.waxmann.com/kat/2283.html>

Inhalt

1.	Interview mit der Synästhetikerin Gisela Giese aus Leer am 25.07.2003, 15.00 Uhr (Telefonat)	3
2.	Interview mit dem Synästhetiker Mathias Waldeck aus Coppenbrügge, Maler und Fotograf, am 07.09.2003, 19.00 Uhr (Telefonat)	27
2.1	Interview mit dem Synästhetiker Mathias Waldeck aus Coppenbrügge, Maler und Fotograf, am 12.02.2004, 20.00 Uhr (Telefonat, 2.Teil).....	47
3.	Interview mit dem Maler Heinz Kreutz am 01.08. 2003, 15 Uhr, Antdorf	54
3.1	Interview (2.Teil) mit dem Maler Heinz Kreutz am 18.01.2004, 16 Uhr, Telefonat	79
4.	Interview mit dem Maler Rainer Jochims am 27.06.2003, 17.00 Uhr, Hochstadt	90
5.	Interview mit dem Ingolstädter Maler, Komponisten und Lyriker Klaus W. Sporer am 4. Juli 2003, 17.00 Uhr, Ingolstadt	110
6.	Interview mit dem Komponisten Friedrich Schenker aus Berlin am 29. Juli 2003, 13.00 Uhr, Grimma-Kaditsch	127
6.1	Interview (2.Teil) mit dem Komponisten Friedrich Schenker aus Berlin am 24.10.2003, 15.00 Uhr (Telefonat)	133
7.	Interview mit dem Komponisten Nicolaus A. Huber aus Essen am 30.10.2003, 9.00 Uhr (Telefonat)	143

1. Interview mit der Synästhetikerin Gisela Giese aus Leer am 25.07.2003, 15.00 Uhr (Telefonat)

Wohler:

Mich interessiert vor allem dieser Zusammenhang, den fand ich besonders interessant: Sie sprachen davon, dass Sie quasi „fertige Bilder“ als Synästhesien wahrnehmen und diese bildnerisch umsetzen. So habe ich Sie auf jeden Fall verstanden – dass dies sozusagen „fertige Bilder“ seien, die Sie wahrnehmen, die quasi so etwas wie ein Sediment von bewegten Bildern sind, die sich dann irgendwie dem Bewusstsein einprägen.

Giese:

Ich werde noch einmal rekapitulieren, ob ich Sie richtig verstanden habe – oder, ich sage es mal so: mein Umfeld ist ja generell sehr farbig, permanent und ständig, denn es ist ja immer irgendwo eine Windbewegung, oder ich höre Musik – ich denke mal, selbst, wenn ich mich bewege – es gibt keinen Stillstand, eine Farbe ist immer da.

Wenn ich jetzt eine Musik höre und mich auch auf die Musik einlasse, also nicht nur das Radio laufen lasse und dabei Kartoffeln schäle oder so, dann werden die Farben stärker und – es ist natürlich so: wenn Sie zeitlebens in so einer farbigen Welt leben, dann achten Sie eigentlich nicht mehr so darauf - ich achte aber dann drauf, in dem Moment sofort, wenn ein schönes Muster kommt oder wenn die Farben sich plötzlich mehr bewegen oder größer werden oder beunruhigt sind. Das ist das Eine. Oder aber - ich sage immer dazu: ich habe ein „Standbild“ - da ist einfach gleich ein Bild da und das bleibt auch eine ganze Weile „stehen“. Es verändert sich zwar - nein, eigentlich nicht - es bewegt sich auch nicht, aber es zieht weiter, wie soll ich es sagen: wenn man in den Himmel sieht und da fliegt ein Flugzeug und Sie sehen das auch noch, aber man sieht nicht, dass es kleiner wird - doch irgendwann ist es weg.

Wohler:

Es löst sich auf nach und nach.

Giese:

Also, ich habe immer das Gefühl, es ist ein weltlicher Raum und das Bild bewegt sich eigentlich in dem Raum weiter fort: ich sehe es und ich sehe es und ich sehe es immer noch - und eigentlich hat es sich noch gar nicht verändert - aber dann ist es irgendwann weg oder aufgelöst. Und ich denke mal: diese Bilder meinen Sie.

Wohler:

Ja, genau, mit denen Sie bildnerisch arbeiten. Also, es sind ja ausgesuchte Synästhesien, die Sie bildnerisch umsetzen.

Giese:

Es ist so: wenn ich jetzt nur sagen würde – ich finde es manchmal wunderschön, wenn die Farben so ineinander fließen, irgendwo, sag ich mal, Rot, das kommt von links unten und steigt hoch und dann kommt noch ein bisschen Türkis dazu und ein bisschen Blau nach der Seite weg – aber das kann man nicht malen! Denn wenn ich die Farben – ich sehe die Farben trotzdem: ich sehe das Rot, ich sehe das Türkis und das Blau, die Farben vermischen sich nicht – aber wenn ich das auf dem Papier machen würde, dann wäre es Grau und das Bild sieht überhaupt nach nichts aus.

Wenn ich etwas zeichnen will, dann muss ich irgendwie ein Ornament oder ein Symbol da haben. Damit kann ich auch umgehen und wie gesagt: also, so andere, das werden bloß irgendwie ineinander fließende Farben, die zwar sehr schön aussehen, aber im Grunde genommen geben sie nicht das wieder, wie es eigentlich in Wirklichkeit aussieht, weil die Farben viel schöner und meine technischen Möglichkeiten eben sehr minimal sind.

Wohler:

Die Synästhesien, die Farben, die Sie sehen, die sind also schon permanent in Bewegung.

Giese:

Ja, die „Farben“ sind immer in Bewegung.

Wohler:

Immer auch parallel zu dem, was Sie wahrnehmen? Also, wenn Sie einen Klang oder Musik hören – Sie haben ja beschrieben, das ist Bewegung – dann sind die Farben, die Sie wahrnehmen auch entsprechend der Musik bewegt?

Giese:

Die Farben sind immer in Bewegung, ständig! Ich habe versucht, das für mich zu erklären und habe gedacht: Musik ist Schwingung – also, wenn man von der Musik ausgeht: Eine Schwingung, besagt schon das Wort: das schwingt, das bewegt sich in irgendeiner Form – mal mehr, mal weniger und so denk ich mir auch, sind die Töne, die ankommen. Das sind unterschiedliche Töne, die bewegen sich, die haben eine eigene Farbzuordnung und auch eine eigene Bewegungszuordnung.

Wenn ich jetzt – ich sehe gerade aus dem Fenster, der Wind ist schön kräftig und bewegt die Blätter und – ich habe hier auch eine große Tanne stehen, die bewegt sich langsamer als die Blätter an den Bäumen und am Ahorn, die gehen viel

mehr hin und her. Also, das ist doch auch eine unterschiedliche Schwingung! Infolgedessen sind das permanent bewegte Farben um mich herum!

Wohler:

Aber diese Bewegungen der Farben, die Sie zur Musik wahrnehmen, haben schon etwas, zum einen mit den Tönen als bewegte Töne zu tun und dann natürlich auch mit den emotionalen Bewegungen zu tun.

Giese:

Das denke ich mal. Oder, beziehungsweise hat mir das Professor Emrich gesagt, weil er ja zuerst eigentlich gar nicht sehr glücklich war, dass ich eine Gefühlssynästhetikerin bin – also, das passte nicht in sein Bild. Er fand es schöner, um jetzt irgendeine, eine „Formel“, sag ich mal in Gänsefüßchen, zu erstellen, da müssten sie (seine Probanden) alle gleich sein. Aber ich kann ja dasselbe Musikstück hören – das wird jedes Mal anders aussehen. Das hat dann auch wieder mit mir zu tun, wie ich gerade aufnahmefähig bin.

Wohler:

... und wie Sie sich fühlen.

Giese:

Sicher. Ja.

Wohler:

Wie ist es eigentlich mit dem Verhältnis der Farben der natürlichen Gegenstände, der Bäume, des Himmels – wir nehmen ja eigentlich alles schon farbig wahr.

Giese:

Ja, das sehe ich auch so.

Wohler:

Und wenn jetzt da noch die Synästhesie mit hinzukommt, gibt es da einen Konflikt?

Giese:

Sie meinen, dass dann die Farben anders aussehen?

Wohler:

Ja, zum Beispiel.

Giese:

Also, ich versuche es jetzt: ich sehe auf den Baum. Der ist Grün und dahinter ist ein blauer Himmel mit ein bisschen weißen Wolken – also bei mir zumindest. So lange ich gezielt auf den Baum sehe, bleibt der grün. Wenn ich, sag ich mal, meine Augen so ein bisschen auf „unendlich“ stelle und quasi durch den Baum durchsehe, dann verändern sich die Farben, aber dann nehme ich den Baum auch als Baum nicht mehr wahr. Ich weiß, da ist der Baum, ich weiß, ich sehe da durch, aber in dem Moment ist der Baum für mich als solcher nicht mehr vorhanden.

Sie können das auch machen, wenn Sie, sag ich mal: Sie überlegen, wie war das jetzt und Sie blicken so ganz nachdenklich, dann nehmen Sie Ihr Umfeld auch nicht mehr wahr – ob Sie jetzt auf die Tapete sehen oder auf ein Bild oder aus dem Fenster. Und von daher kann ich Ihnen jetzt nicht sagen: mein Baum sieht dann mehr blau aus, sondern ich nehme den Baum als Baum nicht wahr.

Wohler:

Also, der Gegenstand, der Baum als Baum, rückt eigentlich in den Hintergrund der Aufmerksamkeit?

Giese:

Der ist da, aber der ist nicht gegenständlich, der ist als Baum nicht da. Ich sehe da irgendwie durch eine grüne Matte – also, ich habe einen großen Ahorn hier stehen, wo ich jetzt so da drauf blicke – ich habe mir nie Gedanken darüber gemacht, ich will es Ihnen möglichst genau erklären, aber muss es erst einmal probieren. Ich meine, vom Wissen weiß ich, dass das ein Baum ist. Aber wenn ich da durch sehe und überlege und – ich sage immer: ich stelle meine Augen auf „unendlich“, so gedankenverloren irgendwie – dann nehmen Sie Ihr Umfeld nicht mehr wahr – der Gedanke an einen Baum ist dann weg.

Wohler:

Ja, diesen Zustand kennt man ja im Allgemeinen, wenn man irgendwie träumt, tagträumt – also, man ist abwesend, in irgendwelchen Erinnerungen oder so.

Giese:

Ja, Sie brauchen ja bloß mal nachdenken: „mein Gott, wie war denn das da, ich komm doch gleich nicht drauf, da war ...“ – nicht und so: da denken Sie auch nicht, dass Sie dabei jetzt an die Wand oder aus dem Fenster sehen oder ein Bild vor sich auf dem Schreibtisch ansehen oder wie auch immer. Da gehen die Gedanken einfach durch. Da sieht die Welt natürlich auch ganz anders aus.

Wohler:

Und in diesem Sinne können Sie auch kontrollieren, wann Sie die Synästhesien zulassen und wann nicht?

Giese:

Na ja, das ist schon mal wichtig – ich will das nie beim Autofahren haben.

Wohler:

Dort ist man auf den Verkehr konzentriert und hat Gegenstände direkt vor Augen.

Giese:

Na ja, das stimmt. Aber in dem Moment – und das ist mir ganz, ganz wenige Male passiert – wenn die Farben plötzlich auf mich zu kommen, dann fahre ich sofort auf den nächsten Parkplatz oder an den Straßenrand. Denn ich weiß nie im Voraus, was da kommt oder ob mich die Farben einfach weg ziehen. Es genügt ja schon ein kurzer Moment der Ablenkung, weil die Farbkombination z.B. mich beeindruckt und schon fährt man in den Gegenverkehr oder man landet auf der Autobahn in der Leitplanke oder was weiß ich – nein, das möchte ich nicht erleben!

Und dabei fällt mir noch etwas ein: ich habe erst 1997, als ich mir ein neues Auto gekauft habe, das erste Mal ein Auto mit Radio gekauft. Bis dahin mochte ich das nie. Früher, wenn ich mir z.B. einen Gebrauchtwagen gekauft habe, in dem bereits ein Radio drin war, da habe ich das ausbauen lassen. Ich hätte nie sagen können, warum – ich mochte es einfach nicht.

Und erst seitdem ich dieses Schlüsselwort Synästhesie kenne und ein paar mal mit Professor Emrich gesprochen hatte, war ein Radio im Auto für mich kein Problem mehr. Ich könnte zwar nie meine Lieblingsmusik im Auto hören, weder vom Sender noch von der Kassette, aber jetzt ist ein Radio im Auto für mich kein Problem mehr. Dabei geht es mir vor allem um den Verkehrsfunk. Früher habe ich einfach keine Unterschiede gemacht. Und vom Gefühl her hieß das für mich: du kannst im Auto nicht Radio hören! Ich meine, wenn mir jemand erzählt, wie er auf langen Strecken sich seine Lieblingskassetten anhört, dann dachte ich nur: ja, du kannst das - aber ich kann es nicht! Das Risiko gehe ich nicht ein! Ich will ja nur wissen, wenn ich unterwegs auf der Autobahn bin, ob es irgendwo einen Stau gibt und ich eventuell vorher runterfahren kann. Dafür reicht jetzt das Radio aus.

Wohler:

Ich möchte noch einmal zurückkommen auf diese zwei Erscheinungsweisen der Synästhesie: eine, die sozusagen immer in Bewegung ist, die also nicht direkt für Sie wiedergegeben werden kann und Synästhesien, die sich einprägen als Bild –

und nur diese Synästhesien kommen dann in Frage, dass Sie die bildnerisch umsetzen.

Giese:

Sagen wir mal: mit Einschränkung. Farben sind ja immer da. Sie sind halt mal ein bisschen schwächer oder stärker. Aber es kommt auch darauf an, wie viel Aufmerksamkeit ich ihnen gebe. Die Symbole oder Muster oder irgendwas können auch plötzlich kommen, ohne das ich an irgendetwas spezielles denke oder mir gerade Farben ansehe oder auch Farben nachgucke und mich frage: mein Gott, so viel Rot hier – warum denn heute Rot? Ich will heute kein Rot! Also, ich sehe dann ein bisschen mehr hin.

Aber manchmal hängt auch nur einfach ein Symbol mitten im Raum, in dem ich gerade bin. Ohne, dass ich Musik gehört habe, ein Auto laut gehupt oder ein Hund gebellt hat. Es ist einfach da.

Wohler:

Es gibt also bestimmte Synästhesien, die einen länger begleiten?

Giese.

Ja, da kann man auch nicht vorbei gehen. Die bleiben einfach vorm Auge hängen.

Wohler:

Und hat das dann was mit der Stärke der Synästhesie zu tun? Die prägen sich deshalb stärker ins Gedächtnis ein, weil sie auch stärker erlebt werden?

Giese:

Na ja, sagen wir es mal so: eine fließende Farbe wird sich nie einprägen. Das ist so, als wenn ich mir einen Schal umbinde. Manche Farben mag man – manche weniger! Ich mag es, wenn ich sehr viel Blau um mich herum habe; schön sind auch Orange und rote Schattierungen, die einen blauen Stich haben. Ein gelbstichiges Rot – das wird schon gefährlich. Grün ist schön und bei Gelb läuten alle inneren Alarmglocken. Ich gebe Ihnen mal ein Beispiel: ich bin in der Küche und will aus dem Wohnzimmer etwas holen, mache die Tür auf und mein Wohnzimmer ist gelb – dann mache ich die Tür sofort wieder zu und gehe zurück. Ich kann den Raum nicht betreten. In Gelb kann ich nicht atmen. Aber meine Küche war blau – also bleibe ich eine Weile in der Küche. Irgendwann vergeht das Gelb wieder, ich muss es eben später holen.

Öffne ich die Tür und mein Wohnzimmer ist rot, dann würde ich mir erst ansehen, was es für ein Rot. Bei einem blautichigen würde ich den Raum betreten und könnte in Ruhe das suchen, was ich holen wollte. Ist es ein gelbstichiges Rot, wür-

de ich den Raum auch betreten, mich aber beeilen und nicht lange herumsuchen. Da muss es schon etwas schneller gehen. Ist der Raum grün, dann gehe ich ganz gezielt und bleibe nicht einen Moment länger drin und bei Gelb, wie schon gesagt, würde ich die Tür sofort wieder schließen.

Wohler:

Wie ist denn das, also, das hört sich ja so an, als würden Sie emotional auf die Farben reagieren?

Giese:

Es hat sich gezeigt, dass ich verschiedene Farben einfach nicht vertrage. Mich hindert dann etwas, einen Raum zu betreten, aber ich weiß nicht, was mich daran hindert. Aber ich kann Ihnen dazu noch ein Beispiel erzählen:

Im Jahr 2000 war in Bremen eine Ausstellung zum Thema: Goethe. Farbe. Raum. Diese Ausstellung habe ich mit einer Bekannten – wir haben uns mal im Synästhesie-Cafè von Prof. Emrich kennen gelernt – besucht. Zuerst gab es einen einführenden Film, man musste durch ein Prisma sehen, um die Spektralfarben zu erkennen und es gab viele praktische Versuche. Da war zum Beispiel eine große Scheibe in einem Zimmer, die in farbliche „Tortenstücke“ eingeteilt war und sich drehte. Man konnte die Scheibe betreten (aber immer nur eine Person) und je nach dem, auf welcher Farbe man sich gerade befand, löste man einen Kontakt aus und die Lampen im Raum erstrahlten dann in dieser Farbe. Es war ganz interessant, wir sind weiter gegangen und standen plötzlich vor zwei Glasvitrinen, in denen gleichmäßig rechts und links ein farbiger Nebel sich permanent von unten nach oben bewegte. Alle Spektralfarben. Die Beschreibung zu diesem Experiment war hinten an der Wand angeschlagen.

Wir besahen uns das erst einmal von außen, vom Gang her, und gingen dann zwischen den Glasvitrinen hindurch, um den Text zu lesen. Wir hatten kaum angefangen, als Marion, meine Bekannte, sich zu mir herum drehte und sagte: „Mir ist schlecht, ich muss hier raus!“ Sie war kreidebleich und hatte die Augen weit aufgerissen – und gleichzeitig merkte ich selbst, dass mir ganz übel wird. Wir drehten uns um und standen dann wieder auf dem Gang, konnten überhaupt nicht begreifen, was da geschehen war. Wieso diese Übelkeit? Sollten wir etwas essen oder trinken? Aber diese Übelkeit kam nicht aus dem Magen – Hunger oder Durst hatten wir eigentlich nicht. Wir versuchten, uns klar zu machen, was da geschehen war. Und plötzlich fiel es mir ein. Die gelbe Farbe. Wir hatten ja direkt dazwischen gestanden. Ich teilte Marion meine Überlegungen mit und fragte sie, ob sie ähnliche Farberfahrungen hatte. Kannte sie bisher nicht. Mit unserer neuen Erkenntnis gingen wir noch einmal in den Gang, als die Vitrinen gerade blau waren. Wir wollten ja lesen, was es mit diesem Experiment auf sich hatte. Aber wir haben es nicht geschafft, schon bei Grün hat es uns das zweite Mal erwischt. Uns war so schlecht,

dass wir uns am liebsten auf den Fußboden gelegt hätten. Na ja, geht ja nicht in einer Ausstellung. Uns blieb nicht weiter übrig, als die Räume sofort zu verlassen. Draußen haben wir uns erst mal auf eine Bank gesetzt, sind dann zum Bahnhof gewankt und mit dem nächsten Zug zurück gefahren. Es hat Stunden gedauert, bis ich mich wieder „normal“ fühlte.

Wohler:

Ist Ihre Freundin auch Synästhetikerin?

Giese:

Ja, eben, deswegen!

Wohler:

Ach ja, Sie haben ja gesagt, dass Sie sich im Synästhesie-Cafè kennen gelernt hätten.

Giese:

Das hat uns ja so getroffen! Also die Erkenntnis, dass das uns passiert. Die Ausstellung hat uns völlig überrumpelt.

Wohler:

Das ist interessant, weil dann ist es ja die Farbe auch im Sinne der Gegenstandsfarbe, auf die Sie dann emotional so reagieren, wie auf die Farben, die Sie synästhetisch produzieren, sag ich jetzt mal.

Giese:

Ja. Aber trotzdem – sagen wir mal so: es ist nicht jedes Gelb. Der Übergang von Grün zu Gelb, das ist dann noch ein richtiges Zitronengelb. Ich würde nie, sag ich mal, in dieser Farbe so ein T-Shirt anziehen oder ein Handtuch kaufen, während ich sonst Gelb ganz gern trage. Aber es muss ein warmes Gelb sein, ein Gelb, in dem ein Stich Rot mit drin ist.

Wohler:

Was mehr ins Orange geht!

Giese:

Ja, da habe ich keine Probleme mit. Aber wenn es Zitronengelb ist oder so – du meine Güte, meine Finger kribbeln schon, wenn ich bloß dran denke! Aber, wie gesagt, es war eine sehr eigenartige, aber auch sehr eindringliche Erfahrung und wenn die Ausstellung noch einmal kommt oder mal woanders ist, dann würde ich mit sehr viel Überlegung und bewusster an die Experimente heran gehen. Wir waren so unbedarft.

Wohler:

Wie kann man die Emotion beschreiben, die da ausgelöst wurde?

Giese:

Das war gar keine – stellen Sie sich vor, Ihnen wird ganz schlecht – also nicht übel, dass Sie sich übergeben müssen – nein, ganz schlecht und Sie merken, Ihr ganzer Kreislauf bricht gleich zusammen! Also, wenn Sie jetzt nicht ganz schnell etwas tun – am liebsten würden Sie sich flach auf die Erde legen. Ihnen ist nur schlecht. Aber nicht am Magen, keine Kopfschmerzen oder Übergeben, sondern einfach: Sie haben das Gefühl, alle Ihre Zellen, die gehen an irgendeine Stelle hin, wo sie überhaupt nicht hin gehören. Ihr ganzer Körper ist durcheinander!

Wohler:

Und man kann vom Prinzip her, das auf jede Farbe anwenden, dass also jede Farbnuance eine entsprechende Gefühlsreaktion in diesem Sinne hat, also, eine körperliche Reaktion hat.

Giese:

Das glaube ich mit Sicherheit. Bevor ich morgens aufstehe, sehe ich erst einmal, welche Farbe um mich herum ist. Und das ist also überwiegend Blau in verschiedenen Tönen, das ist ein bisschen gesprenkelt, da ist etwas Orange mit drin, ein wenig Gelb oder ein Streifen Rot.

Wohler:

Also alle Farben, die Sie mögen, die Ihnen ein gutes Gefühl vermitteln.

Giese:

Nein, sagen wir es mal so: ich habe festgestellt, irgendwann einmal, nachdem ich schon viele Buntstifte verbraucht hatte, dass bestimmte Farben in einem Sortiment, in meinem Sortimentskasten, überhaupt nicht benutzt werden, während ich andere Farben schon mehrmals nachgekauft habe. Und ich habe festgestellt, dass ich eigentlich nur Spektralfarben sehe. Niemals Schwarz und Weiß, kein Grau und nur ganz, ganz selten Beige/braune Töne – die sind einfach nicht da! Nicht, weil ich Blau sehr gern mag, Blau ist ganz einfach die Farbe, die mir am besten bekommt. Wenn ich z.B. vom Einkaufen nach Hause komme und sehe, dass meine Küche blau ist, dann setze ich mich erst mal in die Küche auf einen Stuhl und atme so richtig tief durch. Bei Blau hat man das Gefühl, ganz gleich, ob es zart ist oder ein bisschen kräftiger, ein bisschen ins Türkis gehend oder mit etwas Grün dazwischen – das tut dem Körper gut! Das ist so, als wenn Sie sich einen schönen Schal umlegen – das ist einfach zum Kuschneln, zum Wohlfühlen. Blau ist sehr dominant und sehr vorherrschend.

Wohler:

Blau hat seine Stabilität, stabilisiert sozusagen Ihren Organismus?

Giese:

Ja.

Wohler:

Also, die Farben haben entweder eine destabilisierende oder eine stabilisierende Wirkung?

Giese:

Bei mir ist es eigentlich nur dieses grünliche Gelb. Mit allen anderen Farben passiert mir das nicht. Sicher, ich halte mich sehr ungern in einem sehr roten Raum auf. Da würde ich schon sehen, dass ich bald rauskomme. Aber das ist ja auch nicht immer nur durchgehend eine Farbe, sondern es gibt auch dunkle und helle Ecken, an einer Stelle ist mehr Gelb beigemischt, an anderer vielleicht Orange und auch mal ein grüner Fleck. Nur wenn der Gesamteindruck mehr ins Orange geht, dann muss ich mich ja nicht unbedingt in diesem Raum aufhalten, jedenfalls nicht für längere Zeit. Das tut meinem Organismus nicht gut.

Wohler:

Man kann also schon festhalten, dass die natürlich gegebenen Farben die gleiche emotionale Befindlichkeit auslöst, bzw. diese mit diesen Farben assoziiert ist auch wie die Farben, wenn sie als Synästhesie auftauchen. Also, wenn Sie dieses Gelb synästhetisch wahrnehmen, dann fühlen Sie sich genauso körperlich als wenn Sie, sagen wir mal, in einen Raum eintreten, dessen Wände gelb bemalt sind?

Giese:

Uh – ja, also, wenn es so ein Zitronengelb ist. Da ist es dann gut möglich, dass ich einen Zurückzieher mache und frage: wo gibt's denn hier noch einen anderen Raum? Aber es ist natürlich auch selten, dass ein Raum Zitronengelb gestrichen ist.

Wohler:

Ja, natürlich – das war ja auch nur theoretisch gesprochen.

Giese:

Ich versuche, es mir vorzustellen. Das ist gut möglich. Also ich mag es, wenn die Sonne in einen Raum scheint. Aber die Sonne scheint halt nicht Zitronengelb. Es ist wirklich nur dieses Gelb im Übergang vom Grün her, wenn das Grün dann heller wird und ins Gelb übergeht. Diese Schattierung, die ist absolut schlecht.

Wohler:

Was mich interessiert, sind eben auch einerseits die Farben, die innerhalb der Synästhesien auftreten, die man als Synästhetiker eigentlich „selbstständig“ produziert und die Farben, die man durch die Natur wahr nimmt, zum Beispiel das Gelb der Zitronen. Natürlich sind das auch „selbstproduzierte“ Farben, aber nicht in dem Sinne, wie Synästhesien.

Giese:

Also, wenn ich eine Zitrone zu Hause habe oder ein kleines Netz voll, vier, fünf Stück, die tun mir nichts. Ich verwende auch Zitronen. So gegen die Zitrone als solche habe ich nichts, aber nicht so als Massenfarbe.

Wohler:

Aber, Sie würden schon, sagen wir mal, wenn Sie sich einen Aktenordner kaufen, würden Sie dieses Gelb dann meiden?

Giese:

Oh ja, ganz entschieden!

Wohler:

Also, überhaupt Gegenstände: Sie würden also schon Farben wählen, die auch den Farben der Synästhesien entsprechen..

Giese:

Das ist richtig, ja!

Wohler:

..die Sie mögen von der Synästhesie.

Giese:

Ja, die irgendwo in meiner Vorstellung stimmig sein muss – bei mir muss also alles sehr ausgewogen sein. Und es muss harmonisch sein und alles muss zu einander passen und, na ja, - also nein, das Gelb würde ich nicht nehmen.

Wohler:

Also, mir kommt so der Gedanke, als Sie davon gesprochen haben, von Ihrer Erfahrung, als Sie mit Ihrer Freundin in der Ausstellung waren: mit der Begegnung der Farbe Gelb und die Lähmung des Organismus dadurch..

Giese:

Total! Ja, das haben Sie sehr schön gesagt! Das ist richtig!

Wohler:

..das bringt mich so auf den Gedanken, dass auch jede Farbe irgendwie einen Aktionsradius möglich macht: Bestimmte Farben lassen Sie aktiv werden, bestimmte Farben werfen Sie zurück in Ihrer Aktivität und das heißt also: jede Farbe lässt bestimmte Aktionen zu – Aktionen in dem Sinne, dass man entweder mehr aktiv oder mehr passiv ist.

Giese:

Das ist richtig. Denn Jeder strebt ja danach, dass er sich wohlfühlt. Ich meine, es geht Ihnen sicher auch so, auch wenn Sie die Farben nicht sehen, aber irgendwie haben Sie manchmal das Gefühl, Sie müssen jetzt einfach hier raus, Sie können in dem Raum nicht mehr bleiben.

Wohler:

Sobald die Stimmung nicht richtig ist.

Giese:

Ja, aber auch, wenn Sie allein sind. Sie können da drei Stunden gegessen haben und plötzlich: also nein, tut mir leid! – ruckzuck raus aus dem Raum. Man weiß eigentlich gar nicht, warum. War etwas in der Küche? Nein. Man geht ins Bad und wäscht sich die Hände, geht zurück und sieht, der ganze Raum ist Gelb, warum auch immer! Ich will jetzt nicht sagen, dass es bei Ihnen genauso ist – Sie können ja auch auf eine andere Farbe irgendwie reagieren, aber es gibt solche Situationen, wo man sich das überhaupt nicht erklären kann: was war denn das?

Wohler:

Man tut es dann einfach, man verlässt den Raum und hinterher wird einem vielleicht ganz klar, wenn es einem besser geht – ah, ja, jetzt fühle ich mich besser! – dann wird einem vielleicht erst klar, dass man sich dort nicht so wohl gefühlt hat.

Giese:

Ja, das kommt sicher schon mal häufiger vor: ich frage mich: was war denn jetzt los? Wieso renn ich denn jetzt hier raus? Ich wollte das doch erst fertig machen! Das kann man dann vielleicht auch schon nach zehn Minuten – da ist der Raum wieder okay. Aber in diesem Moment muss man einfach ganz schnell raus!

Wohler:

Wenn ich jetzt versuche, den Gedanken auf das bildnerische Gestalten zu übertragen: wenn Sie jetzt Ihre Farben haben als Buntstifte, sage ich jetzt mal, dann sind Sie natürlich dazu angehalten, die Farben der Buntstifte zu mischen, um auch genau den Farbton zu finden, den Sie synästhetisch wahrgenommen haben oder wahrnehmen – vielleicht zuvor noch die Frage, wenn Sie überhaupt bildnerisch gestalten: Ist das ein Gestalten der Synästhesie aus der Erinnerung oder

gestalten: Ist das ein Gestalten der Synästhesie aus der Erinnerung oder holen Sie sich sozusagen die Synästhesie ins Bewusstsein, erleben Sie die Synästhesie und bilden dann die Synästhesie bildnerisch ab?

Giese:

Also, wenn ich ein Bild sehe, sagen wir mal: ein Motiv – also nicht sich bewegendende Farben, sondern ein „Standbild“ oder so – dann kann ich mir das schon sehr genau ansehen und ich kann jetzt auch – zuerst konnte ich das nicht, aber das war ein bisschen Training – sehr genau sehen, welche Farben das sind und zwar nach den Farbnummern von meinen Buntstiften. Ich sehe auf die Farbe und überlege: ist es mehr Gelb 107 oder 109, am Rand dann mehr 111, das geht schon ins Orange über.

Wohler:

Also, Sie sprechen jetzt von einem Bild einer synästhetischen Wahrnehmung?

Giese:

Ja, genau. Und dann kann ich mir auch ansehen: was ist das denn für ein Blau? Ist es mehr die 152 oder soll ich die 120 nehmen und ein bisschen abschattieren? Ich will damit sagen, dass ich mir das Bild sehr genau betrachte und zwar nach meinen Farbnummern. Irgendwann macht es dann „klick“ und ich habe das Bild als eine Art Negativ im Kopf. Ich setzte mich ja nicht gleich hin und fange an zu malen. Vielleicht bin ich gerade unterwegs oder mit einer anderen Sache beschäftigt. Wenn ich dann ein paar Tage später anfangen zu malen, dann kann ich das gespeicherte „Negativ“ mir wieder vollständig in Erinnerung rufen. Wegen einem Bild fange ich auch nicht an, zu malen. Es sind immer mehrere Bilder, die gespeichert sind.

Wohler:

Dann wissen Sie, dass es die und die Nummer ist von den Farben.

Giese:

Ja, das weiß ich dann. Aber es passiert natürlich auch - denn manche Motive sind ein bisschen kompliziert oder ich habe nicht richtig hin gesehen – und so weiß ich plötzlich nicht weiter. Mir fehlt eine Ecke! Dann kann ich nicht weiter machen und zerreiße das Bild. Irgendetwas hinzufügen, das kann ich nicht.

Wohler:

Und diese Bilder, die Sie dann in der Form wahrnehmen, haben die von vornherein eine Form, sind sie eingefasst in ein Format, in ein Rechteck oder in ein Quadrat oder so, oder sind die eigentlich formlos, die Bilder.

Giese:

Es ist meistens ein Querformat, ein Rechteck. Es ist ganz selten, dass es mal ein Hochkantbild ist.

Wohler:

Manche Synästhetiker sagen, sie sähen ihre Farben wie auf einem inneren Monitor. Das bedeutet ja, dass durch diesen Monitor das Bild schon eine Bildfläche aufweist. Aber ich stelle mir vor, dass die Synästhesie auch in dem Sinne sein kann, dass sie sozusagen wie eine Wolke ist, deren Umrandung völlig unbestimmt ist.

Giese:

Ja, ich denke mal: den Monitor, den habe ich in mir und ich sehe eigentlich nicht zurück – ich sehe geradeaus. Ich denke, ich sehe in einen unendlich weiten Raum, der vor mir ist. Ich habe nicht das Gefühl von einem Monitor. Es ist aber so, dass ich etwas genau vor mir sehe, aber aus den Augenwinkeln bemerke: da kommt noch was. Sie selbst merken manchmal auch, wenn Sie vielleicht lesen oder mit etwas beschäftigt sind, aus den Augenwinkeln: da ist eine Fliege oder da fliegt etwas vorbei. Man sieht es nicht, aber man weiß es.

Wenn ich jetzt bemerke, da kommt noch eine andere Farbe hoch oder es bewegt sich etwas am Bildrand, dann muss ich Geduld haben und warten, bis die Farbe richtig in mein Blickfeld gekommen ist. Wenn ich zu einer Fliege hinsehe, drehe ich meinen Kopf und dann kann ich die Fliege erkennen. Will ich zu einer Farbe hinsehen, die sich an meinem äußersten Bildrand zeigt, dann kann ich dazu nicht meinen Kopf drehen wie zu der Fliege. Drehe ich meinen Kopf in die Richtung der Farbbewegung, dann nehme ich mein gesamtes Bild, auf das ich vorher gesehen habe, mit. Wie gesagt, ich muss Geduld haben und abwarten. Es kann übrigens auch sein, dass die Farbe gar nicht in mein Bildfeld kommt.

Das hat mich manchmal schon gestört. Ich versuche dann, meine Augen zu verdrehen, um es näher heran zu holen – zumindest, wenn die Farbe aus dem Winkel heraus ist und sich bewegt, ich sie aber noch nicht richtig einordnen kann.

Wie gesagt: wenn ich ein Motiv sehe, kann ich es meist auch in aller Ruhe betrachten, mir Farben und Form einprägen. Ist etwas unklar oder will ich eine Einzelheit besser sehen, dann blinke ich einmal mit dem Augenlid und das Motiv kommt mir sehr viel näher. Manchmal allerdings ist es dann so nah, dass ich erschrocken bin und dadurch noch einmal blinke. Dann ist mir das Motiv so nahe gerückt, dass ich es vom Gefühl her direkt auf der Nasenspitze zu hängen habe. Da kann ich dann gar keine Einzelheit mehr erkennen, denn ich sehe eigentlich durch das Bild schon wieder hindurch.

Wohler:

Aber verbunden ist es dann auch immer – Sie sagen das so: als würde man in die Ferne schauen; also, man fixiert dadurch nicht mehr den Raum, in dem man sich befindet, sondern man verliert sich eigentlich in der Hier-und-Jetzt- Wahrnehmung des Raumes und schaut mehr in die Ferne hinein, um die Farben der Synästhesien wahrnehmen zu können? Also, umso mehr man sich verliert in dem Raum hier und jetzt mit den Gegenständen, umso mehr hat man die Chance, die Synästhesien genau betrachten zu können?

Giese:

Wenn ich die Bilder genau betrachten will, dann mache ich meine Augen zu. Also, richtig gesagt: die Augenlider zu. Dann kann ich viel besser sehen.

Wohler:

Aber wenn man die Augen schließt, dann nimmt man ja normalerweise die Blutgefäße der Augenlider wahr. Sind die da nicht störend?

Giese:

Nein.

Wohler:

Die Farben bleiben dann trotzdem erhalten?

Giese:

Die Farben sind da, die Konturen sind schärfer und die Farben sind auch besser zu erkennen, weil sie ja durch das Umfeld des gegenständlichen Raumes nicht mehr abgelenkt werden. Ich meine, man hat ja auch so Farben im Raum und das zieht irgendwie dahin.

Wenn mir also ein Motiv so gefällt, dass ich es malen möchte, dann muss ich es mir sehr genau ansehen und dazu mache ich auf jeden Fall die Augen zu. Denn nur dann bekomme ich die Konturen, die Maße und Schattierungen richtig mit. Aber ich muss dafür die Augen nicht lange zu machen, ein kurzer Moment reicht. Wie bei der Kamera – einmal auf den Auslöser drücken und das Bild ist „im Kasten“.

Ich weiß ja nie, wann mir ein interessantes Motiv begegnet. Wenn ich da z.B. zu einem Geburtstag eingeladen bin, es ist eine größere Runde, es wird viel erzählt, dann gibt es natürlich auch viele Farbbewegungen und interessante Motive. Aber um das richtig zu sehen, kann ich mich ja dort nicht einfach hinsetzen und die Augen zu machen. Es würde ja so aussehen, als wäre es für mich zum Einschlafen langweilig – wo es doch gerade höchst interessant ist!

Also wende ich einen Trick an. Ich nehme meine Brille und streiche einmal kurz mit der Hand über die Augen. Die Augen sind dabei geschlossen und ich kann

mir das Motiv betrachten und gleichzeitig entscheiden: will ich es malen oder lasse ich es ziehen. Danach putze ich dann vielleicht noch meine Brille und niemand hat auch nur das Geringste bemerkt.

Wohler:

Was mich auch noch interessieren würde ist, ob die Farben innerhalb der Synästhesie tendenziell eine bestimmte Form aufweisen, zum Beispiel, ob das Rot oder das Gelb, wenn sie wahrgenommen werden, dann in einer bestimmten Form wahrgenommen werden oder ist die Form völlig offen und variabel?

Giese:

Also, unter Formen würde ich jetzt verstehen: Quadrate, Kreise. Die Farbe, die fließt eigentlich in Wellen, in Bewegung, aber manchmal kann man auch sagen: sie flattert wie kleine Bänder oder Fahnen im Wind. Aber es sind immer sanfte Bewegungen, es ist nie ruckartig.

Wohler:

Und dieses Fließen: bedeutet das, dass die Farbe zu irgendeiner Form hinfließen will, dass sie ein „Ziel“ hat?

Giese:

Ein Ziel gibt es meiner Meinung nach nicht. Die Farben fließen einfach durch mein Blickfeld hindurch. Manchmal ist es ganz ruhig und es ist angenehm zu sehen – die Farbe ist immer in Bewegung. Es ist kein reißender Strom, eher ein Bach, der plätschert – man hört es nicht plätschern, aber man sieht es fließen, es ist beruhigend, wenn man sieht, es ist alles schön im Fluss. Es ist nichts Beängstigendes.

Wohler:

Und aus diesem Fluss heraus bleiben bestimmte Bilder im Gedächtnis haften?

Giese:

Aus dem Fluss heraus eigentlich nicht. Denn die Bilder, die sind plötzlich da – dann sehen Sie auch den Fluss nicht mehr. Dann ist einfach nur ein schönes Bild vor Ihnen, das Sie sich ansehen können. Sie sehen vielleicht auf ein Quadrat, dann kommt noch ein weiteres hinzu, im Hintergrund aber verschiebt sich alles. Nun liegt die meiste Beachtung auf den Quadraten, was geschieht mit denen? Es kann sein, dass sich viele Quadrate hintereinander bilden und Sie in einen langen, tiefen Tunnel sehen. Es kann aber auch sein, dass sich der Hintergrund immer weiter verschiebt, die Quadrate erreicht und ganz plötzlich sind auch sie nicht mehr da.

Das ist ähnlich, wie wenn Sie auf einer Wiese liegen und in den Himmel sehen, die Wolken beobachten. Der Wind treibt sie vor sich her, sie sehen, sie haben sehr

lange ihre Form, aber irgendwann lösen sie sich auf. Sie sehen vielleicht in der Wolke eine Form, eine Figur, denken vielleicht: diese Wolke sieht aus wie ein Elefant mit einem langen Rüssel. Sie beobachten die Wolke und passen auf, ob der Rüssel noch da ist – aber, es passiert ganz unmerklich, plötzlich ist der Rüssel weg. An den Wolken merkt man das eigentlich sehr schön: man denkt: die Wolke habe ich jetzt so lange so gesehen und doch sieht sie plötzlich anders aus. Und genau so, wie sich die Wolken verändern, verändern sich auch die Farben und Bilder.

Wohler:

Und diese Bilder, die für einen Moment so stehen bleiben und sich dann natürlich auch irgendwie dem Gedächtnis einprägen, das sind die Motive, die Sie bildnerisch umsetzen?

Giese:

Ja. Sie müssen dann aber schon ein bisschen länger „stehen“. Wenn es nur ein kurzer Augenblick ist und das Bild sehr schnell wieder zerfließt, dann reicht mein Darstellungsvermögen nicht, dass ich das auch hinkriege. Wenn dann irgendwo eine Stelle im Bild ist, an die ich mich nicht mehr genau erinnere, dann kann ich auch nicht sagen: ach, ich mach da einfach was hin – das weiß doch keiner! Das stört mich dann aber. Ich meine damit, ich kann die Bilder zwar nicht toll umsetzen, aber ich versuche es: also das, was ich gemalt habe, das stimmt zumindest in den Formen und Farben – es ist also absolut okay. Dass das ein Anderer vielleicht mit besserer Technik besser hinkriegen würde, das sei mal dahingestellt. Und dass die Farben in Wirklichkeit auch wesentlich schöner sind und klarer und leuchtender sind – aber ich gebe mir eigentlich sehr viel Mühe, die Farben und Formen so gut hinzukriegen, wie ich es kann.

Wohler:

Also, Ihnen kommt es auf eine Entsprechung an, darauf, dass es stimmig ist, dass es...

Giese:

...es muss absolut so sein. Wenn da irgendwo noch etwas fehlt: ich überlege, wie mache ich denn jetzt bloß den Hintergrund, so oder so – nein, das ist nicht stimmig – und dann war es nichts mit dem Bild, dann habe ich halt etwas vergessen oder nicht richtig hingesehen oder wie auch immer.

Wohler:

Und wie ist das, wenn Sie malen: verstehen Sie sich als jemand, der in erster Linie ein „Bild“ malt oder als jemand, der sagt: ich möchte meine Synästhesien so darstellen, dass es eben zu einer Dokumentation meiner Synästhesien führt.

Giese:

Also, für mich ist das eigentlich kein Bild: Die Bilder, die ich gemalt habe, die sind immer in irgendeinem Zusammenhang, entweder mit Musik oder einem bestimmten Geschehen.

Wohler:

Also, Sie malen dann kein Bild, sondern die Musik wird gemalt?

Giese:

Kann man sagen: ja, die Musik wird gemalt, obwohl ein Anderer die vielleicht ganz anders empfindet. Aber bei mir hat jedes Bild einen Titel und das ist oftmals ein bestimmtes Musikstück.

Wohler:

Ein Musikstück, welches das ausgelöst hat?

Giese:

Ein Musikstück hat das auch ausgelöst.

Wohler:

Und wissen Sie das schon von vornherein: ah, diese Synästhesie genau, die male ich und wissen dann auch genau schon, die Synästhesie ist von dem und dem ausgelöst worden, zum Beispiel durch ein bestimmtes Musikstück oder durch die „Chinesische Küche“? Oder kommt der Titel erst später hinzu, wenn das Bild fertig ist?

Giese:

Nein, das weiß ich. Das weiß ich, bevor das Bild fertig ist. Der Zusammenhang, der ist völlig klar, der steht fest. Ich will mal sagen: „Chinesische Küche“ – also, in einer chinesischen Küche, da kann ich nicht malen. Das muss ich dann entweder am Abend zu Hause oder am Wochenende machen – also, so lange muss das Bild schon noch warten. Aber ich weiß genau, wo es her kommt und dann bekommt es auch seinen Titel.

Wohler:

Und der Titel ist auch schon vorher klar?

Giese:

Sagen wir mal so: bei Musikstücken ist er schon klar – bei der „Chinesischen Küche“ war er auch klar, sonst bezieht sich der Titel auf das Ereignis oder den Ort, an dem das Bild entstanden war.

Wohler:

Es ist auf jeden Fall keine stufenweise eintretende Erkenntnis, dass also die Synästhesie bildnerisch umgesetzt wird und dann kommt erst die Erkenntnis: ah, ja, das rührte von dem und dem Erlebnis, von der Musik, her.

Giese:

Nein, ich geh da ganz bewusst ran, dass heißt, ich überlege: was willst du heute noch malen? Ich meine, mein Speicher, der nimmt also etliche „Negative“, sag ich mal, auf. Nein, das ist eigentlich schon vorher klar.

Wohler:

Wenn Sie in erster Linie kein Bild malen: also, Sie verstehen sich nicht als Jemand, der Bilder malt des Bildes wegen, sondern..

Giese:

Ich gebe etwas wieder, was ich vorher gesehen habe.

Wohler:

Ja, es geht eigentlich mehr darum, sich verständlich zu machen.

Giese:

Und ich könnte mich nicht hinsetzen und mir einen Bogen nehmen und versuchen – ich denke an irgendwas – das zu malen, also, das läuft nicht.

Wohler:

Ihre Malerei ist also ausschließlich auf die Synästhesie bezogen?

Giese:

Ja. Ich kann gar nicht malen!

Wohler:

Also, in diesem Sinne verstehen Sie sich auch nicht als Künstlerin?

Giese:

Nein. Überhaupt nicht! – Enttäuscht Sie das?

Wohler:

Nein, ich versuche nur, für mich bestimmte „Koordinaten“ herzustellen.

Giese:

Also, ich habe eigentlich damit angefangen, so etwas aufzumalen, weil ich meiner Umwelt zeigen wollte, wie schön das um uns aussieht oder eben zu bestimmten Sachen. Erst habe ich es ihnen so erzählt, dann habe ich aber festgestellt: kein Mensch kann sich darunter etwas vorstellen, wenn ich zum Beispiel sage: von links unten, da steigt jetzt so eine blaue Kugel auf und um sie herum wird es ein bisschen grünlicher und dann bekommt die Kugel gelbe oder blasser grüne Punkte und manchmal kleine rote Zacken. Das geht nicht.

Und selbst die Farbbeschreibung, das zeigt sich schon - wenn ich sage „Eisblau“ oder so – jeder stellt sich darunter etwas anderes vor. Und dann habe ich irgendwann einmal versucht, das ein bisschen zu Papier zu bringen. Und ich dachte mir: na ja, kaufst du dir halt ein paar Buntstifte. Mit zwölf Farben habe ich angefangen aber schon sehr bald festgestellt: die eine Hälfte brauchte ich gar nicht und mit der anderen Hälfte konnte ich überhaupt nichts abschattieren. Zum Schluss hatte ich 200 verschiedene Farben, da kam ich schon wesentlich besser mit hin. Das war der Anfang.

Wenn Sie 12 Farben haben, da haben Sie eben nur die Grundfarben – das ist nichts, das reicht nicht. Damit auszukommen war vollkommen falsch gedacht. Und so habe ich mir einzelne Farben hinzu gekauft um dann festzustellen: ich muss mich überhaupt erst mal informieren, was gibt es eigentlich alles an Farben und Stiften? Als nächstes habe ich mir dann einen schönen großen Sortimentskasten gekauft, aber erst nach längerer Zeit habe ich gemerkt, dass das auch nicht die richtige Entscheidung war. Dieser Kasten hatte alle Grundfarben in schönen Schattierungen – aber eben auch in Beige und Braun. Die werden nie benutzt, die brauche ich nicht – denn diese Farben kommen in meinen Bildern nicht vor, ich sehe sie nicht. Andere Farben dagegen muss ich ständig nachkaufen, ein Sortiment zu kaufen war also keine richtige Entscheidung. Ich kann ja nicht, nur, damit diese Stifte auch mal benutzt werden, meine Farben verändern – das geht nicht. Es muss schon, wie man so schön sagt, originalgetreu sein – auch, wenn das keiner nachprüfen kann.

Wohler:

Und das ist dann auch die Messlatte, ob dann das „Bild“ für Sie gelungen ist oder nicht?

Giese:

In etwa. Ich meine, manchmal sage ich mir: ja, das hast du schön hingekriegt – manchmal sage ich: na ja, kneift irgendwie ein bisschen! Dann weiß ich zwar – sagen wir mal so: ich habe es einfach nicht besser gekonnt. Ich gebe mich dann damit zufrieden. Es ist nicht falsch, nur hätte ich mir gewünscht, dass meine Technik oder die Umsetzung dessen, was ich gesehen habe, manchmal ein bisschen bes-

ser wäre. Das gehört auch dazu, dass man irgendwie ein paar gute, zeichnerische Fähigkeiten hat und die habe ich nicht.

Wohler:

Passiert es auch manchmal, dass Sie an die Arbeit gehen und die Vorstellung der Synästhesie ist eigentlich noch nicht so genau und dann durch die Arbeit baut sich die Vorstellung auf und konkretisiert sich weiter?

Giese:

Nein. Ich muss das vollkommen, bis ins I – Tüpfelchen, abrufbar im Kopf haben, also, ich sag mal: mein „Negativ“ quasi hervorholen, sonst läuft das nicht. Also, mit so einer vagen Sache – das wird nichts, das kann ich vergessen. Ich muss von dem „gespeicherten“ Bild erfüllt sein. Bin ich es nicht – kann ich das Bild vergessen. Der Augenblick ist vorbei – der kommt nicht wieder. Erinnerung ich mich nur an einen Teil, fange erst mal an und sage mir dann: na ja, die eine Seite ist ja ganz schön – aber wie geht es jetzt weiter – was machst du nun? Einfach irgendwas – nein, das geht auch nicht, damit wäre ich nicht zufrieden – das würde ich auch nicht machen.

Wohler:

Aber Sie sind sich dann bewusst: da fehlt noch etwas, was Sie jetzt nicht da rekonstruieren können?

Giese:

Ja, das passiert schon manchmal, dass ich dann einfach eine Ecke oder eine Stelle nicht richtig angesehen oder mir gemerkt habe. Vielleicht hat auch mein innerer Fotoapparat zu früh „klick“ gemacht – jedenfalls habe ich plötzlich ein „Loch“ vor mir. Nachdenken und versuchen, sich zu erinnern, das hilft nichts. Man könnte natürlich sagen, ich habe schon so viele Bilder gemalt, da kann ich doch mit Leichtigkeit die fehlende Seite zeichnen. Zugegeben – das wäre eine Möglichkeit – aber eine, mit der ich nicht zufrieden bin.

Wohler:

Und passiert es, dass das, was fehlt, vielleicht ein Tag später es einem einfällt: ah, ja, da kommt das noch hin!

Giese:

Nein. Sagen wir mal so: wenn das für mich unbefriedigend war, dann mache ich einmal „ritsch – ratsch“ und das Bild kommt weg.

Wohler:

Also, entweder das Bild entsteht in einem Zug, will ich mal sagen, in einem Arbeitsdurchgang oder es entsteht nicht oder gelingt nicht.

Giese:

Ja, das ist richtig. Allerdings kann es auch vorkommen, dass ich – vielleicht aus Zeitgründen – mit einem Bild nicht fertig werde. Das kann ich auch am nächsten Tag zu Ende bringen, vorausgesetzt, ich weiß, wie es weiter geht.

Wohler:

Und das ist auch nicht im nachhinein..

Giese:

.. das ist auch nicht im Nachhinein, nein. Und ich muss auch sagen, ich habe nie irgendwie gesagt: ah, jetzt weiß ich es: das war das und das! Das ist nicht der Fall. Also, das ist dann auch abgetan und vergessen. Es gibt so viele andere Bilder – dann kommt halt ein anderes. Obwohl ich manchmal dran denke: das war doch eigentlich so schön, na ja. Es kann ja auch passieren, dass ich manches gar nicht umsetzen kann – ich finde es zwar schön, aber ich kriege es nicht richtig hin – die Wiedergabe klappt nicht.

Wohler:

Und wenn dann ein Bild gelungen ist, dann mögen Sie auch das Bild?

Giese:

Dann mag ich es.

Wohler:

Und dann ist es auch so ähnlich, wie wenn man an einem Ort gewesen ist und man hat eine Fotografie von diesem Ort gemacht und man erinnert sich an diesen Ort zurück, wenn man die Fotografie betrachtet.

Giese:

Genau. Aber ich muss auch noch einmal sagen: ich muss eigentlich auch gleich den Titel dazu schreiben. Also, zuerst habe ich immer gedacht: das vergisst du nie! Das vergisst man doch. Das war das oder: das war das, also, so im Großen und Ganzen weiß ich es schon, aber ich habe wirklich Bilder dabei, wo ich denke: oh je...

Wohler:

Also, schon gemalte Bilder..

Giese:

Gemalte Bilder..

Wohler:

..wo Sie dann nicht mehr wussten, was war das denn jetzt noch..

Giese:

Also, was ich noch weiß ist immer, wo ein Bild entstanden ist; wenn ich verreist war – an welchem Ort es war. Sind von einer Reise mehrere Bilder da, wird die einzelne Zuordnung schon schwieriger – darum bekommt jedes Bild auch sofort einen Titel. Aber das sind die Erfahrungen aus vielen Jahren.

Wohler:

Also, Sie sprechen jetzt von wirklichen Fotografien oder von Bildern, die Sie gemalt haben?

Giese:

Ich spreche von synästhetischen Bildern, die ich schon gemalt habe, meist die früheren Bilder. Wenn ich mir die ansehe, dann muss ich schon überlegen: wo war denn das jetzt? Ah, da war ich da, aber was war denn das? Meist weiß ich nur noch die grobe Richtung. Aber - wie schon gesagt und weil ich dachte, das vergesse ich nie – habe ich den ersten Bildern weder einen Titel gegeben noch den Entstehungsort vermerkt. Nachdem ich aber gemerkt habe, wie schlecht mein Gedächtnis geworden ist, wird alles notiert.

Wohler:

Das Notieren hat ja dann wahrscheinlich mehr – das Bild als solches ist Ihnen ja total vertraut.

Giese:

Das ist richtig. Aber manchmal würde man schon gerne ein bisschen mehr wissen. Ich werde oftmals gefragt: was ist denn das hier? – mm.., weiß ich nicht mehr.

Wohler:

Frau Giese, ich bin Ihnen sehr dankbar, dass Sie sich so viel Zeit für mich genommen haben.

Giese:

Wissen Sie, das ist an sich ein interessantes Thema und ich freue mich, wenn ein junger Mann so wie Sie daran geht und das irgendwie von einer anderen Seite. Außerdem: es gibt bei mir keine Arbeit, die so dringend wäre, dass sie jetzt unbe-

dingt gerade in dem Moment gemacht werden müsste – dann wird sie eben später gemacht oder: morgen ist auch noch ein Tag. Da gibt's doch kein Problem!

(ENDE)

2. Interview mit dem Synästhetiker Mathias Waldeck aus Coppenbrügge, Maler und Fotograf, am 07.09.2003, 19.00 Uhr (Telefonat)

Wohler:

Sie sind ein Synästhetiker, ein „genuin“ begabter Synästhetiker.

Waldeck:

So ist es.

Wohler:

Das wurde ja auch schon bei Ihnen von Professor Emrich und Professor Behne untersucht. Was ich also sehr interessant finde, ist, dass Sie gleichzeitig diese zwei Formen der Synästhesie verbinden, also, die „genuine Synästhesie“ und die „intermodale Analogie“. Also, so hat das doch Professor Behne herausgefunden, dass also Ihre Synästhesien auch als Analogien verstanden werden können.

Waldeck:

Ja, er spricht ja von mir von einem seltenen Fall einer „Notationssynästhesie“, dass in Abhängigkeit des Tones sich meine Synästhesie formt.

Wohler:

Und diese Abhängigkeit, die besteht also ohne, dass Sie da irgendwie, wenn Sie bildnerisch gestalten, intervenieren, dass Sie also sagen: ah, ja, der Ton ist höher – jetzt muss ich die Farbe auch höher setzen.

Waldeck:

Nein, das kommt automatisch.

Wohler:

Die Synästhesie ist also auch so gegeben, wie Sie das dann auch bildnerisch umsetzen – also, jetzt zum Beispiel Ihre Arbeit mit dem Klavierkonzert von Scho-stakowitsch?

Waldeck:

Ja, genau. Wie das dort abgebildet ist, so empfinde ich das auch.

Wohler:

Diese Empfindung: Ist das jetzt ein richtiges visuelles Erlebnis oder ist das mehr ein gedankliches Erlebnis?

Waldeck:

Das ist ein visuelles Erlebnis. Aber das ist nicht so visuell, wie man die Welt betrachtet, sondern das ist ein visuelles Erlebnis, das unabhängig vom Sehen her stattfindet – also, direkt im Gehirn. Die Impulse des Sehnervs werden dabei nicht berücksichtigt.

Wohler:

Aber das visuelle Zentrum.

Wohler:

Das visuelle Zentrum schon. Das wurde bei einer Kernspintomographie festgestellt, dass ich, obwohl alles dunkel um mich herum war, Aktivitäten im visuellen Kortex habe.

Wohler:

Ah, ja, der Versuch wurde dann mit verbundenen Augen gemacht?

Waldeck:

Nein, das war eine dunkle Röhre und ich musste die Augen schließen. Man kann auch feststellen, ob man die Augen offen hat oder nicht. Das gibt dann ein anderes Muster auf dem Schirm.

Wohler:

Und indem Versuch haben Sie dann Musik gehört und dabei wurden die Gehirnaktivitäten gemessen?

Waldeck:

Ich habe Musik gehört und habe dabei die Augen geschlossen gehalten, so dass keine Aktivitäten vom Auge hin zum Sehzentrum stattfanden. Aber trotzdem haben sich in dem visuellen Kortex Muster gezeigt, die darauf schließen lassen, dass dieser Kortex stimuliert wird durch irgendeinen Einfluss.

Wohler:

Das Erleben von Musik – Sie haben ja sicherlich auch Vorlieben für bestimmte Musik – ist die abhängig von bestimmten Synästhesien?

Waldeck:

Nein. Ich höre gerne Streichquartette, die sind alle hellbraun oder vielmehr haben alle Brauntöne, die Geige ist hellbraun, das gibt dann eine Abstufung bis Dunkelbraun zum Cello – oder Mittelbraun – dunkles Braun wäre dann der gestrichene Bass. Das sind ja alles Brauntöne. Dies würde vom Ästhetischen her sehr langweilig aussehen. Die Synästhesie spielt hierbei keine Rolle, sondern rein musikalische

Aspekte entscheiden, ob ich ein Musikstück mag oder nicht. Es gibt einige Stücke im elektronischen Bereich, die ich auch wegen ihrer synästhetischen Schönheit besonders gerne höre. Der elektronische Ton, der keinen normalen Ton als Sampler nachbildet, sondern einen völlig neuartigen Sound erzeugt, bildet synästhetisch gesehen Farben im blaugrünen Bereich. Dadurch steht mir die gesamte Farbpalette zur Verfügung, denn normale (analoge) Musikinstrumente erzeugen Farben nur im gelbroten Bereich. Es gibt da keine Blautöne oder Grüntöne. Die sind erst dazugekommen als ich zum ersten Mal einen reinen Synthesizer-Klang hörte, der also von den normalen Musikinstrumenten abwich.

Wohler:

Das muss ja auch ein neuartiges Hörerlebnis für Sie gewesen sein, ein neuartiges synästhetisches Erlebnis.

Waldeck:

Ja, genau. Und das ist mir in Erinnerung geblieben, weil das damals im Musikunterricht entdeckt wurde. Wir hatten als Thema „Moderne Musik“ und ich weiß noch, dass ich in der Stunde zum ersten Mal „Tangerine Dream“ gehört hatte – ich weiß nicht, ob Sie die Gruppe kennen?

Wohler:

Ja, eine Gruppe, die psychedelische Musik macht und in den 70er Jahren sehr bekannt war.

Waldeck:

Und das waren ja reine Synthesizer-Klänge, die mit einem normalen Instrument nicht gespielt werden können, die also auf elektronischer Basis beruhen. Und da hatte ich dann so eine grüne Linie entdeckt. Die hatte ich vorher nie gesehen. Obwohl der Anfang dieser ganzen Geschichte lag eigentlich bei Wagner. Der Lehrer sagte: wir machen jetzt moderne Musik und als Einführung spiele ich euch mal das Vorspiel von Rheingold vor und dann sollt ihr eure Eindrücke schildern. Da habe ich spontan gesagt: ja, das sind rote und braune Wellen, die ziehen sich von der Tafel entlang zum Fenster hin. Da sagte der Musiklehrer: „Farbenhören“. „Was ist das denn?“ fragte ich, wie mir dieses Wort unbekannt war.

Wohler:

Ich nehme an, dass war so eine Art Schlüsselerlebnis, wo Sie überhaupt darauf gestoßen wurden, dass Sie Synästhetiker sind.

Waldeck:

Ja, genau.

Wohler:

Und war das auch der Punkt gewesen, wo Sie begonnen haben, sich damit auseinanderzusetzen, Ihre Synästhesien auch malerisch umzusetzen?

Waldeck:

Das war zu dem Zeitpunkt noch nicht ganz der Punkt, weil ich das erst einmal begreifen musste, was da überhaupt abläuft. Auf der einen Seite war es neu, auf der anderen Seite vertraut. Insofern war es vertraut, weil mir dann klar wurde, dass alles, was ich bis dahin musikalisch gehört hatte, auch synästhetisch gleich geblieben war. Nur die grün-blaue Farbe im Zusammenhang mit der elektronischen Musik erschien mir zum ersten Mal. Um es noch mal zu verdeutlichen: Wenn ich jetzt ein Musikstück höre, nachdem die Synästhesie bei mir entdeckt wurde, hat sich dieses Musikstück von seinem synästhetischen Charakter her überhaupt nicht verändert. Das war schon so, wie ich es als Kind gehört habe – ich bin 55 geboren, quasi mit den Beatles groß geworden. Wenn ich Stücke von ihnen höre, dann hat sich von den damaligen synästhetischen Eindrücken bis heute nichts geändert. Es stellte sich aber bald heraus, durch die immer klarer werdenden Bilder, dass ich eine noch bessere Möglichkeit hatte, die Musik zu erkennen. Das könnte ein Vorteil gegenüber anderen Leuten sein, die diese visuelle Möglichkeit nicht haben.

Wohler:

Das war für Sie neu gewesen?

Waldeck:

Das war für mich neu. Aber sonst hatte sich in meinem Leben nichts verändert – es war nicht so, dass sich nun die Welt auf den Kopf gestellt hat und plötzlich sah alles anders aus – das war überhaupt nicht der Fall. Was passierte war, dass dieses visuelle Erlebnis, was ja vor allem auf einem inneren Monitor abläuft, mir dann endlich bewusst wurde. Dass ist so, als wenn man durch den Wald läuft und man sieht: Bäume, Bäume, Bäume und achtet gar nicht darauf, welche Bäume es sind, bis mir einer dann sagt: Mensch, das ist eine Eiche! Und dann schaut man mal eher hin, wo steht die nächste Eiche? Der Wald ist einem vertraut, man weiß, wie die Wege verlaufen, es sieht alles bekannt aus, nur man achtet mehr auf die Details, die man vorher übersehen hat.

Wohler:

Also, das war sozusagen auch ein Anstoß gewesen, sich überhaupt einmal die Synästhesien genauer anzuschauen?

Waldeck:

Genau, weil ich dachte: warum habe ich Synästhesien, warum haben andere keine Synästhesien und da ich nun ein Mensch bin, der gern ein bisschen wissenschaftlich die Sache aufarbeitet, habe ich mir gesagt: okay, erst mal musst du dir klar werden, was läuft da überhaupt konkret ab? Ist das bei Tönen, ist das nur bei Musik oder läuft da noch etwas ganz anderes mit? Ich musste ja die ganze Synästhesie erst einmal sortieren! Und dieses Sortieren geht nicht von heute auf morgen. Da stolpert man eher drüber. Das Problem ist, die Eindrücke sind schwer erfassbar, weil das Momentaufnahmen sind: Wenn der Ton weg ist, sind die Synästhesien für den Ton auch weg. Und das muss man sich erst mal wieder vergegenwärtigen: was läuft da eigentlich konkret ab? Ich musste meine Synästhesie sozusagen trainieren, um mit immer genauer vorstellen zu können: Welche Farbe hat ein Klavier? Ich merkte irgendwann, das hat nicht nur eine Farbe, sondern auch eine Form – eine bestimmte Form, die sich nicht ändert usw., usw.. Und das hat sich im Laufe der Jahre mehr oder weniger herauskristallisiert. Und dann habe ich versucht, um das Ganze also ein bisschen besser beurteilen zu können, mit Buntstiften die Eindrücke aufzuzeichnen. Erst einmal so ein großes „Muster“ und habe dann die inneren Bilder verglichen mit dem, was ich gemalt hatte: ach, nein, so sieht es nicht aus! Ich merkte im Laufe der Zeit, dass diese inneren Bilder gar nicht aufzuzeichnen sind. Das ging gar nicht! Irgendwann stellte ich fest, dass diese Bilder auch im Gedächtnis als ein „konkretes Bild“ für ein bestimmtes Musikstück abgelegt ist.

Wohler:

Also, in Ihrem Gedächtnis sind die als konkrete Bilder abgelegt – jeder Klang und jedes Musikstück?

Waldeck:

Ja, das Bild ist sozusagen die Zusammenfassung dessen, was in dem Musikstück passiert.

Wohler:

Also, so gestalten Sie das Bild. Oder ist das so schon abgespeichert?

Waldeck:

Das ist so schon abgespeichert. Da kann man nichts dran ändern. Entweder sind das Momenteindrücke von irgendwelchen interessanten Melodien oder von irgendeiner besonders schönen Stelle, die man gut findet, wo ich zum Beispiel die Klarinette besonders toll in Verbindung mit der Oboe finde.

Wohler:

In der Form ist dann das Bild im Gedächtnis abgespeichert?

Waldeck:

In der Form ist das Bild im Gedächtnis abgespeichert. Wenn wir beispielsweise über die erste Klaviersonate von Beethoven uns unterhalten, dann fällt mir das Bild zu diesem Musikstück gleich ein.

Wohler:

Das heißt aber nicht, wenn Sie die Sonate hören, dass dann dieses Bild erscheint, sondern es ist dann schon in Bewegung mit der Musik?

Waldeck:

Genau. Es ist sozusagen wie eine Karteikarte: das Bild ist die Karteikarte. Wenn ich mir die Melodie zu der Klaviersonate vorstelle, dann fällt mir spontan dieses Bild ein.

Wohler:

Also, wie ein Name zu etwas.

Waldeck:

Genau! Wie ein Name für einen Menschen. Wenn ich jetzt Ihren Namen höre, dann weiß ich: aha, so sehen Sie aus!

Wohler:

Sie meinen das nur in einem übertragenen Sinne jetzt mit dem Namen? Denn es gibt ja auch Synästhetiker, denen werden auch noch die Namen farbig angezeigt.

Waldeck:

Nein, das habe ich nicht. Bei Zahlen habe ich eine schwache Synästhesie, die ist aber ganz schwach ausgebildet. Das ist auch nicht so, wenn ich die Zahl Zwei höre, dass ich gleich die blaue Farbe vor mir sehe. Da muss ich schon mal drüber nachdenken. Ich weiß nur, wenn mir einer die Frage stellt: die Zwei? Dann verbinde ich die Zahl mit Blau. Bei der Fünf habe ich gar keine Farbe, bei der Acht ist es Schwarz, bei der Neun habe ich auch keine Farbe – also, das ist ganz schwach ausgebildet.

Wohler:

Aber es kommt schon vor. Es ist schon vorhanden.

Waldeck:

Das ist schon vorhanden, aber – mir ist es nicht so bewusst. Da muss ich erst drüber nachdenken. Aber bei den Leuten, die eine Namenssynästhesie haben oder eine Wortsynästhesie, da ist das schon sehr prägend, weil die ja sagen: wenn das Wort falsch geschrieben wird, dann habe ich auch eine andere Farbe – und daran

erkenne ich, dass das Wort falsch geschrieben ist. Und die merken sich auch die Telefonnummern in Farben, anstatt die Zahlen – und das kann ich nicht. Ich merke mir die Zahlen, die Telefonnummern, in Zahlengruppen, aber mit keiner Farbe verbunden.

Und da habe ich angefangen, um jetzt auf das Musikstück zurückzukommen, diese Zusammenfassung dieses Musikstückes malerisch darzustellen und mir ein Bild davon zu machen, wie dieses Musikstück eigentlich synästhetisch aussieht.

Wenn mir die Farben nicht gefallen, bei einem Streichquartett ist das der Fall, da ich dann nur Brauntöne empfinde, bleibt das Grundmuster des Stückes erhalten und füge aber aus ästhetischen Gründen andere Farben wie Grün oder Weiß hinzu.

Wohler:

..die nicht als Synästhesie auftauchen.

Waldeck:

Nein, sondern dieses Großmuster habe ich versucht, bildlich so zu bearbeiten, dass die Leute wissen: aha, so ungefähr sieht es aus und eine Vorstellung vermitteln konnte, indem ich also diese Bilder auf einer synästhetischen Grundlage gemalt habe.

Wohler:

Also, die Synästhesien bilden sozusagen die Grundlage für Ihr bildnerisches Gestalten – Sinn Ihres bildnerischen Gestaltens ist es aber nicht, die Synästhesie so wiederzugeben, wie sie wirklich ist.

Waldeck:

Ja, das war ja der Anfang! So habe ich angefangen, die Synästhesien zu malen, weil ich mir erst einmal überhaupt klar werden musste: wie sieht das überhaupt aus? Ich hab dann immer so eine Korrespondenz zwischen dem Bild und meiner Synästhesie hergestellt. Sobald ich die Synästhesie einigermaßen erkennt hatte – ah, die Strukturen, die sind da rund und da sind so Punkte drin, wenn das Klavier drin vorkommt und dort kommen die Streicher, da ist es ein bisschen braun usw. – habe ich dann versucht, diese Synästhesien erst einmal in einem für mich ästhetisch adäquaten Rahmen zu malen. Sonst hätte ich mir das Bild nicht angeguckt.

Wohler:

Das heißt also: das war ein richtiggehender Lernprozess, die Synästhesien eigentlich wahrzunehmen?

Waldeck:

Genau! Irgendwann habe ich festgestellt: aha, irgendwie komme ich mit diesen ganzen Bildern nicht klar. Zuerst mal kam ich zwar klar, weil ich wusste: so ungefähr sieht das Stück von Beethovens Neunter aus, wenn ich sie gemalt hätte – so im groben.

Man muss sich das wie eine Landschaft vorstellen. Wenn man zum Beispiel von Nürnberg kommend auf München zufährt, sind im Hintergrund bei klarer Sicht die Alpen zu sehen. Je näher München kommt, desto näher kommen auch die Alpen und ab einem gewissen Punkt kann man erste Details erkennen. So ist es auch bei meiner Synästhesie gewesen. Ich hab erst wie von ferne ein Muster gesehen. Je öfter ich mir ein Musikstück anhörte, desto klarer wurden diese Muster, desto mehr Details tauchten auf. Irgendwann habe ich dann so ein Muster gemalt. Aber oft entsprach so ein Muster nicht meinen ästhetischen Ansprüchen. Deshalb fügte ich zusätzliche Farben ein, so dass es ein stabiles Bild ergab, mit dem ich mich identifizieren konnte und dabei feststellte: so sieht das Grundmuster aus. Irgendwann merkte ich, als ich das Bild zu der Musik betrachtete: so wie du das gemalt hast, ist es ja eigentlich nicht! Da ist ja noch irgendetwas anderes. Aber was ist nun das andere? Da muss noch etwas sein, etwas Zusätzliches.

Um wieder auf die Alpen zurückzukommen: aus einer ursprünglichen Silhouette der Bergkette wird ein dreidimensionales Bild. Denn bei weiterem Näherkommen tauchen kleinere Berge vor der Alpenkette auf, die vorher nicht erkennbar gewesen sind. Die ganze Bergszenerie gewinnt an Tiefe. Übertragen auf meine Synästhesie bedeutet dies: es gibt kein zweidimensionales Muster, sondern die Eindrücke sind dreidimensional.

Wohler.

Das war also ein richtiggehender, ein permanenter Bewusstwerdungsprozess..

Waldeck:

Genau.

Wohler:

.. der also bis heute auch nicht abgeschlossen ist?

Waldeck:

Nein, man entdeckt immer wieder etwas Neues. Ich habe dann versucht, nachdem ich die Farben der einzelnen Instrumente erkannt hatte, ihre Formen herauszufinden. Ich stellte dann unter anderem fest, dass alle Blasinstrumente röhrenförmig sind und mit der Tonhöhe sich biegen.

Wohler:

Das haben Sie den Synästhesien direkt entnommen – also, das war nicht etwas, was Sie hinzugefügt haben?

Waldeck:

Nein, das war vorgegeben. Ich merkte, wenn die Trompete spielte, war das ein röhrenförmiges Gebilde. Das zweite Brandenburgische Konzert von Bach zum Beispiel, in dem die Trompete die Melodiestimme spielt, enthält kurze gelbe Röhrenstücke der Trompete. Sie verschieben sich in der Höhe des Tones. Das sind so Sachen, die habe ich im Zwiegespräch mit meinen Bildern entdeckt.

Und dann merkte ich irgendwann auch: Mensch, das sind ja nicht nur die musikalischen Töne, die du umsetzt, sondern alles das, was du hörst, hat irgendwie einen bestimmten Nachhall, der sich in irgendeiner Form synästhetisch niederschlägt und merkte dann eben, dass Geräusche bei mir auch Formen erzeugen, die aber keine Farben haben – also graue Strukturen, die in schwarz-weiß gemalten Bildern wieder auftauchen.

Das hat Jahre gedauert herauszufinden, wie die Konsistenz der Formen ist. Sind sie transparent, gläsern oder leuchtend? Stehen sie übereinander oder hintereinander?

Wohler:

Also, die Bilder waren Ihnen schon wichtig gewesen: zum einen für die Auseinandersetzung mit Ihren eigenen Synästhesien, die Selbstaufklärung zu betreiben, indem man die Synästhesien überhaupt fixiert und analysiert und sich darüber klar wird: wie ist die Synästhesie überhaupt aufgebaut, wie sieht sie eigentlich aus?

Waldeck:

Richtig.

Wohler:

Aber darüber hinaus: war da auch der Wille vorhanden gewesen, Bilder zu malen, wie ein Maler Bilder malt, oder war es doch mehr der Impuls gewesen: ich möchte darüber Klarheit haben – über die Synästhesien?

Waldeck:

Sagen wir mal so: die Synästhesie habe ich als Grundlage genommen. Ich habe Elemente der Synästhesie verwendet, um Bilder zu malen, die ich auch nach außen transportieren kann. Das Problem ist ja, dass man nur selbst seine Synästhesie betrachten kann. Dadurch, dass meine Mitschüler es mitbekamen, dass ich über zusätzliche Eindrücke verfügte, die sie nicht hatten, fragten sie: was ist denn das? Und dann musste man natürlich versuchen, seine Eindrücke so mitzuteilen, dass sie das

auch verstehen konnten. Man muss dann auch so ein eigenes Vokabular erfinden, um Sachen beschreiben zu können, die ein anderer gar nicht wahrnehmen kann. Ich habe immer gesagt: ich komme mir vor wie ein Astronaut von einem anderen Planeten und leider ist die Kamera kaputtgegangen und ich muss euch beschreiben, wie der Planet aussieht.

Wohler:

Ich versuche jetzt, einen Vergleich herzustellen zwischen dem Künstler, der ein Bild malt – das ist ja auch eine Erkenntnisleistung. Bei Ihnen ist es ja ganz offensichtlich die Erkenntnisleistung, sich überhaupt über die Synästhesien im Klaren zu werden, wie die Synästhesie strukturiert ist. Also, durch das Malen, so habe ich Sie verstanden, wird Ihnen als Synästhetiker selbst überhaupt erst klar, wie eine Synästhesie aufgebaut ist. Und insofern ist es dann auch ein Medium, diese Erkenntnis überhaupt erst herbeiführen zu können. Und für den Künstler, der ein Bild malt, besteht ja auch ein Ausdrucksbedürfnis.

Waldeck:

Genau, und dieses Ausdrucksbedürfnis war es, anderen Leuten mitzuteilen, wie ungefähr meine Synästhesien aussehen und habe deshalb angefangen, damals war es noch Öl, die Bilder zu spachteln, weil ich merkte: das ist dreidimensional. Aber wie kriegst du die Dreidimensionalität in den Griff? Da kriegte ich ein Problem – es muss sich ja irgendetwas verdecken und es verdeckt sich aber nichts. Was im Vordergrund zu sehen ist, muss den Hintergrund verdecken. Wenn man sich in der Umgebung umguckt: bei mir zuhause steht ein Stuhl und der Stuhl verdeckt ein Teil vom Regal und das Regal ein Teil von der Wand, die dahinter ist. Und das passiert ja, synästhetisch gesehen, nicht: alles, was ich höre und automatisch umsetze in eine Form und eine Farbe sehe ich gleichzeitig. Ich habe festgestellt, die Melodiestimme ist immer im Vordergrund. Wenn ein Sinfonieorchester in Vollbesetzung spielt, dann kommen hinter der Melodiestimme zuerst die Blechbläser, oben die Trompeten, unten die Posaunen und Tuben. Dahinter könnten schon die Geigen kommen, je nachdem, wie das Stück komponiert wurde.

Wohler:

Also, wie ein Ensemble räumlich aufgeteilt ist, so sind auch die Farben räumlich gestaffelt?

Waldeck:

Genau. Man muss sich das so bei mir vorstellen, dass ist alles vor einem dunklen Hintergrund, die eine dunkle Farbe hat. Ich kann diese Farbe nicht definieren. Das kann ein Dunkelgrauviolett sein, es kann ein Dunkelbraungrün sein, es kann ein schwarzsamtschwarzfarbener Hintergrund sein – es ist also, wie Emrich sagt, eine

dunkle virtuelle Farbe, die es in der Wirklichkeit nicht gibt. Dann muss man sich das so vorstellen, als wenn man nachts in das Weltall reinguckt, wenn die Sterne leuchten. Es ist alles dunkel und diese farbigen Formen wandern dann am Firmament über einem oder, je nachdem, aus welcher Richtung das kommt, auch vor einem. Wenn das hinten ist, dann ist es halt hinten im Kopf – da hat man keine Augen, aber man sieht, dass hinten irgendetwas stattfindet. Dann tauchen diese Farben und Formen aus dem Nichts auf und verschwinden wieder, wenn der Ton vorbei ist. Und da habe ich immer gedacht: wieso ist das möglich, dass ich alles genau erkennen kann? Denn obwohl das alles dreidimensional ist, wird nirgendwo etwas überlagert oder irgendetwas verdeckt. Das findet nicht statt. Das kann ich eigentlich so gar nicht wiedergeben, wie das eigentlich im synästhetischen Raum stattfindet.

Wohler:

Offensichtlich ist es ja auch nicht so, dass die Synästhesie selbst als Bild im herkömmlichen Sinne wahrgenommen wird. Also, diese Dreidimensionalität, die ist ja immer bezogen auf die visuelle Wahrnehmung als solche, aber ich denke mal, dass die Synästhesie selbst in diesem Sinne kein Bild ist, sondern dass sie mehr die Aktivierung von Farben ist, die wohl eine Räumlichkeit aufweisen, aber nicht in dem Sinne, wie wir den visuellen Raum wahrnehmen.

Waldeck:

Sagen wir mal so: es ist schon ein konkretes visuelles Bild vorhanden, nur es ist nicht so plastisch, wie man es immer in der Realität sieht. Irgendwann ist es mir bewusst geworden: es ist nicht so konkret wie ich die Umwelt sehe, es ist aber auch nicht so blass wie die Erinnerung. Wenn ich mich an irgendetwas erinnere, so sind die Bilder, die dann auftauchen, nicht sehr stark farbig, sondern leicht aquarellpastell-mäßig. Aber die Synästhesie, die bewegt sich gerade dazwischen was den Farbeindruck und die Intensität der Farbe betrifft.

Wohler:

Also, zwischen erinnerter Farbe und der Farbwahrnehmung im visuellen Bereich?

Waldeck:

Genau. Ich habe gerade einen orange leuchtenden Kürbis vor mir liegen und das ist wirklich eine knall-orangene Farbe. Wenn ich mich daran erinnern würde, wäre diese Farbe – ich wüsste zwar, dass das Orange ist, aber ich könnte diese Farbe nur ganz blass als Orange erkennen. Aber die Synästhesie – wenn ich jetzt ein Oboenton höre, der orange ist, dann ist diese Farbe schon wirklich kräftiger. Anders gesagt: Wenn man eine orangefarbene Farbskala hat, die links mit Weiß beginnt und

über die ersten zarten Orangetöne sich nach rechts zum kräftigen Ton entwickelt, dann ist die visuelle Wahrnehmung der Synästhesie in der Mitte und die heraufsteigende Erinnerung wäre mehr am Anfang dieser Skala.

Meine synästhetischen Eindrücke überlappen sich mit dem visuellen Eindruck nicht. Es ist nicht so, dass mich das beim Sehen belasten würde. Ich nehme die Umwelt genauso klar wahr wie Sie auch. Das sind zwei Paar Schuhe – das eine hat mit dem anderen nichts zu tun. Ich sage immer, das sind Kanäle, die ich getrennt ansteuern kann. Ich kann zwischen Erinnerungsbild und dem synästhetischen Bild hin und her zappen.

Wohler:

Und wie ist das beim Malvorgang: wenn Sie die Synästhesien malen – ist das dann so, dass Sie die Musik dabei hören, wenn Sie malen oder malen Sie die Synästhesien aus der Erinnerung heraus?

Waldeck:

Am Anfang habe ich das aus der Erinnerung gemacht, weil ich es ganz einfach nicht geschafft habe. Das Problem ist ja, wenn ich einen Ton male, dann ist die Musik ja schon vier Töne weiter, ehe ich ihn aufgemalt habe. Und deshalb muss man immer ganz dezidiert die Stelle wiederholen, die man wirklich 1:1 von der Musik auf die Malerei übertragen will. Das habe ich am Anfang nicht gemacht. Am Anfang habe ich mir einfach gesagt: ach, Gott, die Struktur sieht so aus und da ist eine gewisse Rhythmik drin, da sind lange und kurze Wellen, da sind ein paar rote Punkte, da ist das und dies drin. Ich habe dann einfach versucht, die Struktur dieses Stückes vor meinem geistigen Auge abzurufen, um das so ungefähr zu übertragen. Wenn mir das dann so nicht gefiel, dann habe ich gesagt: okay, da musst du noch ein bisschen was hinzufügen, damit das Bild stimmig ist. Aber die Grundlage war das Synästhesiebild eines elektronischen oder klassischen Musikstückes.

Wohler:

Ich finde es interessant, dass das parallel läuft, dass einerseits die Synästhesie da ist, die sozusagen das Material hergibt für das Bild im Sinne einer Idee, die umgesetzt wird und dass auf der anderen Seite ein ästhetisches Urteilsvermögen wirksam ist, das sagt: nein, das Bild ist hier noch nicht komplett, da muss noch etwas hinzugefügt werden.

Waldeck:

Aber wie gesagt, der nächste Schritt war ja dann, dass ich merkte: das ist alles dreidimensional. Aber irgendetwas stimmt nicht, weil ich keine richtige Perspektive habe, also, keine Zentralperspektive und trotzdem eine Tiefe, in der sich nichts verdeckt. Ich glaubte: gut, das sind alles gläserne Strukturen, gläserne Formen, so

dass du durch diese bunten Farben hindurchsiehst und dort hinten dann trotzdem noch alles erkennst, was im „Hintergrund“ gespielt wird.

Der Eindruck änderte sich, als ich merkte, dass die Formen von schräg rechts beleuchtet werden, dass das Licht von oben rechts auf die Form auftrifft und ich dachte: na, gut, dann kann das ja nicht leuchtend sein, dann glänzt sie wahrscheinlich.

Dann merkte ich irgendwann einmal: Die Formen haben ja auch Oberflächenstrukturen und stellte fest: alle Blasinstrumente haben eine glatte Oberfläche und die Geige sieht aus wie ein hellbrauner Wollfaden – also, schon sehr strukturiert.

Dazwischen habe ich dann diese Farbigkeit, die ja hintereinander gelagert war, versucht mit Aquarellfarben durchsichtig nachzugestalten. Ich habe Aquarellstrukturen gemalt, die so geschichtet sind, so dass der untere Teil noch durchscheint, so dass ich dann generell vier, fünf Farben übereinanderliegen hatte.

Ich merkte irgendwann – da war ich an der Ostsee und guckte in die Gischt rein: Das sind ja Oberflächenstrukturen von Geräuschen, die ich da sehe! Und mir fiel auf: die haben nicht nur so undefinierbare Formen, sondern es sind auch ganz unterschiedliche Texturen zu erkennen von den einzelnen Formen. Wenn beispielsweise eine Tür zuknallt, dann ist da ein dunkler Fleck, der zwar in sich geschlossen ist, aber am Rand eine leichte Schraffur hat. Oder wenn einer schlurft, dann ist das eine sandähnliche Oberfläche.

Ich sagte mir dann: okay, dann versuchst du mal zu konkretisieren, wie solche Oberflächenstrukturen aussehen und habe dann eine Serie „Ostseebilder“ gemalt – aber nicht die Ostsee als Landschaft, sondern was ich in der Gischt sah, habe ich versucht farblich und formmäßig umzusetzen. Das sind dann Riesensbilder, teilweise 2.00m lang und 1.10m hoch, geworden.

Ich habe diese Bilder auch nicht als glatte Flächen gemalt, sondern habe reliefartige Strukturen reingebracht. Ich habe angefangen, Butterbrotpapier und Stoffreste zusammenschieben und sie dann auf die Leinwand geklebt. Das ergibt reliefartige Strukturen, die ich mit Akrylfarbe übermalt habe. Darüber kam Aquarellfarbe, die wiederum mit der Spachteltechnik ein wenig übermalt wurde. Ziel war es, mit verschiedenen Materialien eine raue Oberfläche zu schaffen. Diese raue Oberfläche bettete ich in die verschiedenen Blau- und Grünfarben der Ostsee ein. Für mich haben diese Bilder eine Doppelfunktion. Einerseits ein Nachempfinden einer Stimmung an der Ostsee, andererseits einen Dialog zwischen den Strukturen und den Geräuschen deutlich werden zu lassen.

Wenn ich jetzt irgendwie ein Reibegeräusch mache, dann sieht das so aus ungefähr wie diese Strukturen auf dem „Ostseebild“.

Wohler:

Wobei der Titel „Ostseebild“ als Metapher dient, denn es geht ja um die Synästhesie, die abgebildet wird.

Waldeck:

Ja, ich hätte sie auch „knallende Tür“ nennen können. Auf der anderen Seite ist das auch eine Stimmungsgeschichte!

Ich war von der größeren Farbigkeit der Ostsee gegenüber der Nordsee überwältigt und fotografierte sie deshalb in verschiedenen Stimmungen. Diese Fotos waren dann die Grundlage der gemalten „Ostseebilder“. Ich suchte kleine Ausschnitte dieser Fotos aus und versuchte durch eine überdimensionale Darstellung die Strukturen der Brandung zu verdeutlichen. Ich bin in das Mikroskopische der Gischt und ihrer Farbreflexion eingedrungen. Einerseits sind es alle Bilder, die aufgrund eines Besuches entstanden sind, aber gleichzeitig habe ich versucht, die Erinnerung an die Geräusche, die dort vorhanden sind, in das Bild hineinzubauen.

Wohler:

Und das auch sehr bewusst.

Waldeck:

Das sehr bewusst. Weil gerade das Phänomen des Geräuschs zu dem Zeitpunkt mich sehr beschäftigt hat. So habe ich versucht, immer weiter ins Detail zu gehen, bis ich das Schostakowitsch-Modell angefertigt habe. Irgendwann sagte ich mir: okay, jetzt willst du endlich mal wissen, wie sieht so ein Musikstück konkret aus? Dies Modell ist quasi die Summe aller synästhetischen Erkenntnisse, die ich bis zu dem Zeitpunkt gesammelt hatte – ein Zeitraum von etwa zwanzig Jahren.

Wohler:

Weil immer wieder neue Details ans Tageslicht kamen.

Waldeck:

Genau.

Wohler:

Wie ist denn das allgemein: können Sie sich überhaupt vorstellen – hypothetisch – ein Bild zu malen ganz unabhängig von Ihren Synästhesien ?

Waldeck:

Nein! Eigentlich nicht. Weil, ich weiß nicht warum, ich mich schon als Kind für abstrakte Malerei interessiert habe. Tachismus, informelle Malerei – mit ähnlichen Bildern begann ich meine ersten synästhetischen Eindrücke zu malen. Ich vermute mal, dass ich da unbewusst schon Formen und Farben wiederentdeckt habe, die in meinem Inneren sich abspielen.

Ich könnte genauso gut gegenständlich malen, aber ich würde das wahrscheinlich nicht mehr unter reiner gegenständlicher Malerei machen – ich würde Elemen-

te mit reinbringen, so wie Franz Radzivil¹: eine Mischung zwischen Surrealismus und Realismus. Er hat ganz akribisch in einem harten Licht Landschaften gemalt, die ein Unwettercharakter haben. Die Sonne steht meistens hinter dem Betrachter und die und die schwarze Wolkenwand scheint auf einem zuzukommen. Die Himmel auf diesen Bildern sind völlig zerrissen. Es tut sich dort eine andere Welt auf mit anderen Symbolen. Diese Malerei hat mich damals schon, als ich die Bilder zum ersten mal gesehen habe – da war ich vierzehn, fünfzehn, fasziniert. Als die Synästhesie bei mir festgestellt wurde, erinnerte ich mich sofort an die Welt in Radzivils Bildern. So ähnlich sahen für mich damals die ersten Eindrücke aus. So würde ich ungefähr, wenn ich realistisch malen würde, auch malen.

Wohler:

Ich denke, das Entscheidende ist, dass Sie von vornherein quasi sich der abstrakten Malerei eher hingezogen gefühlt haben durch Ihre Synästhesien. Sie haben etwas in dieser Malerei eher von sich selbst wiedererkannt als in der gegenständlichen Malerei.

Waldeck:

Ja, obwohl ich auch die gegenständliche Malerei sehr mag. Ich habe einmal eine Fotocollage gemacht und habe einfach Elemente synästhetischer Art dazugestellt. Ein Titel habe ich gemacht: „Klavierspiel am Strand“. Das ist also in Schwarz-weiß. Ich habe Sanddünen fotografiert als Serie und habe die als Collage zusammengesetzt und habe die Schwarz-weiß gelassen, weil das Meeresrauschen Schwarz-weiß ist und habe dann farbige, rote farbige Kleckse reingemalt, so als ein Eindruck, als wenn einer irgendwo Klavier spielt am Strand oder aus dem Radio ein klavierähnlicher Ton sich mit dem Rauschen des Meeres vermischt.

Wohler:

Wenn man das so hört, dann könnte man fast meinen, dass es sich hier mehr um Analogien handelt, denn dieses Verhältnis von Schwarz-weiß und Farbe ist ja auch so ein ähnliches Verhältnis wie das von Geräusch und Klang.

Waldeck:

Oh, da bin ich jetzt überfragt. Darüber habe ich noch nicht nachgedacht. Das könnte sein.

Wohler:

Womit ich ausdrücken wollte, dass also die Synästhesien, die Sie haben, durchaus kommunikabel sind.

1 Vertreter des realistischen Symbolismus.

Waldeck:

Das kann gut sein.

Wohler:

Also, das hat ja auch Professor Behne mit der Notationssynästhesie festgestellt, dass Ihre Synästhesien Strukturen aufweisen, die durchaus übertragbar sind. Ist diese Notation ein Ergebnis einer Reflexion, dass Sie sozusagen: Sie hören jetzt die Töne von einem Musikstück und – Sie haben ja gesagt: Sie machen sich dann Gedanken über die Struktur: geht es aufwärts oder abwärts? Und entsprechend positionieren Sie offensichtlich die Farben. Das heißt also, Sie machen sich Gedanken, wie Sie die Farben ins Bild setzen, damit es schlüssig erscheint. Aber das bedeutet nicht unbedingt, dass diese Farben, wie sie positioniert sind im Bild auch so positioniert sind innerhalb der Synästhesie?

Waldeck:

Ich übernehme Teile des synästhetischen Abbildes 1:1, positioniere es aber je nach Konzept anders in das neu zu schaffende Bild. Dazu kommen bei Bedarf „Fremdfarben“, Farben, die bei dem Musikstück in meinem Inneren nicht auftauchen. Ich habe jetzt vor, einen „Mahler-Zyklus“ zu machen. Ich habe ein Buch über die Musik von Mahler. Der Dirigent Gerd Albrecht hat für jede Mahlersinfonie eine formale Analyse vorgenommen und dazu gibt es auch eine CD auf der Stücke fragmentarisch angespielt werden. Dazu gibt es die entsprechenden Notenbeispiele in dem Buch. Da dachte ich mir: davon könntest du ja einige Beispiele malerisch umsetzen. Das erste, was mir einfiel zu diesem Thema, war: die Bilder werden quadratisch! Warum weiß ich auch nicht. Und anhand der Notenbeispiele suche ich mir jetzt Stücke heraus, die man ästhetisch auch unabhängig vor dem musikalischen Hintergrund, für gut befinden könnte. Aus rein aus formalen Gründen muss das Bild auch ästhetischen Ansprüchen genügen: es muss in sich stimmig sein, auch wenn kein Mensch weiß, dass ich das auf aufgrund einer synästhetischen Wahrnehmung gemalt habe. Und da suche ich mir jetzt Stellen aus, die vom reinen ästhetischen Anspruch her auch vor einem unbedarften Publikum standhalten können.

Wohler:

Also, ich weiß ja nicht, wie das jetzt mittlerweile ist: Sie sagten ja: die Synästhesie ist das Grundgerüst und wenn Sie merken, im Bild fehlt noch etwas, dann setzen Sie aufgrund eines ästhetischen Empfindens – nicht aufgrund eines synästhetischen Empfindens, sondern dann aus einem ästhetischen Empfinden heraus – Balance des Bildes, Proportionen – noch etwas hinzu.

Waldeck:

Ja, so habe ich es früher gemacht. Jetzt bin ich eigentlich so weit, dass ich mir Ausschnitte aus der Musik heraussuche, die ich malen will, wo ich also sage: hier stimmt alles von hinten bis vorne. Ich gehe immer mehr dazu über, statt eines Gesamteindrucks, einzelne Details des Musikstückes miteinander zu kombinieren. Trotzdem soll die synästhetische Grundstruktur erhalten bleiben. Zum Beispiel ist es ein bewegtes mit viel roten Elementen oder eher ein ruhiges Stück mit mehr braunen Elementen: Auf dem ersten Blick als eine 1:1 Übertragung von den einzelnen Teilen – ja. Aber indem ich sie anders zusammensetze, wird eher die Stimmung herausgearbeitet.

Wohler:

..aber es wird auch nicht willkürlich etwas hinzugefügt.

Waldeck:

Es wird wahrscheinlich so sein, dass ich wieder in Collagentechnik arbeite. Oder sagen wir mal so: wenn ich das malen müsste, müsste ich das in einem quasi dreidimensionalen Modell machen. Das kann ich zwar machen – das werde ich vielleicht einmal machen, wenn ich die Möglichkeiten dafür habe. Aber ich setze mir gewisse Rahmenbedingungen, die erfüllt sein müssen, damit das auch als eine Serie von zwölf Bildern zu erkennen ist.

Wohler:

Also, ein Konzept.

Waldeck:

Ja, genau, ein Konzept. Bevor ich anfangen zu malen, lege ich die Rahmenbedingungen für ein Konzept fest. Anhand des Bildes der „Stadtsparkassenmelodie“ möchte ich Ihnen das näher erläutern. Diese Melodie war vor kurzem in der Werbung zu hören. Eines Tages kam der Werbeleiter der hiesigen Stadtsparkasse auf mich zu und gab mir den Auftrag, die Stadtsparkassenmelodie in meiner synästhetischen Wiedergabe für den Schalterraum zu malen. Ich bekam eine jazz-popartige Bearbeitung für Saxophon, Klavier, Gitarre, Bass und Schlagzeug als Arbeitsmaterial ausgehändigt. Beim Herausarbeiten der synästhetischen Eindrücke fiel mir sofort auf, dass die ersten zehn Sekunden für die Gestaltung des Bildes ausreichen. Als erstes legte ich die Breite des Bildes auf etwa ein Meter fest. Dann sollte es dreidimensional werden. Das bedeutete, auf der Leinwand oder am Rahmen müssten Teile der synästhetischen Formen befestigt werden. Das Bild hatte schließlich die Größe von 1,20m Länge und 1m Höhe. Ich habe die Musik relativ originalgetreu nachgebildet. Ich habe die Leinwand so präpariert, dass ich die halbrunden Klaviertöne in die (aufgeschnittene) Leinwand kleben konnte. Sie sind halb zu se-

hen. Das Saxophon wurde dagegen als graue Melodielinie gemalt. Mit drei Paukenschlägen wird das Stück eröffnet. Diese drei Paukenschläge habe ich an die Leinwand geheftet, das heißt, ich habe Tennisbälle aufgeschnitten, sie dementsprechend bemalt und sie dann an der Seite befestigt.

Wohler:

Das hört sich interessant an!

Waldeck:

So ähnlich werden die „Mahlerbilder“, falls ich dazu komme, auch gestaltet werden. Die einzelnen Elemente der Bilder werden auch über den Rahmen hinausgehen, je nach Charakter der Komposition. Es gibt sehr ruhige Stellen bei Mahler, da passiert fast gar nichts und es gibt sehr dramatische Abschnitte, die den Rahmen schon „sprengen“ könnten.

Wohler:

Also, Sie haben schon einen künstlerischen Anspruch an Ihre Bilder?

Waldeck:

Ja.

Wohler:

Also, es geht nicht nur darum, die Synästhesie als Synästhesie zu dokumentieren?

Waldeck:

Nein. Aber ich versuche, so viel Synästhesie in die Bilder einzubringen, dass sie Teil der künstlerischen Aussage wird.

Wohler:

Und wenn Sie malen, dann – also, so habe ich Sie verstanden – malen Sie nicht zur Musik, sondern Sie müssen sozusagen die Synästhesie aus der Erinnerung rekonstruieren bzw. durch wiederholtes Zuhören die Synästhesie systematisch erschließen. Also, es ist kein synchrones Arbeiten mit der Musik ?

Waldeck:

Ja, das kann man auch gar nicht. Ich müsste ja gleichzeitig, wenn ein Orchester läuft, müsste ich ja acht oder zehn Farben gleichzeitig bewegen – wie wollen Sie das machen? Schon allein aus physischen Gründen sind da Grenzen gesetzt. Da ich nun leider nicht das absolute Gehör habe, kann ich das auch nicht rekonstruieren. Es ist auch nicht so, dass ich die gehörte Musik hundertprozentig umsetzen kann. Ich habe bei mir festgestellt, dass mein Gehirn, was die Verarbeitung des Hörein-

drucks betrifft, ungenau arbeitet. Denn da ja bei mir anscheinend eine Notations-synästhesie vorliegt, müsste ich ja eigentlich die Synästhesie malen wie das Notenbild ist. Wenn man das hundertprozentig übersetzen könnte, wie die Musikinstrumente spielen und man würde das Notenbild da drüber legen, dann müsste das identisch sein.

Wohler:

Ja, das ist es ja in einer gewissen Weise auch!

Waldeck:

..ist es in gewisser Weise auch, aber es gibt schon kleine Unterschiede. Das Gehirn arbeitet anscheinend sehr ökonomisch: Mir reicht es eigentlich, nur zu wissen: es ist ein kleiner Notensprung und es ist ein großer Notensprung gegenüber den Noten, die ich davor gehört habe. Wie groß der wirkliche Notenabstand ist, wird nicht berücksichtigt.

Wohler:

Das ist ja sozusagen Ihr Anspruch, wenn es darum geht, die Synästhesien zu vermitteln, dass man irgendwie noch eine Logik mit hineinbaut, damit man für den Betrachter quasi noch eine zweite Schiene für ein Verstehen hat, wie zum Beispiel für eine Melodieabfolge wie „Alle meine Entchen“ ganz einfach, eine Tonleiter aufwärts – dass also, wenn die jetzt von einer Geige gespielt wird, dass man dann tatsächlich auch visuell kenntlich macht, dass es hier stufenweise aufwärts geht, Ton für Ton.

Waldeck::

Das passiert ja sowieso. Nein, es geht darum, dass..

Wohler:

..also, das nehmen Sie sowieso schon so wahr, dass das aufwärts geht?

Waldeck:

Das ist ja kein Thema. Nein, es geht darum, dass hat Professor Behne festgestellt – mir ist es nie aufgefallen – dass ich Notensprünge nicht so exakt wiedergebe, wie sie in Wirklichkeit sind.

Wohler:

Aber es ist ja jetzt so: es geht ja weniger darum, das Musikstück zu malen – es geht ja darum, die Synästhesie zu malen.

Waldeck:

Ja, aber die Synästhesie ist ja mit dem Musikstück gekoppelt.

Wohler:

Ja, aber trotzdem ist es ja ein Unterschied, wenn ich sage: ein Musikstück malen, dann setze ich den Maßstab an das Musikstück an – also, dann will ich genau wissen: was ist das für ein Tonabstand und dann messe ich im Bild nach, ob das entsprechend der gleiche Abstand im Bereich der Farben ist. Aber wenn es darum geht, die Synästhesie zu malen, dann ist ja die Synästhesie die Vorlage.

Waldeck:

Ja, aber bei einer Notationssynästhesie müsste man ja exakt das mit dem Notenbild vergleichen können.

Wohler:

Also, ich könnte mir das so erklären, dass Sie synästhetisch tatsächlich Klangfarben umsetzen, das heißt also auch: die Relationen der Klangfarben zueinander. Also, Sie beschreiben synästhetisch nicht die absolute Stufe, sondern die Relationen der Klangfarben zueinander.

Waldeck:

Das ist richtig. Klangfarbe im wahrsten Sinne des Wortes: denn je höher der Ton wird, desto heller wird die Farbe des Instrumentes und auch kleiner. Je tiefer der Ton desto größer wird diese Form und je höher das Instrumentarium in der Tonhöhe geht, desto kleiner werden die Formen und heller die Farben. Wenn das Stück in den höchsten Tönen gespielt wird, dann wird jedes Instrument weiß.

Wohler:

Was ich auch sehr interessant fand – Sie haben mir davon in Hannover erzählt: das mit der Kreissäge, dass also die Form der Synästhesie, die durch das Geräusch der Kreissäge ausgelöst wird, die Form der Kreissäge selbst annimmt.

Waldeck:

Ich habe einmal über die Geräusche nachgedacht und habe festgestellt, dass, wenn ich einmal die Geräuschquelle gesehen habe, ich die Geräuschquelle sozusagen als Piktogramm synästhetisch verarbeite, dass ich die Form der Geräuschquelle so stark vereinfache, dass sie nur noch als Umriss, also als Piktogramm auftaucht und dass da sich heraus die Form einer Synästhesie ableitet.

Ich habe früher viel Comics gelesen: da gibt es auch viel Geräusch-Malerei, wenn da so ein Reifen quietscht, dass dann als eine Zackenlinie zu erkennen ist. Und ich könnte mir vorstellen, dass sich das irgendwie beim Betrachten solcher Bilder etwas davon unbewusst bei mir festgesetzt hat – aber das ist eine reine Vermutung.

Wohler:

Wenn man Musik hört, da sind ja auch körperliche Zustände im Spiel. Wie ist das bei der Synästhesie?

Waldeck:

Ich reagiere da also wie jeder Musikhörer rein emotional auf irgendwelche Stücke. Alle hinterlassen ein synästhetisches Abbild. Wenn mir die Musik nicht gefällt, der synästhetische Eindruck aber sehr schön ist, dann berührt mich diese Musik auch nicht weiter.

(ENDE)

2.1 Interview mit dem Synästhetiker Mathias Waldeck aus Coppenbrügge, Maler und Fotograf, am 12.02.2004, 20.00 Uhr (Telefonat, 2. Teil)

Wohler:

Ich möchte gerne auf die Frage zu sprechen kommen, welche Rolle die Emotionen innerhalb Ihrer Synästhesien spielen? Sie haben ja schon gesagt, dass Ihre Vorliebe für beispielsweise eine bestimmte Musik nicht durch die Synästhesien vorge-schrieben oder vorherbestimmt ist, die durch diese Musik ausgelöst wird.

Waldeck:

Nein. Das ist wahr. Da habe ich keine eindeutigen Bezüge zwischen der Synästhesie und meine musikalischen Vorlieben feststellen können. Das ist also emotional – was die Synästhesie betrifft – völlig neutral, wenn ich etwas höre.

Wohler:

Also, die Synästhesie bedeutet in diesem Sinne auch keine Bewertung dessen, was da gerade gehört wird.

Waldeck:

Nein. Überhaupt nicht.

Wohler:

Auf der anderen Seite gibt es schon, so haben Sie gesagt, Musik im elektronischen Bereich, die Sie sich offensichtlich auch ganz gezielt der Synästhesien wegen anhören – oder ist es dort auch eher der Musik wegen?

Waldeck:

Es ist insofern interessanter bei elektronischer Musik, als ja dort das gesamte Farbspektrum auftritt: Je nachdem, wie weit sich die elektronische Musik sich den Originalinstrumenten annähert, akustisch. Wenn sie in Richtung Flöte klingt, wird das rot. Aber wenn das mit den Instrumenten nichts zu tun hat, was ich höre..

Wohler:

..mit den Naturinstrumenten

Waldeck:

..mit den Natur- oder analogen Instrumenten, wie man ja heutzutage sagt, dann geht das in den blau-grünen Bereich hinein, während das bei den richtigen Instrumenten mehr in dem gelb-roten Bereich angesiedelt ist, diese Synästhesie. Und dann hab ich das ganze Farbspektrum vor mir – und das ist dann natürlich schon, je nachdem, wie die Musik gespielt wird, eine angenehme Erfahrung, die ich dann zusätzlich natürlich gerne nutze, wenn ich ein elektronisches Musikstück höre. Wenn also gute Musik mit einem guten Bild zusammenpasst, ist das schon in Ordnung. Aber das ist nicht die Regel. Ich suche nicht die Musik nach meinen synästhetischen Eindrücken aus. Dann würde ich kein Streichquartett hören, weil das nur braun ist. Das ist ja langweilig.

Wohler:

Haben Sie Vorlieben für bestimmte Farben?

Waldeck:

Ja, also die Blautöne gefallen mir schon sehr gut. Colinblau ist für mich einer der Lieblingsfarben. Aber das hat jetzt eigentlich, glaube ich, nichts mit Synästhesie zu tun. Das ist halt eine Geschmacksfrage und auch eine Mentalitätsfrage: wie man damit aufgewachsen ist, wie man schon als Kind an Farben herangegangen ist. Das weiß ich nicht, warum ich gerade Blau mag. Es gibt Synästhetiker, die lieben das mehr Rote oder das mehr Gelbe – ich glaube nicht, dass das etwas mit der Synästhesie zu tun hat.

Wohler:

Ein anderer Aspekt, der mich interessieren würde, betrifft den Hörvorgang selbst: Wenn Sie die Musik malerisch umsetzen, dann sieht man Sie ja in dem Film² sehr konzentriert hinhören – oder hinsehen: Das ist eigentlich meine Frage, wie das ist, wenn Sie sich auf die Synästhesie konzentrieren: Ist das ein Akt des Hörens oder ist es ein Akt des Sehens?

2 Gemeint ist der Film „synaesthesia“ von Stefan Landorf und Jörg Adolph (1996).

Waldeck:

Beides! Das ist miteinander verbunden. Ich kann das eine ohne dem anderen nicht machen.

Wohler:

Also, Sie müssen schon sich ganz klar werden: Umso mehr Sie sich klar werden, sie da der Klang ist, wie die Melodie verläuft..

Waldeck:

..desto klarer wird auch das Bild!

Wohler:

Desto klarer ist auch die Synästhesie. Das ist also eine Einheit.

Waldeck:

Das Hören ist ja sozusagen der erste Schritt, um die Synästhesie in Gang zu bringen. Wenn ich nicht hören würde, würde auch keine Synästhesie stattfinden. Und je differenzierter ich einen Klang aufnehmen kann, desto differenzierter wird dieser als ein synästhetischer Eindruck abgebildet.

Wohler:

Und ist das Hinhören verbunden mit einer Analyse dessen, was erklingt? Machen Sie sich das klar, wie die Melodie verläuft – ob sie aufwärts oder abwärts verläuft oder ist es mehr ein allgemeines Sich-Öffnen zum Klang hin, ohne solche rationale Erwägungen, wie die Melodie verläuft?

Waldeck:

Das ist wertfrei, was ich da mache, wenn ich höre. Denn auf den Klang habe ich ja keinen Einfluss, wie ich ihn aufnehme wird durch äußere Umstände beeinflusst: Wenn ich z.B. einen schlechten Lautsprecher habe, dann ist das Bild, das ich dabei empfinde, dementsprechend von minderer Qualität: Das Gelb einer Trompete ist dann vielleicht nicht mehr so gelb, vielleicht ein bisschen weißlich, so ein bisschen verschmutzt – da habe ich keinen Einfluss drauf, das ist halt so. Das kann ich dann auch nicht korrigieren. Und ich achte auch nicht darauf, dass die Melodie nach oben geht oder nach unten geht – das ist ein Automatismus, der läuft ab, als wenn ich auf einem Knopf drücken würde und die Maschine losgeht. Und das sind so Sachen, die kann ich nicht beeinflussen. Da bin ich emotional völlig außen vor.

Wohler:

Und kommt es vor, dass Sie – einmal hypothetisch gesehen – einen Klang hören und diesen Klang noch gar nicht identifizieren können, aber über die Synästhesie erfahren, um was für einen Klang es sich handelt?

Waldeck:

Ja, das kann schon passieren, dass ich also sozusagen im nachhinein eine Korrektur vornehme, wenn ich mir nicht ganz sicher bin. Gerade beim Cello ist es sehr schwierig, weil das Cello einen unspezifischen Klang hat. Manchmal klingt das Cello wie eine Geige...

Wohler:

...manchmal sogar wie eine Klarinette.

Waldeck:

Genau! Das ist eine ganz vertrackte Geschichte. Und da bin ich doch manchmal im Schwimmen, weil das manchmal wie eine Geige aussieht und manchmal wie eine Klarinette, wie Sie sagen, also wie ein Instrument, das ich nicht hundertprozentig einordnen kann. Und wenn dann nicht zufällig auch mal ein paar tiefe Töne zwischen drin vorkommen, dann ist das tatsächlich so, dass ich sage: Mensch, das könnte ein Cello sein – es könnte aber auch etwas anderes sein. Gut, man weiß von der Literatur her, dass es nur ein Cello sein kann, weil eine Klarinette doch ein bisschen anders gespielt wird – auch. Ich hatte einmal eine Bagatelle von Glenn Gould gehört, also von Beethoven, und der hatte das so gespielt, als wenn wirklich noch ein Cello als ein Begleitinstrument...

Wohler:

...er singt ja auch teilweise...

Waldeck:

Ich meine nicht vom Singen, sondern von dem Anschlag her und von der Schnelligkeit her – also, da schwangen also Obertöne mit, die eigentlich gar nicht so zum Klavierpart gehörten. Und da denk ich mir: Also, das kann doch gar nicht sein, dass der mit einem Cellisten zusammenspielt, das sind doch Solostücke! Dann habe ich mir das noch einmal in Ruhe angehört und konnte das ein bisschen entschlüsseln. Aber wenn man da ein bisschen Unaufmerksamkeit an den Tag legt, was das Musikhören betrifft, dann kann das schon mal passieren, dass man nicht so hundertprozentig darauf achtet, was da synästhetisch abläuft und dann muss man sich das Ganze schon einmal zurechtrücken

Wohler:

Es ist also gekoppelt: Sobald ein Klang auditiv, also vom Gehör nicht richtig identifiziert ist, ist das in der Synästhesie auch nicht anders repräsentiert. Also, es ist nicht so, dass in der Synästhesie das Cello ganz klar ist und das Hören hat es noch gar nicht identifiziert.

Waldeck:

Also, das ist eine Sache, die kann ich manchmal nicht unterscheiden. Das ist also: Wie das ins Ohr reindringt, so kommt es als Synästhesie wieder raus! – um es mal so zu sagen. Und dort fällt mir das nur auf, weil ich weiß: dieses Stück kann nicht zu zweit gespielt sein! Da muss eben ein „Fehlhören“ – sag ich mal, vorliegen, dieses genau herauszufiltern, dass es sich um ein Solostück handelt.

Wohler:

Aber dieser Irrtum – dieser Irrtum in Anführungszeichen – der macht sich dann bemerkbar sowohl im Hören als auch in der Synästhesie.

Waldeck:

Das ist richtig. Das ist oft so, wenn das Stück mir unbekannt ist. Dann ist es eine Sache, weil ich nicht weiß – ist es halt so. Aber wenn ich weiß, das Stück ist für ein bestimmtes Instrument geschrieben und ich weiß, wie es klingt, dann kann ich durch meine Gedächtnisstütze das sozusagen abgleichen und sagen: Ja, gut, der spielt es tatsächlich so, als ob es von zwei Leuten gespielt werden würde. Er hatte halt eine gute Anschlagstechnik gehabt.

Wohler

Ich hatte mich eben gefragt, ob diese Erkenntnisleistung: „das ist das und das Instrument“ – und selbst wenn es ein Irrtum ist, dass sich das sozusagen sowohl im Hören als auch in der Synästhesie gleichermaßen bemerkbar macht. Also, es ist nicht so, dass die Synästhesie im Hinblick auf den Höreindruck etwas Widersprechendes vermittelt – das ist nicht der Fall.

Waldeck:

Das ist nicht der Fall – nein! Weil das ja wirklich eine Umsetzung ist von physikalischen Eigenschaften, die im Gehirn stattfinden: Sozusagen eine Tonspur wird in ein Bildbearbeitungsprogramm umgewandelt – um es einmal so auszudrücken und mit der Computersprache den Vergleich nimmt. Da entspricht die Frequenz Tausend der Farbe Gelb oder die Frequenz Tausendeinhundertzwanzig entspricht der Farbe vielleicht von etwas grellerem Gelb, so dass bei Tausenddreihundert Frequenz es in Orange übergeht. Das ist also genau festgelegt anscheinend.

Wohler:

Dass also Frequenzen direkt unmoduliert werden in andere Frequenzbereiche.

Waldeck:

Ja, in Frequenzbereiche des Sehens. Das kann man mal so vereinfacht sagen. Also zum Beispiel ein Sinus-Ton, so ein reiner Sinus-Ton, das ist für mich eine

ganz schwierige Geschichte, weil er keine Obertöne und damit keine Charakteristik aufweist.

Wohler:

..da ist kein Klang in dem Sinne..

Waldeck:

Nein, das ist irgendeine Sache, da bin ich am Schwimmen und kann das ganz schlecht beschreiben, wie ein Sinus-Ton aussieht. Ich weiß nur: je länger er klingt, wird das zu einer Röhre, zu einer Linie – aber wie sieht er farblich aus? Er könnte rötlich sein. Er hat auch keine vernünftige Oberflächenstruktur – er ist ganz schwierig zu beschreiben.

Wohler:

Also, der Sinus-Ton ist sozusagen von der Synästhesie her nicht so eindeutig identifizierbar

Waldeck:

Ja. Ich weiß auch nicht, was das eigentlich für ein Ton ist, wenn Sie so einen reinen Sinus-Ton haben: Manche sagen, es wäre ein Pfeifen, manche sagen, es klingt mehr wie eine Tröte. Wenn Sie so einen richtig reinen Kammerton a haben – der hat ja nur 440 Hertz: Da baut sich nichts auf, der hat keine Klangcharakteristik! Das sind so Sachen, die kann ich zumindest synästhetisch ganz schlecht einschätzen.

Wohler:

Hat der eine Farbe?

Waldeck:

Ja, das ist ja das Problem, weil er ja eigentlich über die Obertöne erst eine Farbe bekommt – und wenn er keine Obertöne hat, kann er keine Farbe bekommen.

Wohler:

Also, der Klang ist konstitutiv für die Farbe der Synästhesie.

Waldeck:

Ja. Wenn man also Töne hat, die wirklich keine Klangstruktur aufweisen, keine Obertonstruktur aufweisen – oder nach unten geht's ja auch noch weiter mit den Untertönen, dann wird das schwierig. Das scheint ja beim Cello auch so ein bisschen der Fall zu sein, dass der Klangkörper des Cellos eine ganz eigenartige Klangcharakteristik hat. Und da kann man das manchmal ganz schlecht einordnen, was das für ein Instrument ist.

Wohler:

Herr Waldeck, ich bedanke mich vielmals für das sehr ergiebige Interview: Vielen Dank!

Waldeck::

Bitte, Herr Wohler!

(ENDE)

3. Interview mit dem Maler Heinz Kreutz am 01.08. 2003, 15 Uhr, Antdorf

(Herr Kreutz führt mich durch seine „Hausgalerie“, die seine Malerei von den frühesten Anfängen bis heute dokumentiert)

Kreutz:

Also, hier habe ich ganz frühe Sachen von 1945 – das hier auch. Ich wollte einmal Bildhauer werden. Das hier ist noch aus dieser expressiven Zeit: Emil Nolde spukt da herum.

Und dann habe ich aber 1948 ganz abrupt mit der abstrakten Malerei angefangen und da ist eines der ältesten Blätter. Das ist dieses hier, das war auch jetzt im Städel ausgestellt, in der Quadriga-Ausstellung. Haben Sie die gesehen?

Wohler:

Nein, leider nicht.

Kreutz:

In Frankfurt. Die war sehr interessant, die war hochinteressant. Und das sind dann so die Bilder aus den 40er Jahren: da spürt man die Vorbilder, zum Beispiel George Braque. Das ist dann die sogenannte „kalte Abstraktion“.

Dann hatte ich 1951 ein Privatstipendium, um nach Paris zu reisen. Ein Mäzen hat mir das vermittelt und für den habe ich einen Messestand gebaut. Und der hatte so große Erfolge, dass er gesagt hat: ich gebe dir Geld – du musst nach Paris reisen. Das waren damals hunderttausend französische Francs. Man darf da nicht erschrecken: das waren eintausendzweihundert DM. Aber davon konnte ich immerhin fast sieben Monate in Paris leben. Und diese Bilder sind in Paris während meines halbjährigen Aufenthaltes entstanden. Das war die Zeit – das kann man sehr deutlich ablesen – der Auflösung der Gegenständlichkeit. Nicht wahr, hier habe ich noch Linien und Lineamente gebraucht und da weniger und dann kam die Abstraktion bis hin zu den ersten Bildern von 1952.

Und das hier: das ist ja schon „informell“: 1956, und das da auch. Und das gehört zu den Pariser Aquarellen, die ich 1960 gemacht habe. Also bis hierhin haben wir den Abschnitt „frühes Informell“.

(Gespräch auf der Terrasse)

Ich müsste allerdings erst einmal den Begriff der Synästhesie klären. Ich weiß natürlich, was das ist. Für mich eigentlich eine Selbstverständlichkeit: diese Verschmelzung verschiedener ästhetischer Epochen – wollen wir mal so sagen bzw. Anregungen. Ich glaube, darauf wollen Sie hinaus.

Wohler:

Also, das ist nicht genau das, worauf meine Arbeit hinzielt. Das spielt natürlich auch eine Rolle: gattungsübergreifende Beeinflussungen, Beeinflussungen durch die Musik, durch Tanz, Bewegung.

Kreutz:

..in eine andere Kunstform.

Wohler:

Ja, aber das ist, wie gesagt, eben nicht das, was mein Thema ist. Es stellt sich für mich eigentlich mehr die Frage, inwiefern synästhetische Erfahrungen auch im künstlerischen Arbeiten eine Rolle spielen: Ihr malerisches Werk spricht für mich ein Bekenntnis zur Farbe aus. Die Farbe ist absolut im Mittelpunkt. Man kann es ja auch verfolgen an Ihrer Entwicklung: das war ja eine regelrechte Forschungsarbeit auch, die Farbe.

Kreutz:

Ja, das ist richtig. Ich will auch hier noch dazu sagen: Ich bin einer der wenigen Künstler, die sich in einer Traditionsreihe fühlen und das auch zugeben. Sehen Sie, bei den meisten, besonders jungen Künstlern – ich war auch einmal so ein Hitzkopf – da meint man ja, man müsse alles beiseite räumen, das sei alles alter Kram, der vorher gemacht worden ist und wir kommen jetzt und machen jetzt *die* neue Kunst! Und das ist natürlich völlig falsch. Die extremsten Kunstumwälzungen: wenn wir also an den Impressionismus denken heute – kann man sich heute kaum noch vorstellen: was das zu einer Zeit von Ingres und diese Klassik – was das gewesen ist, solche Bilder zu malen, wie sie Monet gemalt hat! Kein Wunder, dass man gesagt hat: diese Dreckschweine, diese Schmierfinken!

Wir sind ja auch als Schmierfinken beschimpft worden nach dem Krieg, nicht wahr. Das war doch die große Auseinandersetzung immer: hie Gegenstand – hie Abstraktion. Die „jours-fixe-Abende“ in der Zimmergalerie Franck damals 1949 bis 55: das drehte sich fast ausschließlich um die Gegenständlichkeit oder um die Abstraktion.

Wohler:

Und für Sie war ja von vornherein der Gegenstand auch nie „Thema“ gewesen. Also selbst bei den frühen Bildern, wie ich sie jetzt gesehen habe, auch die Prospekte, die Sie mir zugesandt haben: da ist ja immer die Farbe sozusagen selbst der „Gegenstand“.

Kreutz:

Ja, aber wissen Sie: so klar war das damals allgemein nicht und auch mir noch nicht klar. Ich habe die Farbe immer noch an etwas drangebunden, weil ich keine Möglichkeit, keine Formulierung hatte, die Farbe eben selbstständig darzustellen. Das fängt ja bei Van Gogh schon an. Der hat ja schon die Farbe, die Autonomie der Farbe hat er ja schon angeschnitten und so ging es ja immer weiter. Und als ganz junger Künstler – Sie dürfen nicht vergessen: es war nach dem Krieg – ich war zwanzig – und hab ja nichts gesehen von Kunst. Ich bin mit meinem Vater ins Städel gegangen und da waren die alten Meister, die Barockkünstler. Die Expressionisten, die waren schon unter Verschluss. Die waren zwar noch nicht geraubt und verkauft, sondern die konnte man nicht sehen. Die Säle waren einfach geschlossen.

Und deswegen bin ich eigentlich zur Kunst erst gekommen nach dem Stalingrad-Erlebnis, nach der Vorstellung, was könnte, was müsste, was kann man jetzt machen nach dieser Zeit dieser entsetzlichen Kulturverstümmelung, die von den Nazis ja ausgegangen ist, die wir jungen Leute ja so gar nicht empfunden haben.

Ich bin als Kind, also als Hitlerjunge, in die Ausstellung „Entartete Kunst“ geführt worden – und da haben wir natürlich gesagt: ja, so geht es natürlich nicht! Da müssen wir schöne Frauen und kämpferische Soldaten malen – davon waren wir überzeugt, weil wir nichts wussten. Wir wussten ja gar nicht, woher die ganze Kunst hergekommen ist, nicht wahr!

Und das war also für mich doch ein sehr, ein wirklich, ein wahnsinniger Neuanfang. Und dann bin außerdem noch in der Akademie nicht angekommen – weder in Offenbach, noch in Frankfurt am Städel, weil ich mein freches Mundwerk nicht halten konnte und habe dann eben autodidaktisch gearbeitet, habe mir aus der Bibliothek, was nach dem Krieg greifbar war, alles Erdenkliche an Bibliographien herausgesucht. Und da habe ich gesagt: na ja, der Van Gogh, der hat ja auch nichts gelernt, nicht wahr, also musst du alleine für dich weitermachen. Und heute kann ich nur froh sein, dass es so gelaufen ist.

Der Übergriff in andere Kunstbereiche, wollen wir mal so sagen: Für mich gibt es ja eigentlich nur vier Künste: die Flächenkunst, die Raumkunst, die Tonkunst und die Wortkunst. Und alles andere ist in gemischter Form – also da habe ich mich ein bisschen durchgewühlt. Das sind die vier Grundpfeiler: die Fläche, der Raum: das sind die Bildhauer, der Ton: das ist die Musik, und das Wort: das ist die Literatur.

Wohler:

Auf der anderen Seite: Ihre Bilder weisen ja eine Räumlichkeit auf.

Kreutz:

Einen imaginären Raum. Und daran schuld ist die Missbildung unseres Auges und zwar ausgehend von dem Versuch, eine dritte Dimension darzustellen, wie das

in der Renaissance angefangen hat – nicht wahr, dass die Maler krampfhaft bemüht waren, Tiefe ins Bild zu bringen, wo keine war – das ist ja eine Illusion. Und wir sind ja in der modernen Kunst langsam, Schritt für Schritt, davon weggekommen.

Aber diese übergreifenden Aspekte in andere Kunstbereiche, die ich Ihnen jetzt versucht habe, darzustellen – für mich sind es also nur vier: der Raum eigentlich am wenigsten, aber am meisten habe ich natürlich mit der Musik und mit der Literatur zu tun. Also, ich lese sehr gerne – sehr gute Sachen.

Ich war gestern bei einer Lesung von Hans Krieger in München – die war ganz großartig – da waren immerhin siebzig oder achtzig Leute beisammen. Das ist ja eigentlich erstaunlich, denn die Literatur ist ja ganz am Ende – noch schlimmer als bei der Malerei, weil sie ja auch nicht ganz einfach ist.

Und dann habe ich natürlich auch einen sehr guten Bezug zur Musik: Ich arbeite gern bei klassischer Musik, was natürlich – darf man nicht vergessen – wenn ich am Arbeiten bin, ist das nur ein Schallerlebnis. Aber ich besuche auch sehr gerne Konzerte und ich sehe absolut Verbindungen von – zum Beispiel, dass ich immer versuche, Serien darzustellen, dreiteilige oder vierteilige Bilder. Also, was ich mache, das hat absolut mit der Sinfonie zu tun – das ist doch klar: langsam – schnell – langsam und umgekehrt. Ich versuche immer zu sagen: das ist doch keine Aneinanderreihung von irgendwelchen Bildern, wie das ja oft bei Künstlern gemacht wird! Die malen einfach ein großes Bild und machen das in drei Teile, weil man das dann besser transportieren kann. Das wird dann irgendwie dann einfach durchgeschnitten. Das ist kein Triptychon! Ein Triptychon sind drei Einzelbilder und *ein* Zusammenklang. Genau so, wie in der Sinfonie. Da kann man den Mittelsatz, den kann man absolut für sich hören. Manchmal, da mach ich mir langsame Sätze – die habe ich sehr gerne – die schalte ich mir einfach ein. Aber da kommt noch was davor und da kommt noch was danach – erst dann ergibt es ein einheitliches Tonerlebnis. Und wenn diese Dreiheit nicht da ist beziehungsweise, wie bei der Schubertschen Unvollendeten, wo man nur zwei Sätze hat – da zerbricht man sich den Kopf: was hat er eigentlich gewollt, warum hat er nur zwei, oder ist ihm der dritte nicht gelungen und hat ihn wieder weggeworfen oder ist verloren gegangen? Das ist natürlich ein Diptychon! Das ist wunderbar – mir genügen die zwei Sätze, die da drin sind.

Ich bin nicht der Meinung hie die Malerei, die Flächenkunst, über alles und alles andere könnte man wegräumen: man kann halt ein bisschen Trompetenkonzert dazu machen – aber so ist es nicht.

Die Grundstrukturen der Künste, die sind alle, in ihren Grundelementen, sind die gleich und zwar ist es immer, in jedem Kunstwerk, ist es das Thema, das Gegen thema und die Variationen. Daraus besteht eigentlich ein jedes bedeutendes Kunstwerk und: es ist vorhanden, auch wenn es versteckt ist.

Ich führe immer wieder die fünfte Sinfonie an: das ist das Thema, die Terz und seine Variante, die durch alle vier Sätze hindurchgeht – da hört man immer wieder

dieses Terzmotiv modifiziert und verwandelt, versteckt und hervorgehoben, immer wieder heraus. Also, das hat genau mit einem vierteiligen oder dreiteiligen Bild zu tun. Jedes ist eine Einheit und untereinander sind sie mehr als das Ganze, wie man so schön sagt. Ich habe das sehr früh erkannt und mich auch dazu bekannt. Ich bin doch sehr oft auf Unverständnis oder auf Widerstand gestoßen sowohl bei den sogenannten Kunstsachverständigen als auch bei Sammlern und auch bei Kollegen.

Jetzt gibt es die Ausstellung in Kiel im nächsten Jahr „Informell und Barock“. Haben Sie schon davon gehört?

Wohler:

Nein.

Kreutz:

Das ist die Kieler Kunsthalle. Die wird eröffnet im Januar: „Augenkitzel: Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informell“, so heißt sie wohl. Und als ich da die Nachricht gekriegt habe, da war ich hell begeistert. Ich bin ja ein Barockverehrer. Das waren ja die ersten Anregungen, die ich aus der Tradition übernommen habe. Und zwar waren es nicht die Christusgestalten und das Gold der Altäre, sondern es war die – ich habe jetzt ein Bericht darüber geschrieben, der im Katalog veröffentlicht wird – es war, das findet man natürlich als unerfahrener junger Künstler erst eine Weile hinterher: was mich am Barock begeistert hat, das war die Auflösung der Form – sowohl im Deckengemälde als auch im Tafelbild als auch in der Skulptur. Da ist das ganz auffällig, nicht wahr, mit den großen Gewändern und die Maria – die sieht man ja fast manchmal kaum noch, mit dem Kind und das Krönchen auf. Aber das ist eine Formaflösung, die eine neue Form geschaffen hat. Das ist es doch! Und die Spottnamen für die einzelnen Richtungen, die sind geblieben: „Barock“ ist ein Spottname, „Gotik“ ist ein Spottname und „Impressionismus“ ebenfalls – das waren die „Eindruckler“ damals. Das muss man sich einmal auf der Zunge zergehen lassen, wie das im Französischen klingt: „Das sind die „Impressionisten – die haben Impressions, aber auch sonst gar nichts!“ – so war damals die Meinung, nicht wahr. Und das ist die Auflösung der Kunstform, die sich ja durch die ganze Kunstgeschichte immer hindurchzieht. Irgendjemand hat mal den Satz geprägt: die Kunst wechselt ab zwischen Stil und Schrei. Der Stil ist immer das: „Renaissance“, „Romantik“ – das sind die Stile, und der Schrei, das ist „Gotik“ und „Barock“. Und hinterher kommt dann der Klassizismus: da klammerte man sich wieder fest an die Geschichte, an die Architektur, und dann kommen wieder die Künstler, die das ganze auflösen.

Und genau dies haben wir ja nach dem Krieg auch gemacht – das war kein Zerstören. Wir haben ja immer gehört: nun sind die ganzen Städte, alles ist zerstört und jetzt kommt ihr mit euren schrecklichen Bildern und macht das noch weiter! – Das ist nicht wahr! Also: „Informell – formlos“. das ist ein ganz falscher, verspottender,

dummer Begriff. Wir haben neue Formen gesucht und deswegen mussten wir die alten erst vorsichtig beiseite räumen, nicht wahr.

Wohler:

Vielleicht noch ein Wort zu dem, was Sie ja schon angedeutet haben, dass es nämlich für Ihre künstlerische Arbeit wichtig war, dass Sie sich mit der Kunst als solcher immer auseinandergesetzt haben: Wenn etwas innerhalb der Kunst passiert ist – dass Sie darauf reagiert haben durch eigenes Tun: Sie haben einen eigenen Vorschlag gemacht, wie man bestimmte Strömungen verarbeiten kann sozusagen. Es war Ihnen nicht egal, was künstlerisch um Sie herum passierte, sondern Sie haben das als Impulse aufgenommen und in eigener Form verarbeitet.

Kreutz:

Ich habe mir auch ausgesucht, wozu ich einen Zugang hatte bzw. was mich weitergebracht hat.

Musikalischer Lehrmeister ist zum Beispiel für mich Bruckner. Ich bin immer wieder fasziniert von seiner Art, ein Thema aufzugreifen und das Thema dann durchzuspielen – und dann ist Schluss. Und dann kommt das nächste Thema. Ob das der nächste Satz ist, oder etwas anderes, das möchte ich nicht sagen, aber er lässt etwas anklingen, ein Thema, und führt das aus, führt das durch bis zum Gegen Thema, möchte ich sagen, mit vielen oder wenigen Variationen und dann entsteht daraus seine Sinfonie. Ich kann die Leute nicht verstehen, auch sogenannte Musikkenner, die sagen: ja, das ist mir alles zu laut, zu lang, zu viel – da komme ich nicht mit! Ich meine: Mozart ist vom Gehalt her mindestens genauso gut, aber er ist leichter verdaulich.

Wohler:

Ich stelle also fest, dass Sie Musik nicht nur zur „Berieselung“ benutzen, um sich stimulieren zu lassen, sondern dass da auch ein sehr genaues Hinhören stattfindet, was da passiert.

Kreutz:

Ich habe vorhin gesagt, wenn ich so beim Arbeiten bin, dann sitz ich natürlich nicht da und lausche den einzelnen Themen und Variationen, sondern es läuft dann. Aber wenn ich mich dann hinsetze und mal mein Bild anschau, dann drück ich auf die Taste, dann kommt der mittlere Satz noch einmal: den höre ich dann richtig an. Die Berieselung ist auch vorhanden. Ich meine. die Schlagerberieselung ist furchtbar – da sind ja keine Inhalte vorhanden. Mir hat einmal jemand gesagt: das seien Abnutzungserscheinungen. Ich sage: nein, es sind keine Abnutzungserscheinungen, weil nichts da ist, was abgenutzt werden kann! Das ist ein elendes Gedudel, was man den ganzen Tag dann hört! Während die gute, gehaltvolle Musik, auch wenn

sie nur berieselt, gut berieselt, wollen wir es mal so sagen – nach meinem Dafürhalten ein großer Unterschied.

Wohler:

Ich wollte noch einmal auf die besondere Hinwendung auf die Farbe zu sprechen kommen, weil mich das besonders interessiert. Sie haben ja auch selbst schon in den Raum gestellt, dass es Ihnen selbst gar nicht so bewusst gewesen war. Hans Krieger beschreibt in einem Beitrag, das fand ich auch sehr beeindruckend, Ihre Begegnung mit Bernard Schultze, einer ihrer Kollegen innerhalb der „Qudriga“, der zu Ihnen gekommen sein soll, weil er ein Bild abfotografiert haben wollte.

Kreutz:

Eine ganz wichtige Sache war das. Die Bilder von Bernard Schultze lernte ich 47/48 kennen. Die Amerikaner und die Franzosen haben da in Frankfurt ausgestellt und Bernard hat mir irgendwie – ich fand das gut, was er machte. Und auf einmal stand er in meinem Atelier: Ein Künstler, den ich sehr geachtet habe, der stand auf einmal im Bilderatelier und sagte: kannst du mir das bitte mal fotografieren? Und da hat er da gesehen, was ich da auf der Staffelei hatte. Ich hatte auf Tapetenbahnen, da wir ja nichts anderes hatten, die Christuspassion gemalt. Es gibt da noch eine „Kreuzigung“ und noch eine „Gefangennahme“ – also so Nolde-artig gemalt – das war so mein Vorbild.

Wohler:

Also expressionistisch.

Kreutz:

Expressionistisch gemalt. Und dann hat er das angeguckt – das war mir natürlich furchtbar peinlich, weil ich in ihm den großen Meister sah – und da sagte er: Sind Sie zufrieden mit dem, was Sie da machen? Und da habe ich gesagt: ach Gott, also eigentlich: Nein! Und da sagte er: Ich gebe Ihnen einen Tipp: lassen Sie die ganze Figuration weg und malen Sie nur die Farben! Und da habe ich dummerweise die ganze Christuspassion zusammengeknüttelt und habe sie in den Ofen gesteckt – hätte ich sie nur aufgehoben! – und habe aber dann von einem Tag zum anderen abstrakt gemalt. Ich meine, ich habe mich schon vorher damit befasst und habe immer gedacht: nee, nee, das ist mir alles zu willkürlich – das wirst du bestimmt nie machen! Ich habe immer noch ein Anker am Gegenstand gesehen und habe dann, vielleicht nicht aus Frömmigkeit oder Religiosität – aber nach dem Krieg gab es eigentlich nur die „Trümmermalerei“ und die „frühe Abstraktionen“ – das war das, was wir gesehen haben. Und ich habe mir gedacht: also, Christus hat auch gelitten und ich war in Stalingrad – und das hat mich angeregt, das noch einmal aufzugreifen; weil ich keinen anderen Anker, kein anderes Seil hatte, wo ich

mich festhalten konnte. Nicht, und das hat ja Bernard Schultze mit einem Schnips, hat er das – und da war ich sehr froh drum.. Wir hatten auch damals eine echte Künstlerfreundschaft. Wir haben uns bestimmt zwei Mal in der Woche gesehen und unsere Bilder betrachtet und ich habe zugehört, wenn er gesagt hat: Du hast hier die Gewichte falsch gesetzt usw. und was man da alles machen konnte. Und wir sind ja zu Ritschl gefahren – Wiesbaden: der Otto Ritschl, der war ja doch einer der großen Abstrakten: wie die ausbalanciert haben, das war für mich wahnsinnig. Ich habe ja auch in dem Katalog vom Städel darüber geschrieben, was das für mich damals bedeutete – wie gesagt; ich war ja damals blutiger Dilettant. Ich musste mich da erst hineinfinden.

Wohler:

Aber, ich will mal sagen: Ihre Bilder haben ja trotzdem, indem Sie das tatsächlich gemacht haben, dass Sie die Figuration aus Ihren Bildern herausgelassen haben, trotz alledem ihren sakralen Charakter beibehalten, offensichtlich. Also, so sehe ich Ihre Bilder.

Kreutz:

So mit dem sakralen Gehalt, das ist ja auch ein Kapitel, was man so nach dem Krieg und dem frühen Informell, was man da sehr abgestritten hat bzw. wo man mich so ein bisschen mit gehänselt hat. Ich weiß noch: es war einmal ein Kritiker bei mir, der hat über mich geschrieben in „Weltkunst“, was es damals noch gab, oder „Kunst“ – ich weiß es nicht genau die Zeitung, wie die heißt, die gibt es heute nicht mehr, und er hat dann ganz vorsichtig gefragt: Haben Sie etwas dagegen, wenn ich den Begriff „religiös“ über Ihre Kunst gebrauche? Da habe ich gesagt: Nein, um Gottes willen, wieso? Da sagte er: Ja, die meisten Künstler springen mir dann mitten ins Gesicht, wenn ich damit ankomme. Das will man nicht haben.

Das ist ganz dummes Geschwätz! Denn wenn ich mir überlege, was Religion überhaupt ist von ihrem Ursprung her: es kann doch heute gar kein Mensch sagen: ich bin unreligiös – damit verleugnet er sich ja in seiner Gesamtheit überhaupt! Also, ob man nun den Islam verehrt oder die katholische oder evangelische Kirche oder ob man einer Naturreligion nachhängt oder dem Schamanismus, der eine großartige Sache ist, das spielt doch gar keine Rolle. Aber der Mensch, der ohne Glauben und ohne Visionen lebt, ist doch ein armer Sack, nicht wahr, dem das Wichtigste ist, wie das neueste Fußballergebnis ist. Aber leider haben wir zu viele davon.

Wohler:

Vielleicht kann man das auch mehr mit dem Begriff „Spiritualität“ auch zusammenfassen.

Kreutz:

Dann gibt es natürlich die religiösen Spinner, nicht wahr – da muss man vorsichtig sein – die das ganze übertreiben und überziehen und das zu ihrem Lebensinhalt machen, der sonst kein Inhalt hat. Das ist ja das Schreckliche.

Wohler:

Also, mir fällt an Ihrer malerischen Entwicklung auf, dass Sie – lassen wir die Begegnung, die ja offensichtlich eine Schlüsselfunktion hatte, eine Initiatorfunktion, mit Bernard Schultze, der Sie darauf aufmerksam gemacht hat, beiseite – Krieger hat es eine spiralförmige Entwicklung genannt: Denn die „Hymne an das Licht“ ist ja doch in einer Art und Weise gemalt, in der die Farbe schon vordergründig ist, aber mehr intuitiv aufgetragen wird – also, so ist mein Eindruck. Dann kommt eine Phase in den 60ziger Jahren, da haben Sie wohl dann schon so etwas wie eine Systematik entwickelt gehabt, wie Farben geordnet werden und haben entsprechend dann auch Werke geschaffen, die aber auch dieses konstruktive Moment sehr stark betonen. Und das wird dann regelrecht ausgebaut zu einer Kunstform, wo man fast den Eindruck hat: es ist schon fast „konkrete Kunst“. Und in Ihrem späteren Werk kehren Sie dann quasi wieder zu Ihren Ursprüngen zurück, wobei man allerdings schon spürt, dass Sie ganz bewusst jetzt die Farben aufsetzen, also nicht wie ganz früher, sondern dass die Farben fast wie im Pointillismus aufgetragen werden: die Farbe ist in jeder Phase erkennbar.

Kreutz:

Bewegung: die Farbe ist Bewegung, nicht wahr.

Wohler:

Ja, vor allen Dingen auch: immer erkennbar. Man kann also in jeder Phase des Bildes genau beurteilen, um was für eine Farbe es sich handelt – es sind keine unklaren Punkte, sondern wohl definierte.

Kreutz:

Ja, was ich immer mit Entsetzen wahrnehme bei anderen Künstlern: die tauchen den Pinsel in Rot und machen so ein Strich mit einem Schlenker und dann nehmen sie Blau und machen den gleichen Strich und das ist für mich unmöglich. Das muss also, wenn ich ein Blau neben einem Rot, also eine Farbe neben die andere setze, muss ein Unterschied sein.

(deutet auf ein Bild): Das ist ganz anders im Pinselduktus als das Gelb und dieses Gelb wiederum anders als das hier und dann diese dunkelgelb-braune Geschichte und dann diese Weiß- und Blauvermischung. Und dann hier: das ist ja ein Element, in einer fremden Farbe mit einer fremden Form – also, bezogen auf die anderen hier. Man sagt, das ist hier der Abschluss parallel zu dem – dann ist der

aber anders gemacht als der hier. Und da habe ich mir sehr früh Gedanken darüber gemacht und habe gesagt: die Farbe lebt und das muss absolut sichtbar werden.

Wohler:

Also, auf jeden Falle ein viel bewussterer Umgang mit der Form auch, die der Farbe zugeordnet wird. Insofern ist diese Entwicklung durch diesen Konstruktivismus will ich mal fast sagen, mündet dann ein eine Malerei, die zwar an dem anknüpft, was Sie ganz zu Beginn gemacht haben, aber doch in einer ganz eigenen Bildwirklichkeit.

Kreutz:

Ja, in einer geläuterten oder durchdachten, durchkonstruierten Form. Diese „Quadratzeit“, die war ja für mich ganz furchtbar schwierig. Das gehört zu meinen dunkelsten Kapiteln, als ich damals gemerkt habe, ich mach immer mehr, das wird immer genauer. Und dann habe ich gesagt: wie könntest du das machen? Und dann habe ich eine Schneidemaschine gekauft, um die Quadrate 10 mal 10 auszuschneiden. Das gehört zu den dunkelsten Taten meines künstlerischen Lebens, aber ich habe mir gesagt: du musst es jetzt genau machen! Wenn du da nicht durchmarschierst, dann wird das nichts.

Und aufgelöst habe ich die Quadrate wieder, indem ich sie schief verwendet habe und durchgestrichen habe usw. Da herauszukommen, das ist nicht so einfach.

Wohler:

Was meinen Sie damit: die „dunkelste Zeit“?

Kreutz:

Also, das Unbefriedigendste. Ich musste meinen Sammlern und dem Handel – die Händler, die haben gesagt: was der hier jetzt macht, das können wir nicht mehr verkaufen – den lassen wir jetzt fallen.

Wohler:

Also, Sie haben diese konstruktivistische Arbeit dann doch als verbunden mit Unlust erfahren.

Kreutz:

Ja, die Bilder sind alle sehr malerisch geworden – trotzdem. Und heute sieht es jeder ein, und ganz seltsamerweise habe ich in dem vergangenen Jahr einiges von diesen frühen Sachen verkaufen können. Das war jahrelang nicht der Fall. (...³) :

3 Es folgen an dieser Stelle Ausführungen über das „Lichtkreuz“, das die Kunstwissenschaftlerin Frau Prof. Lichtenstern als ein immer wiederkehrendes Motiv in der Malerei von Heinz Kreutz untersucht hat.

auch ernsthafte Sammler, die von allen meinen Werken etwas haben, die waren damals doch ein bisschen enttäuscht. Aber heute sehen sie alle ein, dass das ungeheuerlich wichtig war.

Wohler:

Für Ihre eigene Entwicklung war das wichtig gewesen.

Kreutz:

Ja. Und die Händler, die haben natürlich auch gesagt: das können wir nicht mehr verkaufen – was machen Sie denn da für schreckliche Sachen? Und in dieser Zeit bin ich zu Heseler gekommen, in München, und der hat ja diese strenge Richtung vertreten. Der hat mich damals gelobt: endlich machen Sie mal was Vernünftiges! Und so war es bei dem Umschwung von der Malerei zu dem Holzschnitt, war es genau so: ich habe ja die Pariser Aquarelle gemalt; das sind ja diese lockeren, schönen – da haben wir von allen ein Beispiel hier drin, Gott sei Dank, in dem Buch. Die sind 1960 entstanden. Und dann bin ich von Paris nach Hause gekommen und habe gedacht: jetzt muss du aber etwas machen, was das Gegenstück davon ist: also, Holz schneiden und drucken und graben – während das Aquarell, das fließt ja so ineinander und wenn man nicht aufpasst, dann gibt das dann noch unerwünschte Effekte, die gar nicht mehr zu vertreten sind. Und dann habe ich Holzschnitte gemacht. Und da sind auch die, wenn ich da so an den Kunsthändler noch in Frankfurt denke, der sagte: ach, Gott, warum machen Sie denn jetzt so schreckliche, dunkle Sachen: Schwarz und Weiß! Das Holz war immer farbig und dann bin ich immer dunkler geworden: Schwarz und Weiß. Und dann habe ich aber einen ganz neuen Sammlerkreis kennen gelernt, das sind die Grafiksammler. Das ist ja ein besonderer Menschtyp. Die haben dann zu mir gesagt: endlich hören Sie auf, mit der Buntmalerei! – verrückt ist so was! Aber da muss man halt weitermachen, da darf man sich nicht beeindrucken lassen. Um Gottes willen!

Wohler:

Was ich sehr interessant finde: Sie haben das ja auch schon so angedeutet mit der Musik. Hier dieser Zyklus „Hymne an das Licht“. Also, man sieht hier Entwürfe mit Bleistift, Kugelschreiber auf Papier und das erinnert ja schon fast an Partituren. Sie haben ja vorhin von der Sinfonie gesprochen und dass jedes Bild offensichtlich ein spezifisches Tempo an Bewegung hat. Kann man das so ungefähr vergleichen, dass Sie hier so ungefähr so sinngemäß ein Tempo quasi für die Farbe festlegen, eine Bewegung für die Farbe entwerfen, die Sie dann sozusagen instrumentieren durch den Auftrag der Farbe?

Kreutz:

Der Zyklus ist ja ein Ablauf zwischen Licht und Dunkel, also zwischen Weiß und Schwarz, links und rechts, und das ist einmal von Weiß über Rosa, Rot und Violett die obere Reihe und die untere Reihe ist eben über Gelb und Grün und Blau zu Dunkel. Einmal ist das Violett die dunkelste Farbe und einmal das Blau und die zwei mittleren Farben, das sind Rot und Grün und die zwei hellen Farben, das sind Gelb und Rosa. Das entspricht meiner Farbenlehre und das habe ich mir damals so aufgezeichnet.

Wohler:

Aber kann man das nicht schon als ein Ablauf bei der Herstellung Ihrer Bilder betrachten, dass Sie also vorher solche Entwürfe machen, beim Entwurf mit Bleistift mit hinzuschreiben, wie das koloriert werden soll, das heißt also: es werden so richtige, wie in eine Partitur, Anweisungen hineingeschrieben, wie das gemacht werden soll, wie die Ausführung sein soll?

Kreutz:

..wie die Instrumente eingesetzt werden – ja, so ist das schon zu verstehen.

Wohler:

Letztendlich ist es also schon ein Arbeitsprinzip, das dazugehört. Sie gehen also nicht gleich hin und tragen Farben auf, sondern Sie machen vorher einen ganz klaren Entwurf.

Kreutz:

Bei mir geht es ja oft beim Malen so – sagen wir mal, ich möchte ein blaues Bild malen: Auf einmal wird das violett und einmal wird es hell und einmal ist es rot. Also, so etwas bringt die Arbeit mit sich. Die Farbe behauptet sich plötzlich und sagt mir: mach mal hier weiter! Das ist die Kommunikation mit der Farbe und auf einmal ist die ursprüngliche Vorstellung eines blauen Bildes verwässert.

Und um dem zu begegnen, mache ich mir einen Entwurf. Also, wenn mir das an einem einzelnen Bild passiert, das ist ein Entstehungsprozess, dann ist das wunderbar – aber wenn dieses Bild eingereiht werden soll in einen Zyklus von vier, fünf, sechs Bildern, dann muss der einzelne Posten schon stimmen. Nicht wahr, da muss ich also sagen: wenn du jetzt hier ausrutscht auf dem blauen Bild – dann stelle ich das lieber beiseite und nimm das rote hervor, weil die Stimmung plötzlich in diese Farbe umgeschlagen ist.

Wohler:

Das ist interessant: dieser Aspekt der Stimmung.

Kreutz:

Ja, mir sind die Farben ja Personalitäten, mit denen ich mich auseinandersetze und die dann auf der Leinwand nach meinem Willen erscheinen und dann, in dem Moment, wo sie auf der Leinwand erscheinen, auch eine eigene Persönlichkeit entfalten. Das verstehen viele Leute nicht. Und da arbeite ich dann weiter. Und indem ich das Grün, oder was ich vor mir habe, nun verändere, wird das Grün zu einer anderen Persönlichkeit: es wird mehr gelb oder mehr blau oder mehr durchsetzt mit der Kontrastfarbe Rot und das Bild wird immer dichter und die Farbe wird immer intensiver und tritt mir immer mehr als Ergebnis, unter Umständen auch als Gegenpart auf. Verstehen Sie: ich vergewaltige die Farben nicht, ich geh nicht drauf und sage: sag mal hin, wo sie hinläuft – es wird schon was werden! So ist es nicht, sondern ich gestalte.

Wohler:

Ich finde das auch sehr interessant: Licht spielt ja in Ihrer Malerei eigentlich die dominierende Rolle. Also, man empfindet, dass Farbe immer auch etwas mit Licht zu tun hat.

Kreutz:

Das Leben der Farben zwischen ihren Ursprüngen von Licht und Finsternis. Das ist eigentlich, mit einem Satz gesagt, das Prinzip meiner künstlerischen Arbeit. Und zwischen diesen beiden Polen Licht und Finsternis, aus denen die Farben entstehen, da entwickelt sich, je nach der Vorlage, je nach der Gestaltungsidee, die ich habe, das Bild. Das ist eigentlich ganz einfach und wird auch immer, je älter man wird, umso einfacher wird's.

Wohler:

Ich wollte noch einmal auf den Stimmungscharakter oder die Bedeutung der Stimmung zu sprechen kommen. Farbe und Stimmung: in was für einem Verhältnis befindet sich das? Jedes Bild, nehme ich an, ist ja auch getragen von einer bestimmten Stimmung.

Kreutz:

Ja, durch eine Ausstrahlung. Ich möchte das aber nicht so sehr überbetonen. Ich wähle mir eine Aufgabe, die nicht stimmungsabhängig ist. Also, es gibt ja zum Beispiel Maler, die müssen einen Schnaps trinken oder irgendwas und dann kommen sie, wie man so schön sagt, in gelockerte Stimmung – dann können sie ihre Bilder machen. Und das ist bei mir nicht der Fall. Ich sehe das ganz wie ein Konstrukteur. Ich überlege mir jetzt – ich kann Ihnen hier jüngste Arbeiten zeigen, die ich in den vergangenen Tagen gemacht habe. Ein bestimmtes Programm habe ich

da drin. Und das versuche ich dann durchzuführen – ob es mir jetzt sehr gut geht, ob die Sonne scheint oder nicht, das kommt natürlich alles dazu, die Umgebung usw. Entweder, man ist gut dran oder gut drauf, wie man heute so schön sagt – oder man sagt manchmal: das ist auch nicht mein Tag heute. Aber ich bin jeden Tag am Arbeiten. Ich versuche das also nicht abhängig zu machen. Es gibt ja Künstler, die sehr abhängig sind von der Stimmung und die auch ab und zu zu Rauschgift greifen usw., um sich in bestimmte Geisteszustände zu versetzen, um arbeiten zu können. Das habe ich nie gemacht und habe ich immer abgelehnt.

Wohler:

Ich meinte das jetzt auch so, dass jede Farbe, zum Beispiel das Gelb eine bestimmte Stimmung erfordert. Hier zum Beispiel, wenn es um den Zyklus geht und Sie gestalten hier die einzelnen Farben, dass dann, wenn Sie an dem Bild arbeiten, das verbunden ist mit auch einer spezifischen Stimmung, die auf diese Farbe hin ausgerichtet ist.

Kreutz:

Ja, man darf nur den Begriff „Stimmung“ eben nicht mit „Laune“ oder „Ich muss mich erst in Stimmung bringen“ gleichsetzen – das ist es nicht. Das ist ein sehr diffiziler Ausdruck: „Stimmung“.

Wohler:

„Gefühl“ – was kann man dazu sagen?

Kreutz:

Gefühle und Emotionen – das sind alles so Unwägbarkeiten. „Was Sie darstellen, sind ja nur Emotionen!“, hat mal jemand gesagt. Da hab ich gesagt: „Um Himmels willen – nein!“ Nicht, also ich muss mich nicht erst in bestimmte Daseinszustände verkriechen, um dann.. Ich meine, ein ganz einfaches Mittel ist ja: es gibt Künstler, die malen nur, wenn sie besoffen sind. Das muss nicht heißen, dass da nichts Gutes bei herauskommt; aber sie verdrängen vielleicht bestimmte Hemmnisse usw.

Wohler:

Nein, ich meinte jetzt „Stimmung“ in dem Sinne, dass die Farbe selber eine Affinität zur Stimmung hat; dass die Farbe einen selbst in Stimmung bringt. Statt dass man einen Likör trinkt, ist es sozusagen die Farbe oder der Gedanke an die Farbe, an das Gelb zum Beispiel. Wenn Sie Ihren Entwurf haben – ich weiß ja nicht, in welchen Zuständen diese Entwürfe zustande kommen, zum Beispiel so ein Blau, so ein Entwurf für das Blau: was da spezifisch passiert, was anders ist zum Beispiel

im Gegensatz zum Violett oder zum Grün oder Rosa, je nachdem, wie sich das unterscheidet. Gibt es da Unterschiede?

Kreutz:

Ja, doch, ja. Aber so wirkt ja auch ein Bild auf den Betrachter. Ich meine, es gibt systematische Sammler, die aus jeder Entwicklungsphase etwas haben wollen und es gibt ja dann diese Sammler, die einfach das nur erwerben, von dem sie angesprochen sind. Sie nehmen sich zwei Bilder oder drei mit und sagen dann, wenn sie sich entschieden haben: ich bin dann doch bei dem blauen geblieben. Weil das, in der Wohnung oder wo man es hinhängen will, verschiedene Wirkungen des Angeregtwerdens oder des Beruhigens entfaltet.

Ich habe einen Sammler, der war Manager in einem sehr aufregenden Betrieb und der hat mir oft gesagt: also, wenn alles drunter und drüber geht, da lass ich mir eine Tasse Tee machen und setz mich dann in meinen Sessel und guck Ihr Bild an – nach einer viertel Stunde geht's weiter. Also für den hat es eine beruhigende Wirkung. Nicht, es kann aber auch umgekehrt sein, dass, wenn man ein Bild betrachtet und sagt: diese Farbe oder diese Farbläufe, die regen mich immer wieder an, nicht auf, sondern an. Das ist ganz verschieden. Diese Wirkungen, also, ob die bei mir dann vorher so ablaufen, das weiß ich nicht.

Wohler:

Bei Ihren Farben ist es ja auch so, dass Sie die Farben miteinander in Beziehung setzen. Natürlich ist hier beispielsweise das Blau dominierend, aber es ist ja nicht nur das Blau, das in diesem Bild alleine in Erscheinung tritt. Aber dennoch ist es eine Grundbewegung, die sozusagen offensichtlich mit dem Blau assoziiert ist – also eine Bewegung.

Kreutz:

Ja, eine Bewegung zur Mitte, es ist ja sozusagen ein ganz frühes Tondobild, das Sie hier sehen.

(Ortswechsel: Gang zum Atelier)

Kreutz:

Nach dem Tachismus sehen Sie ungefähr wie das dann weiter gegangen ist. Das ist eigentlich eine, sieht man schon hier, eine formale Überprüfung dessen, was ich in den 50zigern und Anfang der 60ziger Jahre gemacht habe. Das ist also 62, 64, dann kamen die Holzschnittzeit, das ist von 60 bis 63 und dann 64 bis 66 habe ich fast nur Zeichnungen gemacht, die dann eingemündet sind in diese doch sehr konstruktive sogenannte Architekturzeit, über die ich mich damals sehr geärgert habe, über diese Bezeichnung, weil ich ja keine Architekturen malen wollte, sondern die einfach so entstanden sind und daraus sind dann die Quadrate-Bilder geworden.

Das ist das erste hier von 68 , das hier hängt und das hier ist das Quadratebild mit dem Lichtkreuz. Um da wieder rauszukommen, aus so einer strengen Form, da hilft natürlich – muss ich immer wieder sagen, eine Zeichnung. Das sind also die Zeichnungen, die danach kommen.

Wohler:

Sie haben sich also sozusagen freigezeichnet.

Kreutz:

Ja, freigezeichnet. Das sind die Relikte aus dieser Zeit. (...) Ich habe ja 25 Jahre nur Blätter gemacht, also nur auf Papier und dann habe ich wieder angefangen mit der Ölmalerei. (...) Grün-Rot-Bilder sind ja für mich auch unerhört wichtig.

Ich stütze mich dabei immer auf Schopenhauer, der ja eine großartige hypothetische Farbenlehre geschrieben hat (1815), die eigentlich erst hundert Jahre später ihre wissenschaftliche Bestätigung gefunden hat.

Wohler:

Könnten Sie das noch einmal ausführen, weil ich nicht sicher bin, ob das aufs Band gekommen ist, nämlich das Arbeiten im Dämmerlicht, in dem sozusagen die Formen als solche dann gar nicht wahrgenommen werden.

Kreutz:

Sie verändern sich ganz. Zum Beispiel so ein Rot hier, das würde ganz dunkel werden in der Dämmerung. Also, ich lasse dann nur das Treppenlicht brennen, hier ist alles aus und dann sieht man diese Farben fast umgekehrt. Also diese Mitte hier..

Wohler:

Als würde man ein Negativ bearbeiten?

Kreutz:

..diese blau-violette Mitte hier, die wird dann in der Abenddämmerung ganz hell und die drum herum liegenden braunen Farben werden ganz dunkel. Also, es ist, wie Sie sagen, fast eine Negativform und daran kann man natürlich ablesen, ob das Bild in seinem ganzen Dasein, in seiner ganzen Konstitution stimmt. Denken Sie mal dran, dass Rembrandt zum Beispiel an seiner sogenannten „Nachwache“ auch angeblich bei Kerzenlicht gearbeitet hat. Und Van Gogh hat sich ja gemalt mit dem Hut mit vier Kerzen und: was wollte er damit machen? Das ist kein Gag für die Kinoleinwand, sondern er wollte sein Bild, was er in der gleißenden Sonne gemalt hat, das wollte er im Dämmerlicht überprüfen. Er hat ja auch in seinen Briefen über die Farbveränderungen geschrieben und kam zu dem Ergebnis, dass das gute

Bild, das gut gefügte und komponierte Bild, das ist immer gut – ob man nun ein Streichholz anbrennt oder ob es in der Sonne steht. In dem einen Fall ist es natürlich sehr hell und in dem anderen Fall hat sich die Komposition eben verändert, aber nur in dem Helligkeitswert.

Wohler:

Das ist so ähnlich wie bei einer Sinfonie, einem Tonstück, einem Musikstück, das sowohl auf dem Klavier interpretiert werden kann als auch vom Orchester gespielt werden kann.

Kreutz:

..orchestriert. Viele haben es ja gemacht.

Wohler:

Also, die Struktur als solche dann bestehen.

Kreutz:

Ja, das Gerüst bleibt und das wird dann nur anders ausstaffiert oder anders variiert. Also, ich habe mich einmal erfrecht, unter einem Bild, das die Frau Lichtenstern besitzt, zu schreiben: „Kunst ist Variation“. Die Grundstrukturen der Kunst, die sind ja immer sehr ähnlich, auch in der Musik und in der Literatur. Und die einzelnen Künstler, wie ich das schon bei Mozart erwähnt habe, haben eben eine andere Variante gefunden. Und das ist die Neuartigkeit.

Wohler:

Was ich interessant finde, das ist: an Ihren Bildern taucht immer so ein ganz bestimmtes Repertoire an Duktus auf. Also, Sie haben das schon angedeutet: Je nachdem, wie die Bewegung schon offensichtlich vorgedacht ist für die Farbe, wird der Pinsel sozusagen gebraucht (geführt): entweder getupft oder aber in Linien durchgezogen – aber es scheint doch irgendwie diese Bewegung schon etwas im Entwurf inne Liegendes zu sein, wie Sie den Pinsel dann auch anwenden.

Kreutz:

Ja. Ich meine, so viel Varianten gibt es ja gar nicht: Man kann stricheln und tupfen und...

Wohler:

Aber bei Ihnen ist es ja so: bei den Bildern kommt das auch wirklich zum Tragen – man kann es sehen. Sie verweigern das nicht, dass man das nicht sehen dürfte, wie der Pinselstrich verläuft.

Kreutz:

Ja, ich meine, hier das Grün: die ganze linke obere Grünpartie hier ist ja ganz anders in der Pinselschrift als die rechte untere hier mit dem Rot. Und dann hier diese Mittelstreifen, diese Helligkeit, die von oben hereinkommt. Nicht wahr, die ganz hellen Partien hier und die hier oben sind wieder anders. Ja, das stimmt schon.

Wohler:

Wenn man es mal so nimmt: Wie in der musikalischen Artikulation der Bogen bei der Geige geführt wird – das hört man bei der Geige, ob staccato oder legato spielt wird, und Sie machen das auch hier ganz gezielt sichtbar, immer bezogen auf eine Farbe auch.

Kreutz:

Ja, das stimmt.

Wohler:

Also das Grün hat wohl einen bestimmten Duktus hier, während das Blau auch einen ganz eigenen Duktus hat in dem Moment. Also Duktus und Farbe sind also offensichtlich sehr streng zugeordnet.

Kreutz:

Ja, die Charakteristik der Farbe vom Blau zum Grün ändert sich und damit ändert sich auch die Struktur.

Wohler:

Aber spricht da nicht, gerade weil diese Zuordnung ist, weil ja die Bewegung und der Duktus – das bedeutet ja auch Bewegung und das bedeutet ja auch ein stückweit Emotionalität, dass also dadurch auch die Emotion sich entfaltet, die man zu dieser Farbe hat in dem Moment...

Kreutz:

..die aber wechseln kann Es muss Grün nicht immer getupft oder gestrichen sein – es kann auch großflächig angelegt werden.

Wohler:

Aber meistens ist es doch innerhalb eines Bildes so, dass hier das Grün relativ konstant bei einem Duktus bleibt.

Kreutz:

Ja, in einem Bild, aber man darf es nicht so sagen: alles, was grün ist, ist immer getupft.

Wohler:

In einem anderen Bild kann es wieder ganz anders sein.

Kreutz:

Das wäre ja ein Schema, das sehr langweilig ist, nicht wahr, wenn man das machen würde.

Wohler:

Aber Ihre Bilder haben ja von der Farbe her auch etwas erfrischend Naives – im positiven Sinne des Wortes. Mit erfrischend naiv meine ich: so stellt man sich Farben vor, wenn man an eine Farbe denken würde, wenn man an ein Blau denkt.

Kreutz:

Eine gewisse Selbstverständlichkeit, nicht wahr.

Wohler:

Woher rührt diese Ursprünglichkeit zur Farbe?

Kreutz:

Ja, das ist vielleicht angeboren oder – ich weiß es nicht. Das Blau-Gelb-Thema kommt ja immer zum Vorschein bei mir – aber wenn man da die Licht-Rosa-Töne sich in der Mitte anguckt: die sind wirklich etwas ganz anderes – auch in der Ausstrahlung und im ganzen Formbereich.

Wohler:

Es ist ja auch so: obgleich das Bild ganz abstrakt ist, hat man doch den Eindruck, dass Sie auf eine bestimmte Vision hinarbeiten. Irgendetwas kommt da zur Explosion als müsste da im nächsten Moment etwas sichtbar werden, was aber nicht sichtbar wird.

Kreutz:

Ja, aber das ist nicht verkehrt, was Sie sagen. Inwieweit das beabsichtigt ist, das möchte ich bezweifeln, aber diese Dinge entstehen ja natürlich während der Arbeit. Wissen Sie, mein ganzer Arbeitsweg, der jetzt hier – das sind die letzten Stücke – das strömt ja hier zusammen: eine große Erfahrung, eine große Entwicklung. Und das ist hoffentlich so, dass es also immer wieder zum Tragen kommt und nicht eben nachlässt (in dem Sinne), dass man sagt, das Alterswerk ist ja eine heikle Geschichte – nicht, wir haben ja da also Künstler, die bedauerlicherweise völlig abgerutscht sind irgendwie, Expressionisten zum Beispiel: es war ja wie der Boden entzogen. Wenn man an Kirchner denkt: das ist eine reine Tragik mit diesem Mann, wie das Spätwerk dann aussieht und man denkt natürlich, man hofft, dass einem selber das nicht passiert. Aber man steckt da natürlich nicht drin. Wenn man einmal

bisschen eine kritische Zeit hat, die ja nie ausbleibt, da denkt man immer: ah, ist das jetzt schon das Ende ja – kommt nichts mehr da hinterher? Aber, ich meine: bei einer künstlerischen Arbeit wie bei mir, die ja doch über weite Strecken immer wieder ein gewisses Programm hatte – also ich bin da nie versunken in irgendeine Sache. Beispielsweise am Aquarell hängen geblieben, weil's so gut ging, weil es sich so gut verkauft hat.

Wohler:

Also, jede Phase war Durchgangsphase

Kreutz:

Ja, das ist eine Durchgangsphase. Man muss sich natürlich manchmal zusammenreißen und sagen: also, so geht's nicht weiter, jetzt musst du was anderes machen. Da hilft oft schon nur ein Technikwechsel, von der Aquarell- zur Ölfarbe oder von der Ölfarbe zum Druckstock usw. – das hab ich immer wahrgenommen. Das ist nicht nur interessant, die Technik zu ändern, sondern auch, was daraus entsteht.

Wohler:

Also, wenn ich Sie richtig verstehe: also, Ihre neuen Bilder, die Sie jetzt hier präsentieren, dass Sie da auch sozusagen erst mal so wie vor einem Fragezeichen auch selbst erst mal stehen: was ist mit den Bildern? In welche Richtung hegt das, sozusagen?

Kreutz:

Klar, also, diese Rundformen..

Wohler:

Die Rundformen – das fällt ja schon auf..

Kreutz:

..das hat ja angefangen und es gibt ja ein Bild von mir, von 85, da ist ja die, das muss ich Ihnen zeigen, das ist ja auch eine Geschichte, die sich (...)

Wohler:

Das sind sehr schöne Bilder. Also, für mich haben die Bilder auch etwas Körperliches, so, als könnte man durchatmen.

Kreutz:

Ja, unerklärlicherweise wird ja heute von dem Künstler verlangt – also, mir macht man ja oft den Vorwurf: deine Bilder sind zu schön und Kunst darf nicht schön sein. Sie muss betroffen machen und aufregen und weiß was der Teufel nicht

alles: ich kann dem nicht folgen. Wir leben in einer entsetzlichen Zeit und da soll man auch noch schreckliche Bilder malen..

Sehen Sie, das ist ein Bild, was Frau Lichtenstern ausgegraben hat. Das war ganz da hinten und schon bisschen mit Spinnweben versehen und da hat sie gesagt: Die Rundbilder, die kommen irgendwo her, das kann man ja an Ihrem Werk ablesen, aber Sie haben sicher aus den 80ziger oder Anfang der 90ziger Jahre ein Bild mit einer reinen Rundform. Und da hab ich auch wieder abgestritten, wie bei dem Lichtkreuzbild, ich hab gesagt: ich hab das bestimmt nicht gemacht, weil ich die Vorstellung nicht hatte. Und da gab sie mir keine Ruhe, bis wir da hinten alles ausgeräumt hatten. Und da hat sie gesagt: hier, da haben wir doch, nicht nur angedeutet: ein reines Rundbild. Und da war ich – also, über solche Konstruktionen, die eine Kunsthistorikerin macht, nicht wahr, die letzten Endes auch Sie machen – da bin ich immer wieder als Künstler erstaunt und auch erfreut drüber, dass das so ist.

Hier zeige ich Ihnen eine Serie – da habe ich meine Farbenlehre zum Ausgangspunkt genommen. Und zwar sind das ja 11 Farben, die in meiner Farbenlehre existieren – oder 12, wenn man das Rot doppelt nimmt.

Wohler:

Ihre Bilder vermitteln mir auch den Eindruck des Flimmerns.

Kreutz:

Ja, weil Farbe sich bewegt: ich bin ja der Meinung, die Farbe ist eine Sache, die sich bewegt und die auch irgendwohin sich bewegt – das Rot bleibt ja nicht für sich, das will ja immer wieder zu Licht oder zu Grün oder irgendwas. Wenn das Rot zum Licht strebt, dann wird es eben rosa und weiß und wenn es zum Grün strebt, dann muss es erst durch das Tal des Grau oder der Farblosigkeit gehen. Und wenn man Grün und Rot miteinander vermischt, entstehen ja auch zahlreiche Abtönungen. Also, wenn ich das den Studenten vorgemacht habe: die meinen immer, Grau entsteht aus Schwarz und Weiß – nein! Wenn man Blau und Orange oder Grün und Rot miteinander vermengt, das muss nicht eine scheußliche Farbe geben, sondern da entstehen ganz unerhört feine Nuancen.

Das ist also hier – ich habe diese Reihe genannt: „Vermutungen über das Licht: Sequenz Schwarz – Weiß“ und da sind also hier unten die Urfarben und dann ist dieser ganze Tondo ausgefüllt mit einer Vielzahl von farbigem Grau und da hab ich hier noch zu Hilfe genommen die Farbenlehre von Schopenhauer, der ja sagt: Grün und Rot sind die Farben par excellence, die sich überschneiden und Weiß ergeben. Ich hab sie einmal nebeneinander gesehen in einem großen Raum, diese 11 Bilder, das war sehr eindrucksvoll. Da ist also die Kontrastfarbe Grün drin und Rot und Rosa und immer die Rundform hier.

Wohler:

Sehr schön. Also das ist ja tatsächlich so, wie Sie das schon sagten: die Persönlichkeit der Farbe.

Kreutz:

Ja, Personifizierung der Farbe. Oder „Figurierung der Farbe“ hat einmal Frau Geiger gesagt – „das ist eigentlich das, was sich durch Ihre ganze Arbeit zieht“ und da kann man auch die Quadrate mitschlucken, nicht wahr, die ja ganz extrem fremd dann sind.

Wohler:

Zu der Persönlichkeit des Rots gehört es, dass es hier auch dann übergeht ins Violett.

Kreutz:

Ja, in meiner Farbenlehre – hier, das ist das Farbmodell, was da entstanden ist: das sind eigentlich zwei Farbkreise: das ist der klassische: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett. Und das ist der zweite Farbkreis – der ist: Rot, Braun, Schwarz, Grau, Weiß, Rosa. Also, Rot ist der Ausgangspunkt nach Gelb über Orange und nach Weiß über Rosa und nach Schwarz über Braun und nach Blau über Violett.

Wohler:

Das ist sozusagen so eine feste Formel. Wie sind Sie auf diese Formel gekommen?

Kreutz:

Ja, die ich erarbeitet habe.. – ja durch die zwei Farbenkreise. Sehen Sie, das sind die zwei Farbkreise: das ist der klassische: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett. Und das ist der – ich hab ihn „neuen Farbkreis“ genannt: Rot, Rosa, Weiß, Grau, Schwarz, Braun. Seltsamerweise sind die Farben Braun, Grau und Rosa in fast allen Farbenlehren beschrieben, aber nicht in eine Ordnung gebracht. Bei Goethe ist das der Fall, bei Runge kann man das natürlich ablesen an seiner wunderbaren Farbenkugel, die er gemacht hat.

Also, das ist der Durchmarsch durch alle (Farben): Sehen Sie, wenn man hier anfängt: Rot, Schwarz, Blau, Violett, dann kommt Rot und dann Rosa, Weiß, dann Gelb, Grün und hier, über Braun, wieder zu Rot. Nicht, das ist also dieser ganze ineinander geschlungene Durchlauf durch die ganzen Farben.

Wohler:

Das ist interessant, dass dieses räumliche Objekt auch sehr an Ihre Bilder wieder erinnert. Also, die Räumlichkeit Ihrer Bilder hat durchaus Ähnlichkeit mit dieser räumlichen Konzeption der Farben.

Kreutz:

Hier ist es ja fotografiert, dass man es ziemlich gut sehen kann: das ist also die ungeordnete Farbmenge als erstes und das ist sie in meinem Farbkontinuum, so nenne ich die Figur als eine fortlaufende Farbigkeit, die ja, wenn man genau ist, nicht bei Schwarz aufhört, sondern sie geht, woher man auch kommt, über Schwarz wieder hinaus, wieder zum Rot. Das ist wie in der Mathematik: da hört ja auch bei Null die Reihe der Zahlen nicht auf, nicht wahr.

Wohler:

Gibt es bei Ihnen synästhetische Wahrnehmung in dem Sinne, dass Sie zum Beispiel musikalische Klänge mit Farben verbinden?

Kreutz:

Bei mir gibt es das nicht, weil ich das zu ungenau finde oder zu schwierig. Aber es gibt Musiker und Schriftsteller, die das getan haben. Also, das sind im guten Sinn für mich irgendwie Spekulationen, die man auch gleich wieder umstoßen kann. Aber Farbtatsachen sind zum Beispiel, dass Grün eine Farbe zwischen Blau und Gelb ist – das kann man nicht umstoßen. Das sind einfache physikalische Bestimmungen, die man hier ablesen kann und davon bin ich also ausgegangen. Das habe ich entworfen in den 50ziger Jahren und da kam Baron Döry mal in mein Atelier und da hab ich so ein kleines (Modell davon) gehabt und da hat er gesagt: was ist dann das, was da hängt? – das war so wie hier, so auf Drähten, aber ganz primitiv, das hatte ich mit so kleinen Bällchen gemacht, die man so am Fasching sich so nachwirft und da hat er mich dann ermuntert und hat gesagt: hören Sie mal, das müssen Sie mal in schriftliche Form bringen! Und das habe ich dann auch getan.

Wohler:

Also, wenn ich Ihre Bilder sehe, dann kommt mir auch der Begriff „Klang“ in das Bewusstsein. Was für eine Rolle spielt für Sie dieser Begriff?

Kreutz:

Ja, das ist ganz wichtig. Das ist ein Ausdruck: Farbe klingt auch. Nicht, das muss nicht Harmonie sein. Der disharmonische Klang ist ja wie in der Musik auch sehr wichtig und ich weiß – ich bin ja befreundet mit dem Komponisten, mit dem Carlos Veerhoff, mit dem ich auch das Stipendium in Paris zusammen in der „Cite' Internationale des Art“ hatte, und der war ja auch Schüler von Furtwängler. Und Furtwängler, das war natürlich ein Mann, der ganz aus der Harmonie, aus der alten Musik kam, und der hat dann immer gesagt: wunderbar, was ihr macht, nur es klingt nicht immer. Oder er hat gefragt: ja, was hast du da komponiert – spiel mir

das mal vor oder zeig mir die Noten! Klingt es denn? Das muss aber nicht harmonisch sein – wohlgemerkt: es muss nicht schön sein. Es gibt auch den herben Klang, den trockenen Klang und den etwas unversöhnlichen Klang: aus diesen ganzen Negativa entstehen dann die Positivform, nicht, das ist ganz klar. Dass wir nun den ganzen Tag Musik um uns herum haben können, die nur aus Geschrei und Misstönen besteht: was ja heute so sehr versucht wird, das ist – die jungen Leute, die haben ja ganz andere Ohren, aber: die kommen gar nicht drum herum, wie wir es auch machen: sie kommen um die Ästhetik, um die Lehre von der Schönheit des sinnlich Wahrnehmbaren – das ist es ja – kommen wir gar nicht drum rum. Das sind immer nur solche... Im Moment wird das eben nicht anerkannt. Also, es gibt Leute, die sagen einfach zu mir: was Sie machen, das ist mir zu ästhetisch, das ist mir zu schön. Und dann kann ich gar nichts sagen, da kann ich nur sagen: ja dann suchen Sie sich jemanden, der scheußliche Bilder malt...

Wohler:

Wie ist denn beispielsweise dieses Bild entstanden? Könnten Sie das vielleicht einmal kurz rekapitulieren?

Kreutz:

Das ist eigentlich eine ganz klare Sache: die Form stand also schon fest.

Wohler:

Also, es gab auch einen Entwurf?

Kreutz:

Nein. Also, ich mache Entwürfe eigentlich nur für mehrteilige Sachen. Hier war aber, obwohl es 11 Teile sind, war ja doch jedes für sich festgelegt auf eine bestimmte Farbe. Nicht, also, hier Grau. Die Entstehungsfarbe und Gegenfarbe: die Gegenfarben sind Grün und Rot und die Entstehungsfarben sind Schwarz und Weiß – das ist hier unten am Grund verzeichnet und dann entsteht natürlich die Fülle der Grautöne wie hier: Rosagrau, Beigegrau, Blaugrau usw. Das hab ich einfach ein Bild nach dem anderen vorgenommen dort. Schwierig wird's bei gut übergreifenden Bildern, nicht wahr, das ist dann natürlich...

Wohler:

...um den Zusammenhang dann wieder herzustellen.

Kreutz:

..um den Zusammenhang nicht zu verlieren, bediene ich mich dann dieser kleineren Formate Tondo-Triptichons sind auch mehrere gemacht: Blau in der Mitte –

kühle Farben – und an der Seite: Gelb, Ocker und Rot, Rosa. Also, da brauch ich keinen Entwurf zu machen – das ist ja klar.

Wohler:

Haben Sie das dann schon in der Vorstellung?

Kreutz:

Das hab ich dann in der Vorstellung, ja. Das mittlere Bild wird rund, das ist ganz klar – das geht gar nicht anders, aber ob die Nebenformen, ob das Segment sich hier durchzieht oder das Rot hier überläuft, das ergibt sich dann bei der Arbeit. Ich überlasse mich auch dem Bild. Verstehen Sie? Wie ich Ihnen schon sagte: die Farbe; ich kann da nicht einfach sagen.. also, wenn das so weit fortgeschritten ist, dann ist das eine Persönlichkeit, ein Freund, der mit gegenübertritt – der sagt also: du brauchst gar nichts mehr zu machen, so stimmt es. Das Aufhören von dem Malen, das ist so eine Sache. Es gibt ja Maler, die können nicht aufhören. Das klassische, tragische Beispiel ist ja Hans von Marees: der hat ja seine ganzen Bilder verhunzt, weil er immer wieder kritisiert hat, Selbstkritik geübt hat und seine Bilder dann so oft übermalt hat – man braucht nur an den schrecklichen Asphalt zu denken – dass er seine Bilder dann fast, sein ganzes malerisches Werk, regelrecht zerstört hat.

Wohler:

Herr Kreutz, ich bedanke mich vielmals bei Ihnen für dieses ausführliche Gespräch.

Kreutz:

Ich finde, es war sehr ergiebig. Wissen Sie, wenn man so einen Brief kriegt wie von Ihnen, dann weiß man nie so genau, was soll das eigentlich werden. Aber ich lehne das nie ab, sondern ich sag mir immer, da ist was dran und Sie haben ein Ideenreichtum in sich und sind auf mich zugestoßen, wo auch immer und das sollte man einmal durchspielen.

3.1 Interview (2. Teil) mit dem Maler Heinz Kreutz am 18.01. 2004, 16 Uhr, Telefonat

Wohler:

Also, ich wollte noch einmal über den Begriff der Synästhesie zunächst sprechen. Synästhesie bedeutet zunächst „Mit-Empfindung“, d.h., wenn man einen Klang hört, entsteht die Wahrnehmung oder Vorstellung beispielsweise einer Farbe. Und das war jetzt für mich die Frage gewesen, ob Sie, wenn Sie Musik hören, auch visuelle Vorstellungen oder Empfindungen dabei haben?

Kreutz:

Also, das ist selten oder gar nicht der Fall! Was mich an der Musik eigentlich interessiert ist folgendes: Nehmen wir einmal einen ganz klaren Fall heraus: Bruckner, den ich sehr schätze. Bei ihm interessiert mich diese „Blockgestaltung“, die er macht. Damit meine ich: Er schneidet ein Thema an und führt es durch mit seinen Wendungen, Umkehrungen und Variationen weiter. Dann hört dieses Thema auf und es fängt ein neues Thema an. Das ist also ein ganz klarer technischer Aufbau seiner Sinfonien. Aber was Sie gefragt haben, ob ich beim Musikhören Farben sehe oder beim Heraushören von melodischen Passagen Farbgruppen sehe, das ist nicht der Fall.

Also in diesem Sinne, wollen wir einmal ganz grob sagen: es ist während meiner Arbeit eine Beschallung.

Wohler:

Es findet also keine direkte Umsetzung statt in dem Sinne, dass Sie, wenn Sie Musik hören, Sie diese malerisch umsetzen.

Kreutz:

Nein!

Wohler:

Findet durch die Musik eine „Inspiration“ Ihrer Malerei statt?

Kreutz:

Also, das ist natürlich auch eine schwierige Sache! Ich glaube erst einmal „Nein!“ sagen zu müssen. Allerdings suche ich mir für bestimmte Vorhaben, ob ich aquarelliere oder dunkle Bilder male, einen bestimmten Komponisten aus.

Wohler:

Also, wenn ich Sie richtig verstehe, legen Sie sich eine Schallplatte auf und lassen dann Musik laufen, während Sie malen.

Kreutz:

Ja. Aber ich habe manchmal einen ganz besonderen Zugang zu bestimmten Melodien. Nehmen wir einmal ein Extrem heraus: Berlioz. Der hat ja doch sehr aufregende Sachen geschrieben. Und das ruhige Gegenteil ist Sibelius. Manchmal nehme ich nur den Mittelteil, also einen ruhigen Satz von Sibelius oder Beethoven mir heraus, in dem Gefühl: das würde jetzt dazu passen. Ich habe auch sehr guten Jazz und New Orleans-Melodien: Also, gestern war ich da irgendwie darauf eingestellt – ich hab dann Pastelle gemacht. Da habe ich diese rhythmische New Orleans-Musik – da habe ich ein paar sehr gute Disken davon: Das regt mich – oder sagen wir einmal: es unterstützt mich.

Wohler:

Dieses Unterstützen – ist das dann auf der Ebene, dass Sie dann wissen, die Musik ist so und so strukturiert, wie das bei Anton Bruckner beschrieben haben, nämlich die thematische Arbeit – oder ist es mehr eine Stimmung, die Sie dann dazu veranlasst, eine bestimmte Musik aufzulegen?

Kreutz:

Ich glaube, es ist beides zusammen. Das hat ja auch viel mit Gefühlsdingen zu tun: Ich rechne mir ja nicht aus: jetzt machst du also strenge Zeichnungen und dazu musst du Anton von Webern oder irgend so etwas hören. Ich fange ja nicht mit der Musik an und fange dann an zu malen, sondern meistens ist es umgekehrt.

Wohler:

Also, Sie fangen zu malen an und legen dann die Musik auf. Also, während des Malprozesses entscheiden Sie dann, welche Musik Sie jetzt brauchen?

Kreutz:

Ja. Manchmal passiert es mir, dass meine Frau mir sagt: Nanu, du hast ja heute keine schöne Platte auflegen! Und dann merke ich: Aha, jetzt könntest du das eigentlich machen. Es ist doch für meine Arbeit eine sekundäre Sache – keine primäre, dass ich sage: jetzt lasse ich mich durch die Vierte von Beethoven anregen, mal sehen, was dabei herauskommt. Das ist nie der Fall!

Wohler:

Es ist also kein Grundbedürfnis, dass Sie dabei Musik hören.

Kreutz:

Nein! Ich habe mein Arbeitsprogramm – das nehme ich mir vor, was ich machen möchte und suche mir dazu – manchmal kommt das ganz spontan, dass ich eine kleine Unterbrechung habe und denke: Jetzt könntest du dir irgendeine Musik

auflegen – und dann entscheide ich natürlich, was mir gerade passt oder in den Sinn kommt.

Wohler:

Und was ist da das Kriterium des Passens? Ist das eine besondere Stimmung?

Kreutz:

Ja – im Extremfall kann das sein: der Wiener Walzer – das halt ich für eine großartige Musikschöpfung, die damals von Strauß und anderen gemacht wurden – das ist ja kein Kitsch und es ist auch keine Tanzmusik, sondern eine echte Musikschöpfung, die in diese damalige Zeit sehr gut hineinpasste. Und auf einmal – ich hab eine sehr gute Platte von den Wiener Philharmonikern – entscheide ich mich dann so: Ach, jetzt hörst du mal schöne Walzermelodien – die leg ich dann auf.

Wohler:

Also, das gibt dann noch einmal so ein Schwung hinein.

Kreutz:

Ja, ganz recht! Irgendwie ist das gut. Ich höre zum Beispiel überhaupt keine Radiosendungen mehr, weil mich da diese aufgedrängten – also was da gerade läuft, das passt mir nicht! Da schalt ich aus und such mir eine mir genehmere oder angenehmere Melodie dazu aus. Aber ohne dabei – ich wurde jetzt mal gefragt – ohne dabei, sagen wir mal: eine Sinfonie durchzuhören, mich hinzusetzen und zu lauschen.

Wohler:

Wie würden Sie das beurteilen: Hat die Musik eine Auswirkung auf den Malprozess oder nicht?

Kreutz:

Ich glaube nicht. Es ist eine, soweit ich das empfinde und analysieren kann, Begleiterscheinung, eine rhythmische, angenehme Begleiterscheinung.

Wohler:

Also, es findet keine Intensivierung statt.

Kreutz:

Nein! Also, mit anderen Worten: es muss auch nicht sein.

Wohler:

Das kann ich fast gar nicht glauben, dass Sie sich die Musik auflegen, obwohl sie es ja nicht brauchen...

Kreutz:

...also, mit brauchen, das ist – wissen Sie, das würde dann schon wieder heißen: ohne diese Musikberieselung kann ich gar nicht arbeiten. Das ist also nicht der Fall!

Wohler:

Aber es ist ja doch irgendwie ein Bedürfnis nach Musik vorhanden.

Kreutz:

Es ist ein gewisses Bedürfnis vorhanden – ja. Das unterstützt mich und macht mich fröhlich oder angenehm..

Wohler:

..vielleicht auch beweglicher in Ihren Entscheidungen?

Kreutz:

Das könnte sein. Also, da müsste ich in Zukunft einmal mehr darauf achten. Manchmal da ist die Platte zu Ende und – das merkt man ja bei den digitalen nicht – da sehe erst an dem Gerät, dass da die Lichter noch brennen, dass ich das eigentlich ganz vergessen hab, herauszunehmen. Das kommt auch vor.

Wohler:

Die Entstehung Ihrer Farbenlehre: Hat die etwas zu tun mit der Aufgabe des Gegenstandes im Bild?

Kreutz:

Ja. Ich bin ja ganz unbedarft in die Abstraktion hineingeraten, die ich ja erst abgelehnt habe – und wenn man den Gegenstand aufgibt, dann man muss ja an die Stelle etwas anderes hinsetzen. Das Einfachste ist, wenn man die Farbe nimmt und sie einfach auf die Leinwand schüttet oder drauf rumtrampelt usw. – so kann man es auch machen. Aber wenn man der Farbe einen neuen, einen anderen, einen veränderten, einen entwickelten Sinn geben will, dann muss man schon einen anderen Hintergrund für die Farbe schaffen. Und Sie haben ja schon bei meiner Arbeit gesehen, dass ich das versuche auszudrücken durch verschiedene Pinselführung, durch die Quantität und Qualität usw. usw. – durch die Nähe zur Helligkeit und zur Dunkelheit. Dabei kann man, trotz aller Verwandlungen, die ich gemacht habe, immer dieses Prinzip ablesen: Die Farben also anzubinden an einer veränderte, an eine – nicht neue – Neues gibt es überhaupt nicht! – an eine veränderte Form, an eine veränderte Handschrift oder Struktur.

Wohler:

Die Entwicklung Ihres Farbmodells hat also etwas zu tun mit der Abwendung von dem Gegenstand – wie Sie das gesagt haben: dass also anstelle des Gegenstandes etwas anderes gesetzt werden muss, das sozusagen einen Hintergrund bildet, aus dem Sie heraus malerisch gestalten können und Ihre Malerei neu verankert.

Kreutz:

So kann man das sagen: ganz klar! Man muss, wenn man einen Anker oder einen Halt nachlässt, muss man irgendeinen anderen suchen. Und ich meine, innerhalb von 50 oder 60 Jahren habe ich den gefunden und das gibt meiner Arbeit auch eine gewisse Kontinuität und auch eine gewisse Sicherheit.

Wohler:

In diesem Sinne kann man ja auch sagen, dass die Begegnung mit dem Maler Bernard Schultze der Anstoß war.

Kreutz:

Ja, das war ein Anstoß! Ich hatte damals nicht den Mut oder die Courage gehabt, zu sagen: jetzt mach das mal so! Frau Geiger hat das schon sehr gut in ihrem Buch dargestellt, dass eine solche Entscheidung, wenn sie sofort befolgt wird – also, dass Bernard Schultze gesagt hat: Lass mal alle Gegenstände weg – nimm nur deine Farben! – dass das schon wie ein überreifer Apfel vom Baum gefallen ist.

Wohler:

Also, Sie waren innerlich darauf vorbereitet.

Kreutz:

Ja! Vielleicht sogar noch größtenteils im Unbewussten verschüttet: Ich hab das dann sofort, ohne irgendwelche Schwierigkeiten dabei zu haben, gemacht. Es war nur eine Veränderung festzustellen: Ich habe von einer hellen, streng umrandeten Farbigkeit erst einmal zu dunklen Farben gefunden, die ineinander geflossen sind.

Wohler:

Das war die erste Phase.

Kreutz:

Die erste Phase ist das schon gewesen und hat sich nachher natürlich verändert. Man darf bei dem Ganzen – gerade bei mir – nicht vergessen, dass ich keinerlei künstlerische Vorbildung hatte. Bernard Schultze war ja doch auf der Akademie und Götz auch – die haben schon in die Kunst einmal hineingeschnuppert, wie man so schön sagt.

Wohler:

Sie waren also Autodidakt.

Kreutz:

Ich war reiner Autodidakt. Ich bin dann auch sehr abgewiesen worden von den Akademien – obwohl ich es sehr bedauert habe, war es eine gute Sache. Ich stand plötzlich auf eigenen Beinen: einfach ins Wasser geworfen

Wohler:

Ihre Bilder bestehen ja meistens aus mehreren Bildern – bilden also eine Trilogie, sind also mehrteilige Bilder und Sie haben dies mit der mehrsätzigen Sinfonie verglichen. Wenn Sie jetzt an einem Bild arbeiten: Wählen Sie dann auch manchmal die Musik im Hinblick darauf hin aus, in welche Richtung die Entwicklung des Bildes gehen soll? Also, wenn es zum Beispiel ein sehr bewegtes Bild ist, dass Sie dann mehr bewegte Musik auflegen. Sie haben ja das Beispiel mit dem Jazz gebracht – da kommt das ja schon etwas hervor, dass offensichtlich die Bewegung der Musik auch eine Rolle spielt für die Bewegung des Bildes.

Kreutz:

Ja, könnte sein. Aber es ist nicht so, dass ich, bevor ich ein paar kräftige Pinsel-schlenker mache, mir einen Berlioz oder einen schnellen Satz von Mozart auflegen muss!

Wohler:

Ich stelle mir vor, dass Sie erst einmal in die Arbeit hineinkommen müssen und sehen dann: ah, das Bild tendiert in die und die Richtung, hat also einen bestimmten Grundcharakter. Und dann kommt die Musik mit hinzu.

Kreutz:

Ja, das könnte natürlich sein. (...)

Wohler:

Was ich auch noch einmal ansprechen sollte, ist diese „Quadrat-Zeit“, die Sie ja aus der Distanz heraus als eine sehr düstere Zeit für sich selbst veranschlagen – aber doch auch als eine notwendige Zeit.

Kreutz:

Als eine notwendige Zeit. Düster im Hinblick darauf, dass sich doch viele Leute von mir abgewendet haben und es mir von daher auch finanziell sehr schlecht ging. Händler haben einfach gesagt: Das können wir nicht verkaufen!

Wohler:

Es war ja auch, wie ich Sie verstanden habe, eine Entdeckungsphase, eine Findungsphase gewesen. Was mich interessieren würde: Was hat Sie eigentlich in diese Phase hineingebracht? War das ein innerer Zwang gewesen, eine Notwendigkeit? Warum haben Sie sich freiwillig in das hineinbegeben?

Kreutz:

Ausgegangen ist das eigentlich von den Pariser Aquarellen – also von den Aquarellarbeiten, die ich gemacht habe. Die sind ja unerhört schnell und gekonnt und farbig. Und ich habe danach bewusst umgestellt und habe Holzschnitte gemacht. Das ist ja also technisch ein Kontrast, wie er größer gar nicht sein kann.

Wohler:

Also von der spontanen Malerei hin zur total kontrollierten Gestaltung.

Kreutz:

Und aus dieser Holzschnitt-Zeit heraus sind immer – aus welchen Gründen auch immer – strengere Formen entstanden. Und auch Theorien: Das ist ja die Zeit, in der ich meine Farbtheorien entwickelt habe. Und eines Tages habe ich mir gesagt: du musst das durchziehen, du kannst dich da gar nicht drum herumschleichen und hab mit eine Schneidemaschine gekauft, weil ich ja die Quadrate exakt ausschneiden wollte. Und da muss ich sagen: das war einer meiner dunkelsten Ankäufe gewesen, weil ich wusste, ich muss da durch und ich werde damit keine Begeisterung auslösen und keinen Erfolg haben – und so war es auch.

Wohler:

Aber warum das so gewesen ist? War das einfach ein Ruf gewesen, dem Sie gefolgt sind – oder wie ist das zu verstehen? Sie hätten ja auch einfach bei den Aquarellen bleiben können.

Kreutz:

Sehen Sie, das ist so eine Technik – was nicht wenigen Künstlers passiert: die finden ein Pferd, das sie dann zu Tode reiten. Das artet in eine derartige Routine aus, in eine Artistik: Nachdem ich hundert oder hundertzwanzig Aquarelle gemacht habe, sind die zwar immer besser geworden – mir hat aber da der Widerstand gefehlt. Und deswegen hab ich dann gesagt: jetzt musst du Grafik machen, was ganz streng ist, nur schwarz und weiß und das hat dazu geführt, dass eben meine Arbeit immer strenger geworden ist. Und nach den Quadraten kamen dann die Farbfiguren. Die Quadrate wurden dann immer mehr in die Länge gezogen, immer freier. Die Quadrate-Zeit war ja eigentlich keine Malerei im eigentlichen Sinne – da hab ich ja nur die Papiere bemalt, das war ja die einzige Pinselarbeit, die ich geleistet

habe und alles andere war ein Ausschneiden und Übereinanderlegen. Diese Quadrate-Zeit war ja auch eine reine Theorie gewesen von Abläufen von Weiß über Gelb zu Orange zum Beispiel – das sind ganz klare Überlegungen.

Wohler:

Was mich noch interessieren würde, ist der Aspekt der Stimmung: Farbe und Stimmung.

Kreutz:

Ich bin ja der Meinung, dass schon dieser Begriff Stimmung wissenschaftlich doch ein reines Glatteis ist. Da versteht jeder etwas anderes darunter.

Wohler:

Sie hatten ja davon gesprochen, dass es Künstler gäbe, die Einen trinken müssen, um in „Stimmung“ zu kommen – also, das meine ich nicht, sondern ich meine die Stimmung, die eine Farbe von sich aus hat. Angenommen, Sie machen einen Entwurf für ein mehrteiliges Bild und jedes Teil dieses Bildes, also jedes Einzelbild ist durch eine bestimmte Farbe bestimmt – dass dann mit jedem Bild, das Sie dann entwerfen, irgendwie auch eine bestimmte Stimmung verknüpft ist.

Kreutz:

Ja, das kann schon sein. Also, bei mehrteiligen Bildern mache ich mir vorher meistens Skizzen, um dann nicht auszurutschen beim Malen. Um ein Bild ganz in Blau zu halten, muss man immer auch aufpassen, dass man nicht in die Kontrastfarbe Orange verfällt oder Gelb. Um das zu vermeiden, mache ich mir einen Arbeitsplan.

Wohler:

Also, Sie kontrollieren dadurch auch sich selbst.

Kreutz:

Ich kontrolliere mich dabei. Während beim eigentlichen Malen, wenn man eine Figuration ausarbeitet, die nur Rot in Rot ist, dann kommt ja doch dieses echte Malgefühl auf – wenigstens bei mir: Jetzt will ich mal ausprobieren, wie viel tausend Rots es gibt. Wenn man dann aber langsam in graue und grüne Töne hineinrutscht, dann wird die eigentlich ursprüngliche Planung durchbrochen. Übrigens geht das nicht nur mir so, sondern auch anderen Malern: Von Monet wird berichtet: wenn er ein Bild mit viel Himmel und Blau gemalt hat, dann hat er das schnell beiseite gestellt und hat dann eines mit Mädchen und roten Blumen gemalt, um auch abzuwechseln, das Auge wieder frisch zu beleben bei der Arbeit.

Wohler:

Also, offensichtlich ist es so, dass die Farbe von sich aus, wenn Sie jetzt beispielsweise mit Blau arbeiten – Sie verteilen das ja auf der Fläche – und dadurch geht ja diese Farbe in Bezüge zu anderen Farben – dass es also Momente gibt, wo das dann springt: Plötzlich sind Sie in der anderen Farbe und Sie müssen aufpassen, dass Sie aber doch in dem Blau quasi agieren, nicht in der anderen Farbe agieren.

Kreutz:

Ja, das kann natürlich passieren.

Wohler:

Das heißt, man bezieht Positionen: Sie haben die Position Blau. Und in dieser Position haben Sie eine andere Stimmung als wenn Sie jetzt die Position von Grün übernehmen.

Kreutz:

Ja, ja, das stimmt. Wie weit man da also bei der Arbeit in sich hineinleuchtet, das ist natürlich schwer zu sagen: Wissen Sie, ich müsste mich ja ständig unterbrechen und mich fragen: was machst du jetzt eigentlich?

Wohler:

Nein, das ist ja nicht der Sinn der Sache: Da würde ja das ganze künstlerische Agieren zerfallen.

Kreutz:

Einem Schüler kann man mal sagen: Überleg dir, was du jetzt gemacht hast! Was meinst du, was die weitere Folgerung sein könnte? Und da kann man ihn darauf hinweisen, dass die Kontrastfarbe eben ja doch im warmen Farbbereich liegt. Wissen Sie, wenn man wie ich sechzig Jahre malt, dann sind das Beziehungen, die in eine Automatik verwandelt werden. Eine künstlerische Arbeit setzt sich ja zusammen aus unendlich vielen einzelnen Impulsen, die auch unendlich viele ursprüngliche Quellen haben.

Wohler:

Was ich auch sehr interessant fand ist das Arbeiten im Dämmerlicht, wo sozusagen die einzelne Farbe eigentlich nicht mehr als Farbe wahrgenommen wird, sondern die Bezüge der Farben untereinander.

Kreutz:

Als Hell-Dunkel-Werte.

Wohler:

Das würde ja auch wieder dazu passen, dass Sie eigentlich nicht unbedingt darauf abzielen, eine imaginäre Räumlichkeit zu entwickeln, sondern dass die Fläche in sich stimmig sein soll.

Kreutz:

Das kehrt sich in der Dunkelheit um: Rot wird zum Beispiel zu einer ganz dunklen Farbe, dunkelt sehr stark nach, während Blau seltsamerweise heller wird. Das ist also gerade umgekehrt wie bei Tag: Die Leuchtkraft von Rot lässt ganz stark nach. Das hat natürlich hier mit unserer Atmosphäre zu tun. Das Nachtlicht und die Abenddämmerung ist ja absolut blau getönt. Also, viele Künstler – von Van Gogh ist das ja bezeugt und auch Rembrandt – haben ihre Bilder bei Kerzenlicht angeguckt, um zu kontrollieren, wie das bei Dämmerlicht aussieht. Trotz der Ähnlichkeitsverschiebungen bleibt dann die Struktur des Bildes oder der Aufbau des Bildes, die Architektur des Bildes, immer gut, auch wenn die Helligkeitswerte – nicht die Farbwerte – sich umkehren oder ganz auseinandergehen. Das ist schon wichtig. Also, im weißen Bild habe ich mir gestern wieder vorgestellt – Weiß und Gelb: Gelb verschwindet hier bei dem Kunstlicht fast vollständig, weil keine blauen Anteile da sind – die werden aufgesogen.

Wohler:

Ich würde gerne auf den Begriff des Klangs zu sprechen kommen. Wie verstehen Sie den Begriff für Ihre eigene Malerei?

Kreutz:

Wie das Bild zusammengesetzt ist, aus welchen Harmonien und Disharmonien. Das ist im Endeffekt ein optischer Klang. Ich habe jetzt ein Bild korrigiert, das habe ich vor neun Jahren gemalt. Und da habe ich oft gesagt: Das klingt nicht! Das war eine Kleinigkeit: ein paar Pinselstriche. Auch meine Frau war ganz erstaunt und hat gesagt: Das ist ja nicht viel, was du gemacht hast. Aber das hat mich immer gestört. Das ist natürlich auch ein sehr schwer zu definierender oder realisierender Begriff mit dem Klang.

Wohler:

Aber dennoch ist es ein Begriff, mit dem Sie umgehen.

Kreutz:

Ja, unbedingt! Ein Klang kann natürlich sehr unschön sein, auch eine Nebeneinandersetzung von Farbe. Es gibt ein Anstoß, eine Reiberei, die sich dann aber auf der anderen Seite wieder auflöst.

Wohler:

Also, für Sie ist dann Klang nicht nur ein einzelner Klang – was weiß ich: man spielt ein Ton und der erklingt dann – sondern es ist ein musikalischer Ablauf.

Kreutz:

Es ist ein Ablauf. Es ist ein Gesamtbild oder ein künstlerischer, ein malerischer Klang. Und bedeutende Maler haben in ihren Bildern auch immer wieder ihren ganz persönlichen Klang. Also, das fällt mir zum Beispiel bei Ferdinand Hodler auf: Dessen Bilder brauchen keine Unterschrift dazu! Diese symmetrischen Landschaften, Seen und die blauen Berge, die er gemalt hat. Wenn man das so durchs Telefon berichtet: „*Wolken und Seen, blaue Berge*“, denkt man: oh, Gott, das ist ein furchtbarer Kitsch! – wenn man ihn nicht kennt und was er gemalt hat. Das ist der Klang seines Werkes! Das verstehe ich darunter. Das heißt mit anderen Worten: Ich brauch den Namen gar nicht zu lesen, wer es ist, sondern es ist ganz klar. Matisse fällt mir jetzt ein, der doch in schrillen Tönen oft gemalt hat – das ist sein Klang. Und ich glaube, das kann man von meinen Bildern auch sagen: da braucht man keine Unterschrift dazu. Es ist der Bildklang, der immer wieder zum Tragen kommt.

Wohler:

Also, der Klang hat etwas mit dem Autor des Bildes zu tun.

Kreutz:

Ja, mit der individuellen Künstlerpersönlichkeit.

Wohler:

Also, Klang hat in diesem Sinne, wenn man es technisch sieht, etwas mit dem persönlichen Stil zu tun.

Kreutz:

Ja, so kann man es für die bildende Kunst, aber für die Musik kann man es so übersetzen! Nicht wahr, Mozart hört man sofort, wer das ist.

Wohler:

In diesem Sinne haben Bilder Klänge, die sofort den Namen des Malers zum Klingen bringen.

Kreutz:

So kann man es sagen, ganz bestimmt!

(ENDE)

4. Interview mit dem Maler Raimer Jochims am 27.06.2003, 17.00 Uhr, Hochstadt

Wohler:

Ich habe Ihr Buch gelesen und da ist mir natürlich insbesondere Ihr Begriff oder überhaupt Ihre Beschäftigung mit der Farbe aufgefallen: Die Farbe als ein Element, das die formbildende Kraft selbst in sich birgt, wobei der Künstler als ein Initiator in Erscheinung tritt, der die der Farbe immanenten Kräfte freisetzt. Und das bringt mich schon auf den Gedanken, dass da so etwas wie Synästhesie eine Rolle spielt insofern, als hier ja Identität von Form und Farbe ins Spiel kommt. So etwas Ähnliches findet beim Synästhetiker auch statt. Ich denke jetzt zum Beispiel an den Synästhetiker, der bestimmte Buchstaben farbig wahrnimmt – das sind ja auch eigentlich Formen, die dann farbig interpretiert werden. Ich weiß jetzt nicht – das ist wahrscheinlich von Synästhetiker zu Synästhetiker auch unterschiedlich – ob die Farben wirklich sinnlich von ihm wahrgenommen werden oder ob es sich dabei mehr um Gedanken an die Farben handelt. Auf jeden Fall ist eben diese Verknüpfung (zwischen Buchstabe und Farbe) da und das in einer Gesetzmäßigkeit. Und in Ihrer Kunst scheint mir diese gesetzmäßige Zuordnung von Farbe und Form auch im Spiel zu sein: Dass also jede Farbe nur eine Form aufweisen kann, die es durch die künstlerische Arbeit zu finden gilt.

Jochims:

So einfach ist es nicht. Also die Richtung stimmt, die Sie bedenken. Aber es ist nicht so, dass eine Farbe eine bestimmte Form verlangt. Das war im Ansatz bei Kandinsky so, in den 20iger Jahren in „Punkt und Linie zur Fläche“. Da wird ja erstmals eine Zuordnung generell vorgenommen: Gelb zum Dreieck, Blau zum Kreis und Rot zum Quadrat. Bei mir ist das viel komplexer und es geht mir nie nur um eine Farbe und um eine Form, sondern bei mir sind es immer Farbbeziehungen, die erst die Form ergeben. Es sind immer mehrere Farben und daraus wurden im Laufe meines Arbeitslebens immer reichere Farbbezüge, die ihre Form finden durch das Zusammenspiel, durch die Interaktion, durch die Relationen. Da sehen Sie ein grün-blaues Bild, einen Zweiteiler. Und der ist nun ganz besonders kompliziert, weil die Blauform und die Grünform erst das Zusammenspiel der Farben, die Gesamtform, ergeben. Letztlich ist der Gedanke, dass da auch Synästhesie im Spiel ist, ein sehr reizvoller. Sie müssen das mal einkreisen, wie Sie auf die Fragstellung der Synästhesie kommen.

Wohler:

Wenn Sie sagen: „Farben“ – also hier z.B. dieses zweiteilige Bild von Grün und Blau: Es ist ja jetzt so, dass dieses Blau in sich vielfältig moduliert ist.

Jochims:

So ist es.

Wohler:

Also eine Tendenz aufweist, nach außen hin fast ein bisschen porös zu werden, nach innen eine Intensität zu haben: Das Blau hat ein Leben, ein Eigenleben. Nun frage ich mich in Bezug auf das Grün: Ist es nicht die Farbe als solche, also die Farbe, die sozusagen gleichsam systemisch unerteilt ist? Dass das Blau nur einen Punkt innerhalb einer Intensitätsskala beschreibt, ähnlich wie bei den Spektralfarben auch jede Farbe einen bestimmten Punkt innerhalb einer Kontinuität bedeutet. Dass das Grün – wir interpretieren das als „Grün“ – letztendlich aus einem Energiefluss heraus entsteht, dass das „Grün“ und das „Blau“ nur die Unterscheidung ist, (die wir innerhalb eines kontinuierlich verlaufenden Energieflusses) treffen.

Jochims:

Sehr schön, ja. „Energiefluss“ finde ich sehr wichtig und ähnlich wie bei den Spektralfarben und dem Regenbogen gehen meine Farben mit den Verläufen immer ineinander über und in diesem Fluss der Kräfte bestimmt sich die Form. Die Form ist nichts anderes als die Gestalt dieses Energieflusses. Form ist nicht etwas eigenes, etwas selbstständiges, sondern die Form ist bei mir eine Funktion des Energieflusses der Farben. Für mich sind Farben durch und durch energetisch. Nicht austauschbar wie der Lack, der ans Auto angebracht wird, oder an Industrieformen, sondern Farben sind individuelle Kraftquellen – sie bergen Qualitäten, und die gilt es in Form zu bringen. So spreche ich von der Form der Farbe, nicht von gefärbten Formen. Und dann sehen Sie das ganz richtig: das sind, meinerwegen im Blaubereich, Blaunuancen, die ineinander übergehen. Und im Verhältnis zum grünen Bereich ist das Blau dann kontraktiver und geschlossener, ruhiger. Das Grün mit der Strebung zum Gelb und Weiß öffnet sich und stößt sich ab vom Blau. Aber im Grün kommt auch Blau vor.

Wohler:

Das erinnert mich an gewachsene Formen in der Natur, wie man z.B. farbenprächtige Vögel sieht oder farbige Früchte, die ja auch irgendwie gewachsen sind, durch Umwelteinflüsse so geformt sind und ihre Farben erhalten haben durch einen Wachstumsprozess, der von beiden Seiten her bestimmt ist, nämlich die Formgebung geht parallel mit einer Farbgebung – wenn man also quasi die Farbe als etwas nimmt, das sich auch über Jahrhunderte hindurch entwickelt hat im Kontext einer Gesetzmäßigkeit von Organismus und Umwelt.

Jochims:

Sehr schön. Meine Farbformen haben sehr viel mit Natur zu tun; sie bilden nicht eine Landschaft ab, sondern zeigen Prozesse, z.B. das, was Pflanzen jetzt im Frühjahr gemacht haben, dass sie herausgewachsen sind und sich zum Licht gestreckt haben und die Blüte gebildet haben in gelb oder leuchtend rot, aus der sie dann ihre Frucht bilden. Die ist meistens rund und wächst über der Erde oder unter der Erde. Solche Prozesse sind Anschauungserfahrungen, die meinen Bildern zugrunde liegen. Ich habe hier zum Beispiel eine runde Form und oben die gestreckte Form. Das hat dann viel mit dem Licht zu tun und mit der Transformation. Das ist ja erstaunlich: das Licht wirkt in der Photosynthese der Pflanze, und wird in Materie verwandelt. Nehmen wir z.B. die Tulpen: Die Lichtenergie wandert die in die Knolle oder Zwiebel, um im nächsten Jahr als neue Tulpe hervorzugehen. Unten und oben, Zentrum und Rand: fast alle organischen Vorgänge sind in Mitte und Rand strukturiert. Herz und Haut oder Zentrum und Peripherie. Das ist wichtig für meine Arbeit. Die ganze organische Welt ist ja heute weitgehend vergessen. Wenn sie nicht absterben soll, muss sie gesehen werden.

Wohler:

Wie Sie das gerade beschrieben haben mit dem Organismus: Das bringt mich auf den Gedanken, dass die Farbe ein Mittel ist, auf der visuellen Ebene diese Prozesse des Organismus zu thematisieren, d.h. diese Wachstumsprozesse des Organismus. Dies bringt mich auf den Gedanken dieses Bezuges von Organismus und Farbe, dieses Zusammenhanges: Wie wird die der Farbe innewohnende Energie erkannt, wie wird sie in Bewegung gebracht, dass sie ihre eigene Form finden kann?

Jochims:

Gute Frage. Alles was wir sehen, sei es aus der organischen Welt oder aus der technischen Welt, erscheint ja als Farbe. Wir sehen primär Farben. Wir sehen nicht primär Formen, sondern Farben, die sich konstellieren, und die wir dann als Formen erkennen oder wiedererkennen und dann immer, immer wiedererkennen, so dass wir uns allmählich sicher fühlen. Im Verkehr erkennen wir blitzschnell: Da kommt ein Auto. Was wir sehen, ist Farbe. Die Farbe fährt. Die Farbe bewegt sich, das Licht bewegt sich, unsere Augen bewegen sich – alles ist Bewegung. Und heute in dieser sehr beschleunigten Welt ist ja Bewegung oft sehr, sehr rasch. Alles ist Bewegung und Träger aller Bewegungsvorgänge, die wir sehen, sind Farben. Alles sind Farbbezüge. Wir haben es als sehender oder wahrnehmender Mensch immer mit Bewegungsvorgängen in Relationen zu tun.

Uns erscheint das Licht, erscheinen die Formen – zur Zeit geht's sehr früh los und alles kommt zur Erscheinung, um abends im Dunkel zu versinken – ins relative Dunkel – es ist nie absolut. Aber das Dunkel ist natürlich auch Farbe: Es gibt ja

große Nachtmaler in der Kunstgeschichte. Friedrich oder sein Freund Claussen-Dahl haben die Farbigkeit der Nacht malerisch herrlich gestaltet.

Aber wie kommt es zur Formfindung – das war Ihre Frage – wie kommt es jetzt beim Maler, der mit der Wahrnehmung der Farbe zu tun hat, zur Form?

Die Malerei hat nichts anderes zur Verfügung als Farbe. Der Maler hat es immer mit Farbe zu tun, die er in bestimmter Weise auf die Fläche bringt. Das ist in allen Kulturen der Welt so: Wie organisiert ein Maler seine Farbe auf der Fläche? Das ist die zentrale Frage selbst bei monochromen Malern, Ives Klein zum Beispiel, der zeitweilig nur mit Blau gearbeitet hat und dann auch mit Rot. Ultramarin-Blau und ein Rechteck mit abgerundeten Ecken und möglichst wenig Bindemittel. Auf diese Fläche trägt er die Farbe mit der Lammfellrolle auf. Oder wenn Caspar David Friedrich einen Sonnenuntergang malt, dann trifft er Entscheidungen für bestimmte Farben, und das hat sich bei den Gegenwartsmalern nicht geändert.

Im Prinzip geht es darum, ob ich mich dafür entscheide, Ultramarinblau zu nehmen oder einen Sonnenuntergang zu malen – das sind Themen der Kunstgeschichte. Aber mir geht es darum, die Farbe in Form zu bringen. Ich sehe bestimmte Farben vor mir: Ich sehe ein bestimmtes rundes Element in Blau – von tiefstem, fast schwarzem Blau, mit dunklem Grün untermalt im Verhältnis zu einer grünen Geschichte, die aus dunklem Grün sich ins Hell entwickelt. Das war die vorlaufende Vorstellung, bevor ich das Bild begann. Solche Vorstellungen haben sich im Laufe meiner langen Arbeitsgeschichte entwickelt. Aber wie kommt es zur vorlaufenden Vorstellung?

Die Vorstellung taucht irgendwann auf. Sie hat nicht direkt ein Naturvorbild, etwa eine Pflanze oder ein Tier oder eine Landschaft, sondern es ist eine autonome, wenn man so will: eine abstrakte Form für diese bestimmte Farbigkeit, eine erfahrungsgesättigte Form.

Die Form wird dann gerissen, geschnitten oder gebrochen und in komplexerer Weise bemalt. Und dabei erprobe ich, ob die Energiewerte der Farben sich in dieser Form optimal entfalten können, und wenn sie sich entfaltet haben, ob das sozusagen so drin sitzt wie wir in unserer Haut – oder nicht – oder sagen wir mal vorsichtiger: Wie ich in meinem Hemd und in meiner Hose; ob die Hose passt oder zu lang ist, zu weit ist oder zu eng. Wenn sie passt, fühlt man sich wohl und wird warm. Wenn nicht, muss ich korrigieren und korrigieren – und retouchieren kann ich immer wieder. Am Schluss frage ich mich: Was hast du da eigentlich gemacht? Was erscheint da? Die Beziehung zwischen den beiden Spitzen: strömt das, wie das Herz pumpt, die Leber arbeitet? Wenn das Ganze lebt wie ein Organismus – Form und Farbe vereint – dann nenne ich das „Bild“. Es ist kein Bild von „etwas“ im Sinne eines Abbildes, auch nicht ein abstraktes Bild mit erfundenen Formen, geometrischen Formen wie bei den Konstruktivisten, sondern ein anderes Bild, ein neues Bild. Und ich frage mich: worauf bezieht es sich? Das Bild ist immer Bild von etwas! Worauf aber bezieht es sich?

Der Bezug, der Außenbezug, der Umweltbezug, der Weltbezug ist mir außerordentlich wichtig. Worauf bezieht es sich? Mir geht es um Bezüge, die unverbraucht sind und die ich produktive Semantik nenne – schöpferische Semantik oder unverbrauchte zeichenhafte Beziehung auf die lebendige Welt. Die Formen sind neu, ungewohnt, auch die Farben – das ist kein Stuhl, der schon besetzt ist.

Und wenn ich dann so eine Arbeit um mich habe – alle, die hier stehen und hängen sind zur Prüfung hier und hängen oft Wochen – dann ergibt sich irgendwann der Titel. Alle Arbeiten haben Titel, und der ist meistens sehr befremdlich, oft hermetisch. manchmal kryptisch.

Für mich ist die Welt nicht durch das, was fotografiert oder gefilmt wird, oder das, was in der Zeitung steht oder im Fernsehen zu sehen ist, erklärt und klar. Für mich ist die sichtbare Welt, ich sage mal, zu 90% unbekannt, höchstens 10% bekannt. Das, was die Wissenschaft erforscht und interessiert, sind kleine Taschenlampen in unendlicher Nacht. Meine Bilder versuchen zu beleuchten, was im Dunkel liegt. Das Sehen zum Beispiel. Dieses große Bild ist jetzt ganz neu, vielleicht ist es schon fertig – das muss ich prüfen. Es ist eine Variante, eine zweite Fassung eines Themas, da gab es ein erstes Bild. Der Titel ist Paestum!

Vielleicht kennen Sie dies aus der Kunstgeschichte in Süditalien die griechischen Tempel mit den strengen dorischen Säulen. Die Tempel sind hier nicht zu sehen, aber „the spirit of reality“.

So viel zur Geschichte der Formfindung für die Farbe, zur Formwerdung der Farbe.

Wohler:

Ich finde den Aspekt der Titelgebung interessant, weil er m.E. auch vielleicht ein Weg zum Verständnis sein kann für synästhetische Bezüge. Gerade weil diese Verknüpfung, diese feste Verknüpfung von fertigem Werk, abgeschlossenem Werk und Titelgebung sich (offensichtlich) nicht einfach so rational begründen lässt. Die Begründung könnte dann vielleicht sein – und das soll dann auch gleichzeitig eine Frage sein – dass die Form der Farbe dann etwas verarbeitet, Informationen verarbeitet, die ganz unterschiedliche Sinneskanäle berührt. Zum Beispiel die Stimme eines Menschen: also man malt ein Bild und man weiß nicht, wie nennt man das Bild und dann fällt einem beispielsweise „Vogelgesang“ oder so etwas in der Art ein, ohne dass einem so richtig klar ist, dass das einen Bezug hat, dass man etwas festgehalten hat, was diesen Klang angeht.

Jochims:

Gut. Ja. Also ich empfinde oder erlebe die Wirklichkeit, die sichtbare Wirklichkeit, die Formen und Farben, die Bewegungen und Erscheinungskomplexe – denn Komplexe sind ja keine isolierten Objekte, sehr stark klanghaft. Nicht nur die Stimme eines Menschen, sondern auch die Bewegung, seine Gestalt, seine Aus-

strahlung, hat was Klanghaftes. Ich hör es nicht, das ist kein Hören. Das ist keine gleichzeitige akustische Erfahrung, aber es ist dem Akustischen sehr verwandt und lässt sich am ehesten als Klang beschreiben. Das ist wahrscheinlich für Sie wichtig. Alles hat Klangcharakter.

Und mich interessieren Klänge außerordentlich. Auch der Lärm. Es gibt enorm viel Lärm – hier jetzt nicht so sehr, weil wir ja etwas abseits wohnen – aber im allgemeinen gibt es in der Stadt enormen Lärm oder beim Autofahren. Der Lärm interessiert mich, aber mehr noch, sagen wir: feinere Klänge, wie zum Beispiel fremde Stimmen, die ich nicht verstehe. Ich war einmal in Japan vor zwanzig Jahren, viele Wochen, und übte immer das Horchen auf fremde Stimmen oder Klänge, und ich lausche gern.

Klänge haben eine ganz ähnliche – wie soll ich sagen: Präsenz wie Farben. Formen vom Leisesten zum Lautesten, vom Leuchtenden bis zur ganz vergrauten Erscheinung; und Klänge und Farben erzeugen sicher im Nervensystem ähnliche Erfahrungen. Bild und Titel sind verbunden über den Klang.

Wenn ein Bild entstanden ist, dann wird der Titel gefunden; das hat meistens eine Klangbrücke, wenn ich so sagen darf. Alles hat, wie gesagt, für mich Klangcharakter und die erste Verbindung ist, dass der Titel einen Klang hat, der sich mit dem des Bildes gut verträgt – so wie ein Name sich mit einer Person verträgt und auf die Dauer zusammenwächst.

Je länger ein Name mit einer Person verbunden ist, desto mehr wachsen sie zusammen. Wenn ein Säugling getauft wird, mag der Name noch merkwürdig fremd und unvertraut klingen. Und wenn wir dann mit dem Namen vertraut sind, wie zum Beispiel in der Kunstgeschichte – der Name „Rembrandt“ klingt wie seine Bilder oder der Name „Cezanne“ klingt wie Cezanne erscheint – dann ist es zusammengewachsen. Auch dann, wenn der Name nicht originell ist, wie „Paul Klee“ zum Beispiel, ein nicht besonders origineller Name – aber das Werk und der Name haben sich ganz eng verbunden. So ähnlich gilt es, die Titel und die Bilder zusammenzubringen.

Wenn der Klang des Bildes und der Klang des Titels zusammenstimmen, dann ist der Titel gefunden. Und das kann besser oder weniger gut gelungen sein. Es gibt auch schlechte Titel. Es kommt vor, dass ich später den Titel ändere – aber ich habe Erfahrung für diese Verbindungsfindung, die Bezugsfindung.

Wohler:

Was ich auch sehr spannend zu lesen fand, war, dass Sie teilweise Ihre Bilder nach Jahren ihrer Fertigstellung erneut übermalen. Ich denke hier an das Bild „Antwort“, das auch in Ihrem Buch enthalten ist. Dazu bedarf es ja auch eines unheimlichen Mutes, eine Arbeit, (...) die man völlig übermalt, weil ja die Form als solche gar nicht verändert wurde dadurch. Das heißt ja, dass die Form, die vorher eine Farbe aufgewiesen hat, jetzt eine neue, andere, Farbe verliehen bekommt, die

in diesem Falle so in sich selbst durchkomponiert ist, nämlich mit feinen Tönen (Zwischentönen) sozusagen – das ist ja ganz filigran, was da passiert in der zweiten Version.

Jochims:

Die erste Version des Bildes war auch sehr dunkel. Die zweite ist weiterhin dunkel. In der ersten Version waren alle die Farben auch drin, die in der zweiten sozusagen gesteigert wieder da sind. Die Form ist beim ersten Mal mit minimalen Kontrasten realisiert worden und beim zweiten Mal mit maximalen Kontrasten, aber mit den gleichen Farben. Es gibt einen Spielraum innerhalb dieser Zuordnung von Farbe und Form, die in meiner Malerei gilt. In diesem Spielraum kann ich mich bewegen zwischen Minimalisierung und Maximalisierung der Farbkontraste.

Wohler:

Verknüpfen sich bestimmte Bewegungen, Bewegungsvorstellungen zwangsläufig mit bestimmten Farben? Wahrnehmungen, Vorstellungen. Also, Sie hatten ja davon gesprochen, dass so etwas wie ein Urbild aufsteht von Farben, ein Farbprozess quasi urbildhaft ins Bewusstsein tritt, zum Beispiel diese Abstufung: das Blau ins Violett gehend. Und dass für diese Farbentwicklung eine formale Komposition gefunden werden muss und ob dann sozusagen, ja, welche Rolle da die Bewegung spielt? Also Bewegungsvorstellungen auch.

Jochims:

Bewegung ist von zentraler Bedeutung. Alles was wir tun, geschieht durch Bewegung, so lange wir leben. Und wenn wir gestorben sind, bewegen nicht wir uns mehr, dann werden wir bewegt.

Jede lebendige oder konstruierte Gestalt löst sich auf irgendwann und wird von ihrer Umwelt verzehrt. Als Schrott das Auto, als Leichnam im Krematorium oder in der Erde der Mensch, oder das tote Tier wird von Ameisen gefressen usw. Das heißt, Bewegung – Bewegung – Bewegung: Aktive Bewegung oder passive Bewegung, entweder bewegen sich die Wesen oder die Maschine, oder es wird bewegt, wir werden bewegt. Bewegung, die allem Sichtbaren zurunde liegt als Hypokeimenon, spielt in meiner Arbeit eine große Rolle, in der Form von Expansion und Kontraktion, den beiden Grundbewegungen, die dem ganzen Kosmos zugrundeliegen. Expansion und Kontraktion: generelle Strukturen – eine generelle Bipolarität wird im einzelnen Bild durch die Bewegungswerte der Farben sichtbar gemacht. Die relativ „aktiven“ Farben erzeugen Expansion und die „passiven“ die Kontraktion. Im blau-grünen Bild wird das besonders deutlich: die relativ runde, ruhige Blauform ist weniger aktiv als die Grünform. Die Grünform ist expansiver: Je heller, leuchtender und vor allem wärmer die Farbigkeit, desto aktiver. So wirken Gelb, Orange und Rot relativ aktiv, Blau, Violett und Schwarz relativ passiv,

Dunkel ist ruhiger als Hell – also Bewegungswerte ruhig – unruhig und an Gewicht leicht und schwer. Das alles spielt eine Rolle und daraus entwickelt sich die Bildsyntax, die Bildsprache.

Wohler:

Was mich noch beschäftigt hat, ist die Interaktion zwischen Malgrund und Farbe. Sie bevorzugen die Spanplatte als etwas, das auch eine eigene Wirklichkeit aufweist, eine geschichtliche Wirklichkeit, eine Wirklichkeit der Natur, wie man mit der Natur umgeht. Die Spanplatte als ein Träger von einer eigenen Wirklichkeit und diese Wirklichkeit soll sozusagen jetzt durch die Farbe bestätigt, in irgendeine Weise befriedet werden.

Jochims:

Ich sage: transformiert. Papier oder Spanplatte – das sind die beiden Hauptträger, mit denen ich arbeite. Es sind vorgefundene industrielle Produkte und haben ihre geschichtliche Bedeutung und durch die Malerei, durch das Zusammenkommen von Farbe und Fläche, durch das Thematisieren des Materials, mit den gebrochenen oder geschnittenen Rändern und durch die Vereinigung der Farbenergie mit der Platte oder dem Papier in dieser Form geschieht eine Transformation: Die physikalische Spanplatte wird in eine Räumlichkeit transformiert – erscheint räumlich und pulsiert.

Die Spanplatte, die vorher etwas Billiges und Hässliches war, wird ‚Bild‘, wird etwas sehr anderes; sie bleibt zwar erkennbar – die Spanplatte – aber anders als beim Schreiner oder in der Industrie. Sie erfährt die Transformation, den Übergang in eine neue Wirklichkeit, nämlich in die Bildwirklichkeit. Das gilt für alle Kunst, das gilt auch für die Leinwandmalerei: Die Leinwand wird durch die Malerei zum ‚Bild‘ und hört auf, nur Leinwand zu sein. Bei der Spanplatte kann man das als Heilung betrachten. Denn vorausgegangen war ein Zerstörungsprozess. Schon die gepflanzten Wälder sind ‚Spanplatten‘ in meinen Augen. So wie die Industriewälder heute gezogen werden oder lange Zeit gezogen wurden – das ändert sich gerade – als monokulturelle, äußerst krankheitsanfällige Produkte haben sie diese Spanplattentendenz in sich, und dann werden sie gefällt, zerraspelt und verklebt. Das sind Vorgänge, die unserer Gesellschaft entsprechen. Diese Auflösungstendenz wird durch die Malerei umgekehrt. Das ist wie in der Natur: Aus dem Kompost wachsen wieder Pflanzen. Das ist die Bildform, die „Form der Farbe“.

Wohler:

Die Farben, die von vornherein in der Vorstellung da sind und die sich anschließende Formfindung für diese Farben.

Jochims:

Die vorlaufende Vorstellung ist sehr wichtig.

Wohler:

Sie lassen sich also nicht durch das sinnliche Material selbst inspirieren, wenn Sie das Material vor sich haben, sondern Sie bilden sozusagen diese Vorstellung, die Sie vorher haben, schon explizit nach bzw. wollen dieser Vorstellung auf den Grund gehen.

Jochims:

Es ist kein Abbild einer Vorstellung, sondern es ist ein Auf-dem-Grund-gehen. Das heißt, die vorlaufende Vorstellung ist sehr allgemein und doch präzise, aber nicht präzise in dem Sinne, dass ich genau sehe, wie das Blau hier in der Mitte wird. Das entwickelt sich immer im Malprozess und wird vom Material inspiriert. Ich sehe vorher nicht genau, wo und wie die Flecken sitzen, aber ich habe die Vorstellung von einem kühleren, dunkleren Grün unten zu einem helleren gelb-weißen Grün oben. Wie der Malakt genau verläuft, das ist nicht planbar und darf auch nicht geplant werden; das ist auch das Vergnügen des Malens, dass etwas entsteht, das ich so noch nicht gesehen habe – aber die Richtung habe ich gesehen, in der ich suche. Und dann muss ich schauen, ob das, was dabei herauskommt, brauchbar ist oder nicht, ob es etwas taugt oder nicht. Wenn nicht, muss ich weiterarbeiten. Wenn es glückt, kann ich sehr schnell ins Schwarze treffen – das ist von Bild zu Bild verschieden. Aber die vorlaufende Vorstellung – oder sagen wie mal: die Idee, die Bildidee, ist maßgeblich für die Richtung, in der ich suche, und in der die Arbeit sich dann entfaltet.

Ich lasse mich immer auch vom Material inspirieren: Die Bilder sind in der Regel gespachtelt, nicht mit Pinseln gemalt, und der Spachtelzug geht von ganz dünn lasierend bis relativ dick-pastos. Lasierend, halbdeckend, deckend, pastos – so nennen wir das als Maler. Und im Spachtelzug sind diese Möglichkeiten der Faktur ganz nahe beieinander. Das kann der Pinsel so nicht, das kann auch die Rolle, die Lammfellrolle, nicht, das kann nur der Spachtel. Und wenn die Farbe aufgetragen wird – das ist also ein sinnliches Ereignis von großer Dynamik, sehr aufregend – spielt das Material eine ganz eigene Rolle. Und wenn es nicht mitspielen will, kann ich nichts machen. Ich muss mich mit dem Material befreunden. Ich muss meine Farben kennen, wie der Liebhaber seine Freundin kennen muss – sonst spielt sie nicht mit. Ich hatte Zeit, mich mit den Farben zu befreunden, fast fünfzig Jahre. Heute tanze ich mit ihnen.

Wohler:

Sie sprechen ja auch von einem Farbkörper. Und dieser Farbkörper ist sozusagen das Zusammenspiel von Spanplatte und Farbe. Also im Grunde genommen wird ja die Spanplatte selber zum Farbkörper.

Jochims:

Richtig.

Wohler:

Sie sprechen dann auch von einem Schwingungsausgleich der Farben, wo die spezifischen Energien der einzelnen Farben so ins Schwingen geraten und sozusagen die Farben nicht aus den Fugen geraten, um einmal bildlich zu sprechen und eigentlich, wie man es auch von der Musik her kennt, so ein Klangerleben erreicht wird.

Jochims:

Ja, sehr richtig. Schwingungsausgleich: Das ist bei mir das Subtilste und das wichtigste Phänomen generell: den Schwingungsausgleich zu erreichen, und das sehe ich sehr nahe bei der Musik, zum Beispiel, wenn ein Orchester zusammen spielt – ich spiele keine Musik und bin nicht sehr musikalisch, aber bin immer wieder fasziniert, wenn ich im Konzert sitze – ich sitze nicht gerne im Konzert, weil man da so eng sitzt und es ist voll, es ist mir zu gedrängt, aber das zu hören: wie die Posaune plötzlich einsetzt oder das Piano einsetzt oder die Geige usw., die Bässe und wie die Instrumente zusammen klingen – nicht nur zusammen gehen, sondern sich gegenseitig so steigern, dass der spezifische Klang von jedem einzelnen Instrument durch die anderen gestärkt und nicht geschwächt wird. Das ist doch jedenfalls bei der klassischen Musik nicht nur in Europa ein zentrales Anliegen. So versuche ich die Farben zu organisieren, dass sie sich, auch wenn sie nicht besonders leuchtend sind – ich benutze keine Leuchtfarben – gegenseitig steigern und nicht schwächen. Und gelingt dies, so findet ein Austausch statt: Das Auge wandert hin und her und sieht die Farbbezüge, erlebt sie und erlebt diese Steigerung. Und wenn die Form ‚Form der Farbe‘ geworden ist oder wenn die Farbe mit der Form Eins geworden ist, dann kann momentweise dieser Schwingungsausgleich eintreten, dass alles zugleich bewegt und in Ruhe ist. Zugleich Entfaltung von Energie und Ausgleich von Energie – das nenne ich „Schwingungsausgleich“.

Wohler:

Das erinnert mich auch an Meditationen allgemein.

Jochims:

Ja, richtig. Gelingende Meditation ist ja völlig ruhig, völlig versenkt und völlig wach, nicht schlafend. Buddha-Statuen in Südostasien und in Japan zeigen immer den Buddha in völliger Ruhe mit halbgeschlossenen Augen. Völlig entspannte Züge, aber voll wach – das wäre etwas, was ich anstrebe.

Wohler:

Die Körperhaftigkeit, die hat mich beschäftigt. Die Körperhaftigkeit der Spanplatte, die ja sozusagen noch gebrochen wird, immer noch offen ist für weitere Formveränderungen auch wahrscheinlich während des Malaktes selbst.

Jochims:

Eigentlich nicht, möglichst nicht. In den ersten Jahren als ich noch wenig Erfahrung hatte und ich mich in dieses Neuland vortastete, da habe ich manchmal nachgebrochen. Das tue ich aber sehr ungern, denn die Ränder werden, bevor ich male, befestigt, um sie gegen Beschädigung zu schützen und die ganze Platte wird gefestigt, wird eingelassen mit einem Material, das sie sehr festigt. Das verhindert auch, dass Weichmacher aus der Platte austreten können und die Farben verändern. Die Spanplatte ist empfindlich gegen Beschädigung bei Transporten – deshalb werden die Kanten sehr befestigt. Und wenn das geschehen ist, sollte nicht mehr gebrochen werden. Aber die Farbe ist ja noch nicht da und ich arbeite immer im Hinblick auf die noch erst zu malende Farbe.

Und es kann vorkommen, dass sich dann herausstellt, dass die Form nicht stimmt, dass die Form und die Farbe nicht zusammenfinden, und dann muss ich nachbrechen. Aber möglichst nicht, und da ich heute viel Erfahrung habe, passiert das praktisch gar nicht mehr oder fast gar nicht. Lange Kontrolle der Form, bevor die Platte eingelassen wird und dann bestimmt die Farbe. Die formbestimmende Rolle der Farbe lässt sich so weit treiben, bis ich sicher bin, dass es geht. Also die Proportionen: Wie groß muss das Blau im Verhältnis zum Grün sein und wie hoch die beiden Spitzen des Grüns? Die rechte ist höher als die linke. Oder: wie ist der Anschnitt in Blau, wie ist der Bogen links im Verhältnis zum Bogen rechts, wie ist die gemeinsame Kante an dem Steg? Diese Dinge lassen sich von der Form her bereits entscheiden, bevor die Farbe kommt – im Hinblick auf die Farbe. Das ist neu.

Bei Matisse war es folgendermaßen: Matisse hatte seine großen Farbbahnen, die großen Farbflächen, aus denen er seine Formen schnitt; er ließ sie dann applizieren auf die Fläche und hin- und herschieben und komponierte dabei. Und dann sagte er: so, jetzt ankleben, jetzt festmachen!

Er schnitt direkt in die Farbe – das tue ich nie, sondern ich entwerfe eine Form im Hinblick auf eine bestimmte Farbigkeit. Die Form wird fertiggestellt, dann wird gemalt, die Farbigkeit entfaltet sich und dann sehe ich, ob es geht, oder wie es geht,

oder ob es nicht geht. Aber ich kann die Erscheinung der Form durch die Malerei modifizieren bis es stimmt. Die Farbe ist flexibel – sie ist enorm willig. Aber sie blüht nur auf, wenn sie sich in der Form wohl fühlt – wenn das zusammenfindet – so wie zum Beispiel der Mund, die Speiseröhre und der Magen flexibel sind. Der Mund nimmt die Speise auf, zwar nicht Riesenbrocken, aber angemessen große Teile.

Wohler:

Der Ursprung der Farbe oder der ursprüngliche Ort der Farbe ist eigentlich also schon in Ihnen. Die Farbe ist also nicht etwas – wie soll ich sagen: etwas Hinzugefügtes.

Jochims:

Sehr schön. Nichts Hinzugefügtes. Wenn Sie sagen, der ursprüngliche Ort ist in mir, dann kann ich das auch noch ein bisschen illustrieren: Wie jeder Mensch, der in dieser Welt lebt, nehme ich ständig Farben auf. Ich sehe ständig Farben und bin sozusagen wie eine Regentonne voller Wasser. Das dringt ständig ein und dann passiert etwas, von dem ich nicht weiß, wie es geschieht: Es konstituiert sich im Unbewussten oder Vorbewussten aus diesem amorphen Material, aus diesem, ich sage mal: Farbbrei, etwas Formhaftes, eine Formvorstellung, eine vorlaufende Formvorstellung, das heißt, es taucht dann etwas auf, als inneres Bild, wie eben dieses Verhältnis von Blau als Kreis und das offene Grün. Und wenn das da ist, oder wenn es sich bildet (und das ist sehr schwer zu beschreiben – ich weiß auch nicht genau, wie das geschieht, aber das geschieht) und wenn das dann da ist und immer wieder auftaucht und gebieterisch sich meldet, dann fange ich an zu arbeiten.

Wohler:

Also es taucht schon wiederholt schon auf, es ist keine einmalige Sache, sondern es ist eine Sache, die Sie länger beschäftigt.

Jochims:

Vor allem bei den Spanplattenbildern. Bei den Papieren ist es kürzer – da kann es auch zeitlich viel schneller vor sich gehen. Aber es taucht auf, und entweder verschwindet es wieder, oder es bleibt und meldet sich wieder. Und dann geh ich an die Arbeit.

Wohler:

Also es kommt schon mit einer gewissen Hartnäckigkeit.

Jochims:

Ganz richtig.

Wohler:

...und fordert Sie auf...

Jochims:

„...geh an die Arbeit!“ Meine Katze – wenn meine Katze Hunger hat, dann fordert sie was zum essen. Das kann man hören, das sieht man an den Bewegungen, und dann ist es Zeit. Wenn sie keinen Hunger hat, brauch ich ihr nichts zu essen zu geben, sie wird `s nicht fressen. So melden sich sozusagen aus dem Vorbewussten die Bilder. Melden sich keine, male ich nicht, arbeite ich nicht. Dann mach ich was anderes – ich habe genügend zu tun.

Wohler:

In Ihrem Buch sagen Sie von sich selber, Sie seien Medium der Farbe und kein Macher. Das heißt also: als Medium der Farbe führen Sie aus, was die Farbe erfordert, also die Verwirklichung der Farbe. Das bedeutet aber doch, dass diese Bewegungsenergien der Farbe in einer bestimmten Aktion münden. Also die Formfindung ist doch gekoppelt mit den Energien der Farbe

Jochims:

Ja.

Wohler:

Also die Energien der Farbe, die bestimmen ja dann Ihr Verhalten in einer Art und Weise, dass die Form für die Farbe sozusagen dann schließlich zustande kommen kann.

Jochims:

Richtig, so ist es. Ich sagte ja: Ich bin voller Farben und Formen.

Wohler:

Also so eine Art Repertoire ist da. Die Werke, die Sie schon gemacht haben, das ist natürlich schon ein Repertoire, auf das Sie dann zurückgreifen.

Jochims:

Auch richtig.

Wohler:

Runde Formen: konzentrisch pulsierendes Blau, beispielsweise, ist sozusagen gleich im Bewusstsein auch als eine Möglichkeit, wie man es machen kann.

Jochims:

Ganz richtig. Ich würde sagen: ein vertrautes Vokabular. Das sind Vokabeln, über die ich verfüge, die ich mir erarbeitet habe. Man wird sich immer in einer Sprache äußern, die man beherrscht oder in der man sich einigermaßen auskennt – mehr will ich gar nicht sagen. Und ich „kann“ eben nur bestimmte Dinge, bestimmte Farben, bestimmte Formen – andere „kann“ ich nicht.

Wohler:

Weil sie noch nicht erforscht sind, sozusagen.

Jochims:

Ja. Richtig. Und nicht zu allen Zeiten. Es gibt selten jetzt in den letzten Jahren rote Bilder, sehr viel Blau. Ich würde gerne Rot malen – das geht nicht.

Wohler:

Mir war die Formulierung in den Sinn gekommen als ich hier dieses Bild gesehen habe von Ihnen. „Erinnern“: dieses Bild hat so etwas wie, als würde die Farbe wie eine Flamme das Material für sich in Beschlag nehmen. Wenn man dies verallgemeinert, dass die Farbe so etwas ist, dass die Form so relativiert, so in sich aufnimmt, dass die Form Gefahr läuft, verloren zu gehen.

Jochims:

Absorbiert zu werden.

Wohler:

Ja, absorbiert zu werden.

Jochims:

Ja, das ist mir sehr recht. Wir leben in einer Welt, wo alles in Formen denkt. Die ganze Industriewelt ist Formproduktion, Formproduktion, Formproduktion. Es geht mir um die „Form der Formlosigkeit“, wie Schelling sagt.

Wohler:

Dadurch verschwindet auch die Materialität der Spanplatte. Sie wird einfach zur Farbe: die Farbe wird substanzlos. Also die Farbe, die hat ja auch erst mal noch die Eigenheit, Ölfarbe zu sein oder Wasserfarbe oder Acrylfarbe oder sonst was, und das ist ja auch eine Substantialität. Das würde dann auch dem entsprechen, dass dann die Farbe nur Erscheinung wird in dem Sinne, wie es auch beim Synästhetiker der Fall ist – also unabhängig von einem „Bildträger“ oder so.

Jochims:

Richtig. Der Synästhetiker, nehme ich an – ich kenne mich zu wenig aus in der Synästhesie – aber ich nehme an, dass das, was er erfährt, eine Mitte einnimmt zwischen verschiedenen Materialitäten. Also Musik und Farbe bei Kandinsky, wenn er bei den Monetbildern Klänge hört oder umgekehrt, im Konzert Farben sieht, dann ist das die Materialität des Konzertes mit den Instrumenten und den Schwingungen, die die Instrumente erzeugen und die Materialität eines potentiellen Bildes. Dazwischen erscheinen ihm seine Farben, die er dann malen kann – so etwa kommt mir das vor. Ich hab da nicht viel darüber nachgedacht, muss ich sagen – durch Ihre Fragen wird mir das selbst etwas näher bewusst.

Wohler:

In Ihrem Buch äußern Sie sich an einer Stelle über die Zuordnung von Dreieck und Gelb, der Kreis blau und das Rechteck rot und da protestieren Sie dann auch, dass das nicht das Gelb sein könne, das heißt, Sie haben also auch schon Ihre eigenen Vorstellungen, wie diese Zuordnung eigentlich zu treffen sein müsste.

Jochims:

Na ja, aber in dem Sinne wie ich schon sagte, dass nie ein Gelb alleine erscheint oder ein Blau. Bei mir sind es immer Farbbezüge und auch unsere Wahrnehmung ist so. Wir sehen nicht gelb, sondern wir sehen gelb im Verhältnis zu anderen Tönen. Und selbst die Experimente der monochromatischen Farbdarbietung, dass ein Raum, ein runder Raum, völlig gleichmäßig ausgeleuchtet in Blau gefasst ist und der Mensch nimmt das wahr: Wir nehmen es nicht monochromatisch wahr – wir nehmen im Sehzentrum anders wahr als in der Peripherie, das heißt, wir sehen auch das monochromatisch – physikalisch monochromatisch – dargebotene Blau mit Verläufen. Und meine Philosophie ist die Philosophie der Verläufe: Alles ist Verlauf, alles ist Relation: die Farbe oder die Farben – man kann auch sagen: die ‚Farbe‘, dann ist ‚Farbe‘ Plural.

Wohler:

Dann ist ‚Farbe‘ etwas, das zusammengesetzt ist. Gibt es für Sie auch solche Verknüpfungen, dass Sie sagen, bestimmte Stimmungen sind für Sie farbig, also eine Stimmung mit einer bestimmten Farbe verknüpfen?

Jochims:

Ah ja, ganz wichtig. Der Stimmungscharakter ist bei aller Farbwahrnehmung wichtig. Wir sind mit Stimmungen sozusagen ständig beschäftigt, ich will nicht sagen: ihnen unterworfen – der Unterwerfungsaspekt ist nur ein Aspekt. Wir produzieren auch Stimmungen. Also wenn man in einer Gesellschaft ist, und es wird gegessen und getrunken und die Gesellschaft wird fröhlich, dann produziert die

Gesellschaft eine Stimmung. So lange wir essen und trinken ist Interaktion zwischen den Personen. Oder wenn jemand depressiv ist, produziert er eine depressive Stimmung und zugleich ist sie verursacht, durch, ich weiß nicht welche Ereignisse in der Lebenswelt, in der die Person sich aufhält. Wir sind also Stimmungen unterworfen und produzieren sie – das geht nahtlos ineinander über. Der Stimmungscharakter ist wichtig bei meinen Arbeiten, und ich glaube, in der ganzen Malereigeschichte – nicht nur Europas. Nehmen wir zum Beispiel die ostasiatische Tuschemalerei des Zenbuddhismus. Der Maler lässt sich durch eine lange Meditation in eine bestimmte Stimmung gleiten, in der er dann sein Bild malt.

Man kann sich in Stimmung versetzen, so ist es meistens. Bei mir ist es ähnlich: ich versetze mich in die Stimmung meinerwegen hierfür: diese bestimmte Blau-Grün-Beziehung. Also, wenn die Stimmung nicht da ist, kann ich nicht malen. Jedoch durch Übung, langjährige Übung, lässt sich das disziplinieren und trainieren: starker Stimmungscharakter in der Ausstrahlung und Anmutung für den Betrachter.

Wohler:

Ich finde auch, dass die Bilder – also Bilder in Anführungszeichen – etwas unheimlich Räumliches haben: sie gehen in den Raum hinein dadurch, dass sie gar nicht (durch einen Rahmen) eingegrenzt sind. Als würden sie im Raum schweben, so unvermittelt. So als könnte man sie nehmen, könnte sie schmecken, könnte sie pflücken oder sonst irgendwie was mit ihnen tun.

Jochims:

Schön, ja, sie sind nahbar. Wenn ich dann Ausstellungen installiere in Räumen, Galerie- oder Museumsräume, dann hänge ich die Dinge sehr verschieden hoch und in verschiedenen Abständen, so dass das Ganze noch verstärkt ein sinnliches Ensemble bildet im Raum und die Anmutung ist dann noch mächtiger, als wenn nur ein einzelnes Bild hängt.

Wohler:

Ich habe Ihr Bild die ganze Zeit im Blickfeld gehabt. Je mehr ich es betrachte, desto mehr strahlt es eine Zeit aus und man spürt, dass es einen längeren Zeitraum beansprucht hat, das zu machen.

Jochims:

Sehr schön. Ich glaube, da ist die nächste Beziehung zur Musik, Synästhesie oder auch zur Dichtung, die ich auch sehr liebe, nämlich die Zeitkategorie. Für mich ist ein Qualitätskriterium der bildenden Kunst, ob die Rezeptionszeit kurz oder lang ist oder mittellang. Wie lang ist die Rezeptionszeit? Wie lange kann man etwas „bekommen“ vom Bild? Wie lange kann man es verdauen oder wie schnell ist es verbraucht? Die Musik hat eine Realzeit und verklingt, physikalisch gesehen,

mit dem letzten Ton. Doch wirkt sie weiter und hört eigentlich nie auf. Ein Musikstück, alle Musikstücke, die je gespielt worden sind auf der Erde, klingen im Kosmos weiter. Also sind die Realzeit und die Erlebniszeit nicht identisch. Das ist bei mir auch so.

Der Betrachtungsvorgang hat seine Realzeit, hinzu kommt der Nachwirkungszeitraum und zusammen ergeben sie die Rezeptionszeit; je komplexer und langwieriger die Rezeptionszeit ist, desto reicher wird die Bilderfahrung. Das hängt übrigens auch zusammen mit der Länge der Arbeitszeit: Wie viel Arbeitszeit und wie viel Energie ist investiert? Es gibt sehr viel moderne Kunst, die eine ganz kurze Rezeptionszeit hat: schaut hin! aha! kapiert! kenn ich! Auch bei abstrakten Bildern. Es gibt sehr schnell kommende und sehr schnell abklingende Bilder.

Wohler:

Mir fällt gerade der Satz ein, den Sie geschrieben haben, dass es nämlich passieren kann, dass eine Farbe krank wird oder ein Bild kränkelt, wenn die Form mit der Farbe nicht in Übereinstimmung steht.

Jochims:

Richtig.

Wohler:

Wie weit geht das bei Ihnen? Ist dann auch Ihr organischer Zustand gleichsam mit davon betroffen oder Ihr Stimmungsbild davon betroffen, dass Sie sagen: Nein, das lässt mich krank fühlen, wenn ich das so sehe.

Jochims:

Richtig, das hat immer eine Resonanz oder eine Entsprechung in meiner eigenen Verfassung. Der Maler geht ja mit Haut und Haaren in seine Arbeit ein. Es gibt kein Versteckspielen – man kann sich da nicht verbergen. Wenn ich die Bilder überarbeite, hat es auch diesen Grund, dass ich unzufrieden bin und eine Verfassung im Bild sehe, die nicht gesund ist. Und ich wünsche Gesundheit.

Wohler:

Wenn das Bild dann gesundet, dann fühlen Sie sich auch wieder gestärkt dadurch?

Jochims:

Richtig. Ich bin ja der erste Betrachter meiner Bilder. Es ist doch so: ein Maler malt für ein nicht vorhandenes Publikum, das es noch nicht gibt, und er kann nicht sicher sein, dass es das überhaupt je gibt. Aber der erste Adressat und Rezipient ist

der Maler selbst. Auch ich möchte meine Bilder sehen. Wenn jemand anderes sie malen könnte, wäre es mir auch recht.

Wohler:

Vielleicht noch ein Gedanke zu der Bewegung. Die Bewegung kennt man ja eigentlich vorzüglich durch die zeichnerische Linie, die wie ein Vektor sich entfaltet. Bei Ihnen ist es die Farbe selber.

Jochims:

Fluktuation. Pulsation.

Wohler:

Die Bewegung der Farbe bedarf ja aber trotzdem dieses körperlichen Einsatzes, der ja auch der zeichnerischen Linie eigen ist – also die Gestik. Hat die Farbe eine Gestik? Entspricht die Form der Gestik der Farbe?

Jochims:

Ja, so kann man vielleicht sagen. So können Sie es sagen. Also, wenn ich eine Linie zeichne oder wenn ein traditioneller Künstler eine Linie zeichnet, dann ist er sich wahrscheinlich nicht bewusst, dass er mit Farbe arbeitet. Die schwarze Linie auf weißem Grund ist ja Farbe – es sind immer Farbbeziehungen. Ich bin mir stets bewusst, dass ich mit Farbe arbeite. Ich bin ja sozusagen sehr stark auf Farbe gepolt – und die Linie, wie sie unsere Renaissance meisterhaft entfaltet hat, lässt die Farbwahrnehmung verkümmern. Und wenn man die Farbe nicht wirklich beachtet, wenn man die Energie des Schwarz nicht wirklich beachtet und sich darauf ausrichtet, Perspektive, Anatomie usw. richtig zu formulieren, dann erstarrt die Bewegung – zum Beispiel bei Dürer. Bei Dürer sind das fast Starttöne, in Zeichnungen oder Stichen oder Holzschnitt. Oder bei Mantegna: Bei ihm tritt der ursprüngliche Farbcharakter oft zurück hinter der zeichnerischen Geste, die meisterhaft sein kann. Weil sie aber doch Farbe haben – nichts anderes – kommt die Farbe hinterher wieder dazu. Das nennt Dürer „illuminieren“. Da wird eine Geschichte erst vorgezeichnet – die Form – und dann wird sie koloriert. Das ist ein Ansatz, den ich für verkehrt halte, nicht für lebensgemäß und bildgemäß.

Wohler:

Das scheint mir auf die Unterscheidung zwischen der Kantischen und der Hegelschen Perspektive hinauszulaufen: Kant, der auf die Zeichnung abgehoben und die Farbe als das Illuminieren der Zeichnung gesehen hat und Hegel, der dafür gestanden hat, aus der Farbe heraus das Bild zu entfalten.

Jochims:

Gut. Das, könnte man sagen, ist der Unterschied zwischen einem strengen Klassizisten Kant und einem Romantiker Hegel.

Wohler:

Also in diesem Sinne gibt es für Sie auch keine Unterscheidung zwischen zeichnerischer Linie und Farbe.

Jochims:

Nein. Denn wenn ich zeichne, dann zeichne ich ja immer farbige Linien. Für mich gibt es da keinen Unterschied. Und das ist schon da bei Matisse, den ich sehr hoch schätze; Matisse zeichnet mit seinen Linien, schwarz auf hellem Grund (ich sage mal nicht: Weiß – weil das ist immer ein anderes Weiß ist) in einer Weise, dass im Auge Farben erzeugt werden. Das konnte nur Matisse im 20. Jahrhundert, kein anderer.

Wohler:

Also (dass man als Betrachter) die Farben projiziert, seine eigenen Farben?

Jochims:

Sie werden evoziert durch die Zeichnung und vom Betrachter produziert. Wir haben eine Matissezeichnung zum berühmten Bild „die rumänische Bluse“. Man sieht dort das Weiß der Bluse im Unterschied zum Hautton des Modells und sogar die gestickten Muster auf der Bluse in Rot und Blau – obwohl nur Schwarz und Weiß verwendet wurden. So weit bringt es Matisse.

Wohler:

Dass Sie das so wahrnehmen.

Jochims:

Ja. Und nicht nur ich. Ich frage oft Besucher: was siehst du? Wie siehst du das? Die meisten sind es nicht gewohnt, aber wenn man darauf aufmerksam macht, dann sieht man das. Das ist interpersonal, das ist nicht privat, das ist nicht sozusagen mein Hobby, sondern das ist eine gesteigerte, verfeinerte Wahrnehmung, die interpersonal wirksam ist.

Wohler:

Das waren für mich viele Informationen. Ich möchte mich herzlich bedanken bei Ihnen für das Gespräch. Vielen Dank!

Jochims:

Ja, keine Ursache. Hat mich sehr gefreut. Gute Fragen – bin ich gern drauf eingegangen. (ENDE)

5. Interview mit dem Ingolstädter Maler, Komponisten und Lyriker Klaus W. Sporer am 4. Juli 2003, 17.00 Uhr, Ingolstadt

Wohler:

Herr Sporer, Sie arbeiten parallel in drei verschiedenen Kunstgattungen: Musik, Malerei und Poesie/Lyrik. Gibt es hier eine Priorität für Sie in dem Sinne, dass Sie sich mehr als ein Komponist, mehr als ein Maler oder mehr als ein Lyriker verstehen?

Sporer:

Seit langem gibt es das nicht mehr. Ich versuche diese drei Phänomene gleich zu behandeln. Man darf allerdings eins nicht außer Acht lassen, dass ich ausgebildeter Musiker bin: Ich habe ein vollakademisches Studium als Schulmusiker mit Hauptfach Geige absolviert und das ist die Ausgangsbasis. Zuerst war also die Musik da – auch die langjährige Ausbildung schon vor der Hochschule. Und dann erst, aber sehr schnell, sind die anderen Dinge dazukommen – mit Ausnahme des Komponierens. Das ging einfach zeitlich gar nicht. Man muss sich in den Beruf einarbeiten als Junglehrer, man gründet eine Familie und dann hat man nebenher noch ein Orchester, ein Streichorchester, auf dem Hals. Und dann engt das den Radius etwas ein. Aber ich kann mich sehr gut erinnern: Die ersten Gedichte liegen vor, auch Kurzgeschichten und kleine Theaterstücke, aus dem Jahr 1962. Da habe ich genau mein Erstes Staatsexamen gemacht – da war ich mit der Hochschule fertig. Und während der Studienzeit habe ich bereits Tuscheskizzen gemacht in München von meinem Zimmer aus, den Hinterhof abgetastet und andere Sachen in München bei Plätzen und auch da sind schon signifikante Dinge zutage getreten, die dann später sehr wichtig geworden sind, beispielsweise ein Abstrahierungsprozess. Ich kann mich an den Neptunbrunnen erinnern, am Münchner Justizgebäude. Und diesen Neptun, diesen Riesenkoloss, wie der dasteht, den habe ich zuerst naturalistisch gezeichnet und dann immer mehr verfremdet und immer mehr reduziert dabei, so dass es nahezu abstrahiert worden ist in einer Sequenz von etwa sechs, sieben Zeichnungen. Das ist genau das, was ich heute auch noch mache. Also angegangen hat es mit der Musik – das war die Basis. Und dann ist das Grundphänomen eben das, dass die Merkmale, die ich in der Musik vorgefunden habe, wie beispielsweise Form, Klang, Rhythmik, Melodik, dass ich diese Grundphänomene, diese Grundbausteine, übertragen habe ganz einfach auf diese anderen Medien. Auch die ersten Gedichte, habe ich gesagt, liegen schon seit 62 vor, dann allerdings war lange Zeit nichts, weil es auch kräftemäßig und zeitlich nicht ging und habe dann so ungefähr 1985 wieder angefangen und 91 meinen ersten Lyrikband he-

rausgebracht und dann in ziemlicher Regelmäßigkeit die Gedichte veröffentlicht, wobei ich jetzt am 6. Buch und am 7. Buch arbeite.

Wohler:

Sie sind also sehr produktiv. Alleine schon, dass man drei Kunstgattungen ausfüllt mit Werken – das erfordert ja bereits ein gewisses Quantum an Energie.

Sporer:

Ja, es war auch mein Ziel immer, auf diesen Gebieten so gut zu sein, dass ich mich der Öffentlichkeit und der Kritik, der öffentlichen Kritik, stellen kann und nicht eben sage: na ja, gut, jetzt mal ich ein bisschen was im Atelier und wenn ich ein paar Bilder fertig habe, dann stelle ich halt irgendwo aus. Das muss für mich absolut professionellen Charakter haben und wenn es das nicht hat, dann vernichte ich das auch. Ich kann mich erinnern an die Ansprache, die der Kulturreferent Gabriel Engert gehalten hat bei meiner großen Ausstellung 99 zu meinem 60. Geburtstag. Da hatte er gesagt, es hätte ihn verwundert und auch erschüttert von mir zu hören, dass ich allein für die Ausstellung so viel gemalt habe, dass ich 300 Arbeiten vernichtet habe. Das heißt also, wenn – wir sind vorhin im Gespräch auch davon ausgegangen, dass eine Sache, ein Ölbild oder ein Aquarell, eine Zeichnung entweder sitzt oder nicht sitzt. Da wird nicht rumgedeutelt und dann wird, wenn es nichts taugt, wird es vernichtet. Ein Ölbild kann ich übermalen, aber nicht im Sinne von Ausbessern, sondern es wird wieder weiß grundiert und dann fang ich von vorne an. Dann habe ich eine neue Chance. Aber alles, was nicht vor meinen Augen bestehen kann in professioneller Hinsicht, wird vernichtet.

Wohler:

Was sind die Maßstäbe? Was sind die Maßstäbe dafür, dass das Bild nicht der Vernichtung anheim fällt? Was ist Ihnen in erster Linie wichtig an einem Bild, das Sie malen?

Sporer:

Also, wenn wir jetzt vom Bild ausgehen, dann ist wichtig, dass ich eine besondere Aussage mache mit dem Bild, dass ich eine individuelle Aussage mache, die der andere nicht machen kann, dass es eine Malerei ist, ein Stil ist, der vom Zeitgeist geprägt ist, der also in unsere Zeit reinpasst und nicht etwa achtzig Jahre vorher angesiedelt ist, dass es eine Qualität hat, so dass ich mir vorstellen kann, das kann auch – da bin ich jetzt etwas überheblich vielleicht – das kann in einer Galerie neben einigen bedeutenden Künstlern auch hängen, ohne dass es negativ rausfällt. Wenn ich mir das vorstellen kann, dann hat es in meinen Augen die Qualität erreicht.

Wohler:

Sie haben also auch einen Begriff der Moderne, dem Sie genügen wollen.

Sporer:

Ja, das ist richtig.

Wohler:

Welche der drei von den Kunstgattungen erfordert Ihnen am meisten Energien ab? Gibt es eine Kunstgattung, in der es Ihnen besonders leicht fällt, von der Sie sagen: wenn ich in ihr anfangen zu arbeiten, kommt in jedem Fall etwas dabei heraus, wohingegen bei der anderen Kunstgattung es immer ein Ringen ist. Oder verhält sich dies in jeder Kunstgattung gleich?

Sporer:

Die Arbeitsweise in den drei Gattungen ist teilweise ganz unterschiedlich. Gehen wir einmal von der Malerei aus: Da wachsen in vielen Wochen und Monaten Skizzen in Skizzenblöcken heran. Da wird trainiert. Und dann überlege ich mir, was eine neue Serie, die meistens in einer Nacht dann entsteht, Neues bringen kann, etwas anderes bringen kann. Wo kann ich einen Schwerpunkt setzen in der Malerei? Was soll da jetzt so besonders sein, was die alte Serie nicht gehabt hat – dann bräuchte ich ja nicht was Neues auch noch machen.. Und dann läuft das rein arbeitsmäßig auch gestaffelt ab: Zuerst entstehen in Monaten Skizzen, die aber nicht übertragen werden – wir haben vorhin darüber gesprochen – auf größeres Format, auf andere Techniken, sondern die einfach Fingerübungen sind. Und dann bin ich aber schon richtig drin und werde auch etwas erregt und aufgeregt, dass ich da endlich was draus machen kann und umsetzen kann.

Wohler:

Also es sammelt sich etwas durch das Tun selbst.

Sporer:

Es sammelt sich. Da gärt etwas. Wenn Sie „La Valse“ von Ravel kennen, dann wissen Sie, wie da der Dreier-Takt, der Walzer, brodelte – zuerst aus den einfachsten rhythmischen Ursprüngen – wie das brodelte und aufbricht und endlich ist dann der Walzer da. Oder bei Beethoven ist es auch so – man möge mir verzeihen, dass ich in diesem Zusammenhang den Meister nenne – aber wenn er ein Thema entwickelt, aus einem alten Satz heraus. Da kommt jetzt plötzlich – der alte Satz ist abgeschlossen – und plötzlich entwickelt er das erste Thema des neuen Satzes. Das ist ein Gärungsprozess: da arbeitet es, da wurtet es und da gibt's Blasen im Wasser und plötzlich ist das Thema da. Und so ist es eigentlich auch im Arbeitsvorgang: da kommt bei mir beim Malen, da kommen nach diesen Skizzen, kommen zuerst

Tuschzeichnungen, so kleine Tuschzeichnungen in Postkartengröße, dann mach ich große Tuschzeichnungen oder auch mit Ölkreide – hier diese Ölkreidenlandschaften oder Akte oder Köpfe – und da entstehen dann ganze Serien so in einem, also von dieser Größe etwa, Dina 3, da entstehen vielleicht in einer Stunde zwanzig Bilder, zwanzig bis dreißig Bilder. Das eigentlich auch emotional – merken Sie schon – höchst aufgeladen. Und dann mach ich wieder einen Abend, wo ich in die Farbe einsteige.

Wohler:

Der Weg geht von der Zeichnung hin zur Farbe.

Sporer:

Ja. Dann kommt die Farbe beim Aquarell. Dann baut sich das auf und dann brauche ich immer wieder Tage und Nächte, wo die Bilder hier im ganzen Haus am Boden liegen, verstreut liegen und ich immer wieder sie kritisiere, immer wieder beurteile, wo es auch vorkommen kann, dass ein Bild, an dem ich furchtbar hänge, in der Nacht, in der es entstanden ist, plötzlich nach drei Tagen ich mir sagen muss: ja, was hast du denn an dem Bild eigentlich gefunden und das andere Bild – also, hier dreht es sich oft – das andere Bild, das ich verachtet habe in der Nacht, das kommt mir plötzlich hochinteressant vor. Man muss also diese Bilder auch liegen lassen, sie müssen Patina ansetzen können und wenn die Patina eigentlich nur in meinem Kopf entsteht. Ich muss Zeit und Abstand und Distanz haben. Es ist etwa so wie die Sarah Kirsch, die gesagt hat, sie schreibt ihre Sachen, dann, wenn sie es aufgezeichnet hat, immer gleich in Schreibmaschine und lässt es dann liegen. Wenn sie es dann nämlich liest, dann kann sie als Außenstehender diesen Text betrachten und sonst ist sie emotional zu stark engagiert und gebunden und da würde sie vielleicht ein Fehlurteil abgeben. Und genau das Gleiche ist bei mir auch, nicht nur in der Literatur, sonder auch in der Malerei so. Ich brauch dann Abstand, brauch immer wieder Zeit dazwischen. Aber auch: es ist unglaublich energiegeladen, wie Sie vorhin schon festgestellt haben, so ein Akt der Schaffung von etwas Neuem, dass ich wirklich ganz kaputt bin nach solchen Nächten, so dass ich Erholung brauche. Und ich bin auch leergefegt; ich denke, ich habe keine Ideen mehr, da muss wieder etwas heranwachsen. Und dann kommt das Öl. Und dann ist es aber auch ungeheuerlich wichtig, dass die ganzen Materialien, die ich brauche, um so ein Ölbild, beispielsweise so ein Aquarell, durchzuführen, dass das alles vorhanden sein muss: Wenn da irgendein Farbnapf, wenn da irgendetwas fehlt..

Wohler:

...vom Material her

Sporer:

...vom Material her – wenn ich nicht das Blatt, das richtige Papier fürs Aquarell habe und mich jetzt behelfen muss mit etwas, was da rumliegt, dann werde ich ganz verrückt und dann kann ich auch gar nicht. Das ist die Arbeitsweise beim Malen. Die Arbeitsweise beim Komponieren: Da vergleiche ich mich eigentlich immer wieder mit einem Schreibstubentyp oder mit einem Beamten, der brav seine Arbeit absitzt. Ich setze mich hin und warte dann nicht auf göttliche Eingebungen, hab auch nicht viele Skizzen an der Hand und im Kopf, höchstens da und dort mal welche im Notizblock. Und dann setze ich mich einfach hin und fange ein Stück an und handle mich da vor. Das ist wie wenn ich in eine Höhle gehe und ich weiß: Ich kann durch Höhlen gehen, aber ich kenne diese Höhle nicht. Diese eine Höhle, in die ich jetzt reingehe, kenne ich nicht. Aber ich bin schon durch hundert Höhlen gegangen, d.h., ich kenne mich aus und weiß, was mich alles erwarten kann: Und dann gehe ich rein und handle mich Stück für Stück, Anketten, Anschnallen, Eisen reinschlagen, mit der Taschenlampe ausleuchten usw.

Wohler:

Der Arbeitsprozess ist Ihnen also vertraut.

Sporer:

Ja, der Arbeitsprozess ist mir vertraut! Und handle mich da vor bis ich dann vielleicht am Ende dieser Höhle wieder Tageslicht sehen kann.

Wohler:

Das ist also ganz anders als beim Malen.

Sporer:

Das ist ganz anders! Aber auch die Vielfalt sagen wir mal: der Gestaltung – die muss da auch gegeben sein. Also da kommen dann schon viele Parallelen – nur die Arbeitsweise ist eine andere. Ansonsten sind die Sachen fast deckungsgleich.

Jetzt zur Lyrik: Ich habe früher lyrische Gedichte gemacht, die sind in einem Guss teilweise entstanden. Das ist heute auch noch der Fall, aber im Wesentlichen etwas anderes. Ich habe nämlich festgestellt, dass in meinen Gedichten Zeitsprünge drin sind, dass es kleine Parzellen sind, die aneinander gereiht werden und dass es auch Brüche gibt: Sprünge und Brüche, Verwerfungen im Text; auch dass ich mit ganz unterschiedlichen stilistischen Merkmalen arbeite in einem Text selber. Und dann bin ich dazu übergegangen, dass ich das nicht in einem Guss gemacht habe, sondern dass ich mir einen tollen Gedanken, den ich für toll empfinde, aufgeschrieben habe: einen Satz, einen halben Satz, eine Bemerkung, ein Wort.

Wohler:

Einen Aphorismus sozusagen..

Sporer:

Ja, aphoristisch, und die gesammelt habe. Und dann habe ich die thematisch geordnet und versucht, eine Verbindung herzustellen, Lücken auszufüllen im Augenblick mit anderen Dingen: etwas voranzustellen oder hinten anzustellen. Und das sind dann solche – warten Sie mal, da müsste etwas da sein. Da zum Beispiel: da sammle ich solche Fetzen, solche Zettel...

Wohler:

Skizzenblätter..

Sporer:

Ja.. und schreib auch gleich einen Oberbegriff dazu und dann werden große Karten ausgelegt und da stehen dann Oberbegriffe drauf wie beispielsweise „Natur“ oder „Beziehung“, „Liebe“ oder „Pfeil nach oben“ für eine positive Stimmung, „Pfeil nach unten“ für etwas Negatives und so entstehen dann Gedichte. Jetzt im Augenblick – wie es in fünf Jahren ist, weiß ich nicht.

Wohler:

Das hat eine gewisse Parallelität zum Malen – diese Strategie: Bilder, die aus der Motorik heraus entstehen, diese Zeichnungen, die assoziativ einfach entstehen und daraus der Drang zum eigentlichen Bild, oder die Entwicklung zum Bild erwächst. Was ich sehr interessant finde: Man sieht ja hier an den Zeichnungen, den Ölkreidezeichnungen, dass hier die Motorik eine Rolle spielt.

Sporer:

Richtig.

Wohler:

Wie Sie sagten, Sie tasten sich an die Landschaft heran beziehungsweise ertasten die Landschaft. Darin ist ja auch ein haptisches Moment enthalten. Hat die Motorik – ich sehe, da sind ja auch viele verschiedene Formen der Motorik enthalten: Haben diese verschiedenen „Register von Motorik“ will ich mal sagen, gleichzeitig auch eine farbliche Komponente? Ist in der Motorik so etwas wie Farbe bereits transportiert?

Sporer:

Würde ich nicht sagen. Ich hab genau geahnt und gewusst, dass Sie solche Fragen stellen. Also diese üblichen Fragestellungen über Synästhesie – auch das, was über mich bei Vernissagen dann immer wieder gesagt wird, zum Beispiel von der

hochverehrten Isabella Kreim – das haut bei mir nicht hin! So gehe ich nicht vor. Ich sehe auch – da gibt es ja die tollsten Sachen, wie beispielsweise, dass man bei bestimmten Farben bestimmte Zahlen sieht – das ist alles nicht da, nicht der Fall. Ich sehe da auch bei einem bestimmten Klang jetzt nicht eine bestimmte Farbe, die ich nach einer Woche, wenn ich den Klang wieder höre, dann auch wieder sehe. Das ist nicht der Fall. Sondern das, was ich besprochen habe: diese musikalischen Grundphänomene, wie Melodik zum Beispiel in der Malerei übertragen die Linie ist; die Harmonik: etwas Geschlossenes im Bild; die Rhythmik, ein kleiner Rhythmus, zum Beispiel diese Strichführungen da: die sind einordbar in Rhythmik – das können Sie vergleichen, wenn Sie ein Musikstück haben – diese schwarzen Sachen da – das ist ein Tremolo oder Sechzehntel-Bewegung im Allegro und das andere, das so quer läuft ein bisschen, das könnten Triolen sein und das andere sind Viertel-Noten, die sind länger oder halbe Noten: Das sind musikalische Grundelemente, die ich einfach übertrage. Und genauso ist es auch beim Gedicht beispielsweise: ich habe Gedichte, da werden Wörter oft nur hingeworfen, Brocken, die sollen eine Atmosphäre bilden und um diese Kleinrhythmik nicht so billig werden zu lassen oder zu dominant, kommt dann beispielsweise ein langer Satz in Schubertscher Länge, ein langer Satz dazu, so dass hier Kleinrhythmik und großflächige, großräumige Rhythmik korrespondieren in einem Bild. Das ist hier der Fall, zum Beispiel wenn Sie die große weiße Fläche da unten ansehen: hätte ich die nicht – die große weiße Fläche unten, links unten – hätte ich die nicht, dann hätte ich auch den Spannungsbogen nicht in dem Bild und dann würde mir die Kleinrhythmik das ganze Bild versauen. (...)

Das ist also die Grundlage der Verbindung für all diese drei Medien, dass – ich sag jetzt mal, weil ich Musiker bin von Haus aus, dass ich von der Musik ausgehe und die musikalischen Phänomene einfach übertrage auf die anderen Dinge.

Wohler:

Diese Übertragung: ist das eine bewusste Arbeitsweise oder haben Sie sich das im Nachhinein sich selbst so erklärt?

Sporer:

Das ist unbewusst. Erst durch Reflexion später bin ich draufgekommen auf die Frage, warum ist mir das eigentlich leicht gefallen, ohne dass ich eine Ausbildung als Maler habe. Warum ist es mir leicht gefallen, dass ich jetzt plötzlich da male? Ohne Studium. Natürlich habe ich mich damit ständig damit beschäftigt und auch ständig gemalt und ich glaube kaum einer geht in so viele Ausstellungen wie ich. Und nicht nur in die großen Ausstellungen; ich gehe, wenn ich im Urlaub bin und in der Dorfschule findet eine Ausstellung von Hobbymalern statt, dann gehe ich auch rein, weil man überall lernen kann und man kann sogar von den Fehlern der

anderen unheimlich viel lernen, und ich beschäftige mich ständig mit diesen Dingen.

Wohler:

Schon allein, wie hier auch die Räumlichkeit sich für mich darstellt: Cello steht hier, die Gedichte sind hier in den Regalen – offensichtlich ist es ja doch „ein Raum“: diese drei Kunstgattungen sind also nicht irgendwie drei getrennte Abteilungen, sondern offensichtlich geht das auch alles ineinander über.

Sporer:

Das ist richtig. Das Cello steht da, weil ich im Augenblick ein Cellokonzert schreibe für die Georgier. Und bei schwierigen – ich spiele selber Cello – und bei schwierigen Sachen wie Doppelgriffen in dem Stil, den Sie gerade gehört haben, von den Kunstliedern, da muss man natürlich höllisch aufpassen, ob das überhaupt spielbar ist auf dem Cello. Und deshalb habe ich mir eines ausgeliehen. Und das ist eben auch eine Sache der Gewissenhaftigkeit, dass ich nicht einfach blindlings jetzt Noten zu Papier bringe und auch die anderen Dinge: nicht etwas mache, wozu ich keinen Zugang habe, was ich nicht kann – da lasse ich die Finger davon. Ich presse aber auf der anderen Seite immer wieder vor und versuche, etwas Neues zu entdecken, auch Anregungen aufzunehmen von Anderen – nur: Es besteht die Gefahr – das wissen Sie ganz genau, dass, wenn man zu sehr auf Kollegen schaut und schießt, zu sehr auf Anregungen hofft, sich dann plötzlich im stilistischen Boot des Anderen, unter einem anderen Zelt, wiederfindet. Und das wollte man garantiert nicht machen, sondern nur das eben ausweiten. Denn ich bin eben auch der Meinung: ein Künstler, der sich nicht verändert, der ist eigentlich schon gestorben – im künstlerischen Bereich. Es müssen immer wieder Veränderungen da sein. Und auf der anderen Seite muss aber das Handwerkliche beherrscht werden, was jetzt beim Kompositorischen ja nicht so tragisch ist, denn die Grundphänomene sind mir ja in der Hochschule beigebracht worden: Harmonielehre, Kontrapunkt usw. – das ist ja Teil des Studiums gewesen.

Wohler:

In Bezug auf die Malerei: Habe ich Sie da richtig verstanden, dass nicht von vornherein eine bestimmte Vorstellung vorhanden ist, der Sie dann nachgehen, sondern dass mit dem Tun, also mit den Skizzen eigentlich erst die Vorstellung erwächst, der Sie dann eventuell nachgehen. Wie ist das überhaupt? Ist da zuerst eine Vorstellung, die Sie im Kopf haben und dann versuchen, so umzusetzen oder (arbeiten Sie sozusagen einfach „blind“ drauf los)?

Sporer:

Es ist so: Natürlich habe ich eine gewisse Vorstellung. Aber Sie sehen ja, dass meine Malerei so emotional geprägt ist, dass man nie sagen kann, was bringt jetzt das nächste Bild? Ich habe hier zwei Bilder, wo man genau sieht: das sind Geschwister. Da ist einmal der Malduktus da, die Pinselführung, wie ich die ansetze – Sie haben das dort bei der Zeichnung ja schon festgestellt – das sehen Sie auch hier wieder, dass hier nie Linien beispielsweise glatt durchgehen, sondern immer nur angedeutet sind. Das wäre ein gemeinsames Merkmal. Auf der anderen Seite wird Fläche geschaffen, dann wird Tiefe geschaffen, dann werden Kontraste, Farbkontraste, geschaffen: dieses Grün, das ist so giftig, dass es teilweise schon weh tut und dann stufe ich das natürlich jetzt nicht ab mit fleischfarben beispielsweise, was sehr gut zusammenpassen würde, sondern ich setze genau das knallige Rot dann dagegen, weil ich eben hier eine Aggression haben möchte. Also diese Überlegungen sind schon da – aber: dann kann es natürlich sein, dass auch unter der Herbeischaffung von neuen Ideen, dass jetzt etwas wächst, was dann anders wird als das, was ich vorgehabt habe und dann muss ich aber auch sagen: es ist entweder gut geworden und ich bekenne mich dazu oder es ist schlecht geworden. Da kann ich mich bei ganzen Serien verheuen, bei ganzen Serien. Und andere Serien wieder: da wird ein Bild wie das andere ganz toll und ich muss von sechs Bildern, die ich male, könnte ich vier bis fünf in die Ausstellung tun.

Wohler:

Gehe ich richtig in der Annahme, dass das Bilder sind, die vor der Natur entstanden sind?

Sporer:

Nein. Das kann man nicht mehr vor der Natur machen, weil man dann zu stark – wie die Bilder oben im Arbeitszimmer zeigen – diese Naturgebundenheit im Bild hat. Und das haut sich schon um hundertfünfzig Jahre zurück in der Zeit.

Wohler:

Ich habe mir das erhofft, dass das nicht so ist. Also, bei diesem Bild wird das ganz klar.

Sporer:

Da bin ich noch nicht fertig!

Wohler:

Das ist interessant, dass Sie hier noch nicht fertig sind, dass das ein Bild ist, das noch mitten im Arbeitsprozess steht, weil ja hier die Farbe – also hier bahnt sich ja auch was Neues an.

Sporer:

Ja, das ist schon richtig. Das ist allerdings so: ich habe kein Atelier, wo ich so große Bilder machen kann. Aber für große Kunstausstellungen braucht man ab und zu ein großes Bild. Und die Bilder – ich habe da mehrere in diesem Format, das ist 1.60 m auf 2.00 m beispielsweise – gemalt und dann festgestellt, dass ich mit dieser herkömmlichen Art der Pinselführung und des Bildaufbaus überhaupt nicht zurecht komme bei diesen Riesenformaten. Da bräuchte ich entweder so breite Malerpinsel oder ich brauch ein Reisenatelier, wo ich mit Leitern dann drauf steigen kann und runter krabbeln kann – aber das entspricht nicht meinen Formen. Ich liebe auch die kleine Form und nicht die große, protzige Form. Aber ich habe eine große Ausstellung in Fürstenfeld-Bruck vor zwei Jahren gehabt, bei meinem Galeristen und da habe ich dann drei so großformatige Bilder gemacht. Die habe ich alle zuerst versaut und nachdem ich sie mir vierzehn Tage angesehen habe und mich vierzehn Tage geärgert habe, habe ich dann einfach diese Bilder – habe ich gesagt: so geht's nicht, ich habe kein großen Raum – ich habe dann eine Schütttechnik angewandt. Ich habe die Bilder ins Gras gelegt und habe sieben verschiedene Farbnäpfe angerichtet und die Farben verdünnt mit Terpentin und habe sie dann drüber geschüttet in einer ganz bestimmten Weise, so dass entfernt noch an Landschaft Assoziationen herbeikommen können. Und die sind eigentlich toll geworden. (...) Also, ich stelle mich dann um auf das jeweilige Format – nur: ob ich es dann liebe oder nicht, das ist eine andere Sache. Aber diese Sachen lassen sich nicht wie durch einen Projektor beliebig groß projizieren.

Wohler:

Mir ist aufgefallen, dass Sie sehr darauf abgehoben haben, als ich Ihre Bilder hier betrachtet habe, dass man noch irgendwelche Gegenstände in ihnen erkennt. Ist es jetzt Ihre Absicht, dass das der Fall ist oder ist das so eine Art eines Zugeständnisses an den Betrachter, ihm zu helfen: da kann man tatsächlich einen Gegenstand erkennen, aber im Grunde genommen ist Ihnen der Gegenstand nicht so wichtig.

Sporer:

Ich nehme eigentlich keine Rücksicht auf den Betrachter. Das kann ich mir nicht leisten. (...) Ich muss Farbe bekennen vor mir selbst, nicht vor Anderen. Vor Anderen muss ich Farbe bekennen, wenn es um eine kritische Beurteilung meiner Arbeiten geht. Dann muss ich Farbe bekennen. Und deshalb mache ich auch öffentliche Lesungen, öffentliche Ausstellungen und keine Hausausstellungen. Und deshalb werden meine Uraufführungen auch immer, wenn ich Gelegenheit habe, in der Öffentlichkeit stattfinden, wo eine Kritik erwartet wird auch von der Presse. Und wenn einer sagt, man kann mit meinen Sachen nicht so viel anfangen und ich bin

davon überzeugt, dann weiche ich keinen Deut davon ab. Gefälligkeitsbekundungen mache ich da nicht.

Wohler:

Ich wollte die Gegenständlichkeit in Ihren Bildern klären: welche Bedeutung diese Gegenstände überhaupt haben, wenn Sie von einer Übertragung der Parameter der Musik auf das Bild sprechen. Das ist ja im Grunde genommen etwas Abstraktes – da spielt ja letztendlich ein Gegenstand keine Rolle mehr – muss aber nicht unbedingt so sein, es kann trotzdem der Gegenstand vorhanden sein.

Sporer:

Ich habe die Sachen eigentlich schon erläutert: Ich gehe natürlich in der Vorstellung von gegenständlichen Dingen aus – oder bin ausgegangen in den Jahren meiner Entwicklung. Ich mache auch immer wieder Skizzen aus der Natur. Wenn ich an Matisse denke, der mit dreiundachtzig Jahren in seinen Garten gegangen ist und die kleinen Blümchen da nachgezogen hat und sie ganz langsam und bedächtig auf sein Papier gebracht hat, auf den Skizzenblock: Der Lehrmeister ist immer die Natur. Nur muss man vorsichtig sein, dass man nicht die Natur kopiert; dann ist man nur der Kopist, aber nicht ein Schöpfer. Und das ist da eben auch so: Wenn ich mich ständig mit Dingen der Natur und gegenständlichen Sachen auch beschäftige, aber die so nicht veröffentlichen möchte oder rauslassen möchte, wenn sie nicht einem Abstrahierungsprozess, eine Metamorphose hinter sich gebracht haben. Dann kann man aber nicht verhindern, dass für den gebildeten oder den vorgeprägten Betrachter hie und da noch dieses gegenständliche Urbild durchschimmert an der einen oder anderen Stelle. Das kann man nicht verhindern und das will ich auch gar nicht verhindern. Das heißt also, die Reduktion und die Abstraktion gehen sehr weit, sind sehr weit fortgeschritten, es ist sozusagen eine Gratwanderung zwischen dem Gegenständlichen und dem Abstrakten. Wenn ich nur abstrakt malen würde – also für viele ist das ja schon abstrakt – wenn ich nur abstrakt malen würde, dann würde ich es mir verkneifen, überhaupt Landschaftsskizzen zu machen. Weil ich mich dann selber falsch erziehe: Es läuft in eine falsche Richtung. Das ist wie einer, der Chemiker werden will und Physik studiert – der kommt nie dorthin. Und das ist genau so: wenn ich abstrakt malen würde, darf ich nicht gegenständlich zeichnen.

Wohler:

In welchem Verhältnis steht für Sie die musikalische Klangfarbe zur Farbe der Malerei? Zum Beispiel die Klangfarbe der Geige: hat die einen Bezug zu einer bestimmten Farbe in der Malerei?

Sporer:

Ja, es gibt warme Farben, es gibt konsonante Intervalle und dissonante Intervalle. Wenn ich auf der Geige eine Terz oder eine Sexte spiele, dann ergibt das einen warmen Klang, wenn ich eine Quinte, die ja ein reines Intervall ist, spiele, also die leeren Geigensaiten, dann gibt es einen kühlen Klang.

Wohler:

Einen fahlen Klang.

Sporer:

Einen fahlen Klang. Und wenn ich die scharfen Reibungen Sekunde oder Septime spiele, dann gibt das dissonante Töne, dann wird es scharf, dann erinnert es an dieses giftige Grün beispielsweise. Aber ich denke dabei nicht an das Grün: es geht um etwas anderes; es geht dann um die Vorstellung. Ich muss dann auch mir überlegen: was will ich jetzt genau in diesem Teil der Komposition. Ich habe zum Beispiel weiche Dissonanzen: zum Beispiel große Sekunde – das ist ein Ganzton – wenn ich die aneinander reihe, dann werden die allmählich so fade, dass der Hörer den Eindruck hat, das ist ganz harmonisch. Das heißt, ich darf mir so etwas nur eine bestimmte Strecke leisten und dann muss ich sagen, wo will ich denn hin, was will ich haben: will ich einen Höhepunkt haben, will ich ein Aufbäumen, ein Aufschäumen haben oder soll die Sache abfallen, soll es leiser werden, soll es tiefer werden, soll sich jetzt dieses Gewitter so zurückziehen – nach diesen Kriterien gehe ich vor und probiere es auch aus auf dem Klavier, ob mir das zusagt. Der bedeutendste augenblickliche Komponist in Deutschland, der Wolfgang Rihm – von dem habe ich einmal ein Interview gesehen. Da wurde er auch gefragt – am Flügel – wie er sich denn von einem Akkord zum anderen – wie er überhaupt dazu kommt, diese Noten dahin zu schreiben. Da sagte er: „Ja, da nehme ich einmal vier Töne – hat vier Klaviertasten nebeneinander.“ Und dann hat er gesagt: „Man kann aber auch die Halbtöne nehmen“, geht in die schwarzen Tasten mit rein. „Jetzt nehme ich einen anderen dazu, den fünften Finger – der gefällt einem nicht“. Da geht er weiter weg mit dem fünften Finger; dann setzt er das Ganze um drei Töne rauf, macht das so, streckt den Daumen weg, bis er dann sagt: das behagt mir jetzt. Das mache ich genau so. Das heißt: ich hab es längst so gemacht, bis ich das mal gesehen habe..

Wohler:

Also die Motorik spielt eine große Rolle?

Sporer:

Ja, natürlich muss man das so machen. Und dann muss man sich „vorhandeln“. Und dann, muss ich sagen können, passt dieser Akkord auf den anderen? Aber nicht nur: passt er, sondern, wohin will ich hin? Was ich gerade gesagt habe: Was

will ich denn eigentlich erreichen? Will ich Dramatik erreichen, will ich lyrische Besänftigung erreichen? Dann passt dieser oder er passt nicht – dann muss ich rauf oder runter oder ich muss etwas anderes machen: Ich muss mit dem Rhythmus tanzieren und was verfälschen es geht also hier nicht um die Vorstellung: Ich brauche jetzt den Akkord, „ach, den hab ich mal gehört in einem Konzert sowieso – den will ich jetzt haben!“ – das ist ein völliger Quatsch, sondern ich brauche eine Atmosphäre, ich brauche eine gewisse Stimmung, ich brauche eine szenische Dramaturgie und der folge ich dann.. Die ist mal da.

Wohler:

Szenische Dramaturgie – das klingt nach Visuellem. (...)

Sporer:

Aber bei dem Begriff geht es natürlich auch ums Theater.

Wohler:

..dass man Töne inszeniert?

Sporer:

Inszeniert, dass man mit ihnen spielt und dass man mit dem Publikum respektive Zuhörer spielt. Und das verstehe ich dann unter Dramaturgie, dass das da auch stimmig sein muss, dass es hinterher auch nachvollziehbar ist: Was wollte der jetzt eigentlich erreichen?

Wohler:

Das ist ja dann der „musikalische Sinn“, den man dann anstrebt durch die Arbeit. Wie entwickelt sich eine Vorstellung einer musikalischen Komposition – durch was werden Sie „inspiriert“? Das Gleiche gewendet auf die Malerei: Wie entsteht die Vorstellung für ein Bild?

Sporer:

Da werden Sie jetzt sehr enttäuscht sein. (...) Wissen Sie: jeder Komponist möchte, dass seine Sachen aufgeführt werden. Also frage ich zuerst, bei welcher Gelegenheit kann ich was aufführen. Wo hilft mir das Kulturamt, dass es die Musiker bezahlt, dass das überhaupt uraufgeführt wird. (...) Ich muss fragen: in welcher Besetzung kann ich wann und wo irgendwas mit wem aufführen? Und dann wende ich mich an die richtigen Stellen. Zum Beispiel: Ich habe nächste Woche ein Gespräch mit dem Dekan Vollmers vom Münster – da habe ich schon einmal ein Projekt vor sechs Jahren gemacht für Orgel, Chor, Lesung und Bilder unter der Orgelempore, und so etwas will ich ihm vorschlagen, dass wir jetzt wieder machen. Das wird dann in drei Jahren uraufgeführt – wenn das habe, dann habe ich die Lang-

zeitplanung. Ein ähnliches Projekt habe ich jetzt an Weihnachten: Adventsstudie – das macht der Meiser von der evangelischen Kirche: drei Solotrompeten, Orgel, siebenstimmiger gemischter Chor und Lesung und Bilder, und für so ein Projekt brauch ich dann schon ein dreiviertel Jahr. Also ich brauche zuerst die Zusage, dass ich was machen kann bei irgendjemand. Und dann setze ich mich hin und arbeite. Das sind also indirekte Auftragswerke.

Wohler:

Das sind ja dann so etwas wie Gesamtkunstwerke: Wenn das alles an einem Ort geschehen soll: Musik, Bilder, Poesie – dann muss das ja auch irgendwie zusammenstimmen insgesamt.

Sporer:

(...) Man kann eine Linie im Bild einsetzen und dann wird man direkt fast süchtig, wie ein Zigarettenraucher drauf und schaut, wie es weitergeht; man will weitermachen mit dieser Linie. Wissen Sie, man muss dazu komponieren: da kommt rechts was dazu, dann links, dann sieht man: au, da hab ich mich jetzt in der Farbe verhasen – dann versucht man entweder mit dem Lappen wegzuwischen oder mit der Spachtel wegzukratzen, mit einer anderen Farbe drüberzugehen und man folgt genau so wie bei der Zeichnung: man folgt einfach dem Linienstift und ganz wichtig sind immer die Fragen: wann muss ich aufhören? An welchem Punkt muss ich aufhören. Wissen Sie: bei solchen Zeichnungen, die reduziert sind, die sind so empfindlich: wenn ich da einen Strich zuviel mache, dann bricht die ganze Zeichnung zusammen. (...)

Ich muss aufpassen, dass ich eine Komposition beim Malen, auch bei der Lyrik her bekomme, eine stimmige Komposition, die vom Formalen auch Ansprüchen genügt. (...) Diese Gedanken gehen einem durch dem Kopf. Also, wenn Sie schon vom Material da sprechen, dann hat das Material ein Eigenleben und es hat eigene Gesetzmäßigkeiten – die muss man beachten. Wenn man die nicht beachtet, dann wird es gefährlich, dann schlägt das zurück.

Wohler:

Es gibt also dann so etwas wie eine Syntax, der man nicht ausweichen kann, ohne das Bild zu gefährden.

Sporer:

Aber damit sind wir beim persönlichen Stil: Denn der andere Maler, der hat eine andere Syntax. Und es ist auch ganz wichtig, dass einer zu einem persönlichen Stil findet.

Wohler:

Aber die Syntax hat ja auch etwas damit zu tun, wie das aufgesetzt wird: wie das sinnliche Material erlebt wird. Und dieses Erleben des sinnlichen Materials: Hat das auch einen Bezug oder eine Verwandtschaft zum Klanglichen der Musik?

Sporer:

Ja, schon, aber auch wieder nicht so, wie Sie es gerne hören wollen. Beispielsweise: ich habe vor einem Jahr einmal ein Ölbild – es ist mir einfach nicht gelungen; ich habe zu lange gebraucht, der Arbeitsvorgang war zu lange: Ich bin mit den Farben nicht zurecht gekommen und wissen Sie, was ich festgestellt habe: Ich male immer mit Musik. Ich habe ein klassisches Werk aufgelegt – es ist nichts geworden. Dann habe ich einen Jazz aufgelegt – und dann: zack! Ist es die ganze Sache durchgegangen. Das heißt also: ich brauche die richtigen Korrespondenzen dazu. Aber, das, was Sie – ich weiß schon, was Sie hören wollen! – aber ich kann Ihnen da nicht beipflichten – das funktioniert bei mir nicht. Es sind eben andere Gesetzmäßigkeiten bei mir da. Ich brauche schon die Musik – aber das geht wieder über die Stimmungsschiene. Es geht über den Bauch. Ich brauche die Musik, um angeregt zu sein, um mich in eine interessante Stimmung zu versetzen. Und dann kann ich malen. Und ich brauche die richtige Art von Musik. Und das ist der Klang, den ich brauch, aber hier gibt es keine direkte qualitative Verbindung von der Musik, die ich höre, zu dem Bild.

Wohler:

Ich bin natürlich auch nicht daran interessiert, Ihnen irgendwelche Antworten zu suggerieren; ich bin natürlich daran interessiert, das möglichst so von Ihnen zu hören, wie es auch wirklich ist. Aber dennoch habe ich den Gedanken, dass das Erleben der Materialität der Farbe und die aus ihr erwachsende Syntax, die ja für die Malerei einen ganz eigenen Bereich darstellt und für die Musik wahrscheinlich auch wieder einen eigenen Bereich darstellt. Sie spielen selbst Geige, sie haben also eine Vorstellung dessen, was auf der Geige klanglich möglich ist und können dies auf das Cello ein stückweit übertragen, Klavier spielen Sie usw., d.h., Sie verfügen über ein Klangrepertoire, mit dem Sie kompositorisch operieren können und dass die Syntax innerhalb der Musik etwas mit der Syntax innerhalb der Malerei zu tun hat.

Sporer:

Ja, nennen Sie einmal ein konkretes Beispiel.

Wohler:

Nehmen wir zum Beispiel diese Zeichnungen: die Art, wie Sie sich antasten – dass das vielleicht auch etwas zu tun hat, wie Sie den Strich setzen für die Geige innerhalb ihrer Kompositionen.

Sporer:

Ja, das ist schon richtig. Nur: die Affinität existiert nicht zeitgleich: in dem Augenblick, wo ich male. Das ist eben der Unterschied zwischen mir und vielen Anderen, die sich da äußern über so eine Sache. Nicht zeitgleich! Das ist zeitversetzt. Natürlich sind das diese Elemente.

Wohler:

Wobei man natürlich spekulieren könnte, dass das, was das Bewusstsein dann als zeitversetzt auffasst, in Wirklichkeit schon etwas ist, was parallel läuft – nur die Beobachtung stellt fest: das eine hat vorher stattgefunden, das andere danach.

Sporer:

Da haben Sie Recht. Aber ich kann mich als schöpferischer Mensch nicht zu sehr mit diesen doch auch theoretischen Fragen beschäftigen, denn das ist ein Hemmschuh dafür: man muss da Leinen lostreten, damit man frei schwimmen kann. Das ist eine Belastung, wenn ich da beim Bild auch noch überlegen müsste, inwieweit deckt sich das mit meiner Musik? Kann ich das rechtfertigen und so. Das kann man im Nachhinein feststellen und ich kann mir vorweg Gedanken machen, was will ich da übernehmen oder will ich überhaupt etwas übernehmen davon? Das kann ich machen. Aber in dem Akt des Entstehens – auch wenn ein lyrischer Text von einer Seite fertig wird – da geht es um andere Kriterien. Ich muss dann schauen: habe ich eine Aussage zu machen? Ist es mein Stil oder sagt jetzt einer, der das liest und nicht kennt: ach Gott, das eine Gedicht, das könnte ja glatt von einem Anderen sein: das würde mich schon zur Weißglut bringen, wenn man das feststellen müsste, weil es so ist. Aber das sind so Kriterien, wo ich sage: es muss stimmig sein, es muss ein atmosphärisch gemeinsamer Boden da sein und es muss stimmig sein. Und es muss mir genügen.

Wohler:

Also, wenn eine Korrespondenz vorhanden ist zwischen der Musik und der Malerei bzw. Lyrik, dann ist es dieses Moment der Stimmung.

Sporer:

Ja. Ich sage dazu „Atmosphäre“, nicht so sehr „Stimmung“, denn ich verwende das Wort mehr für Stimmigkeit und damit meine ich qualitativ etwas anderes. Die Atmosphäre muss den Humus schaffen für – da gehört die Musik dazu, aber nicht

meine, sondern eine andere, die mich in eine angenehme Position bringt oder die mich aggressiv macht – je nachdem, was ich will oder brauche: nachts um vier Uhr brauche ich eine andere Art von Musik als am Abend um acht Uhr – und es muss aber das, was ich dann gemacht habe, in sich stimmig sein.

Wohler:

Im Sinne der Syntax, wie wir gesagt haben.

Sporer:

Ja, das geht dann über das Atmosphärische hinaus. Die Stimmigkeit ist dann auch schon mehr materialbezogen.

Wohler:

Herr Sporer, ich bedanke mich vielmals für das Gespräch!

(ENDE)

6. Interview mit dem Komponisten Friedrich Schenker aus Berlin am 29. Juli 2003, 13.00 Uhr, Grimma-Kaditsch

Wohler:

Ich stelle mir vor, dass ein kompositorisches Werk in einzelnen Phasen entsteht. Wie stellen sich diese Phasen in Ihrem Fall dar? Gibt es Phasen von Entwürfen oder ist es ein Komponieren quasi in der Entwicklung? Ist es ein Komponieren, wo von vornherein eine Konstruktion angefertigt wird und die wird dann ausgeführt? Wie hat man sich das vorzustellen, wie eine Komposition entsteht?

Schenker:

Ja, das ist ganz unterschiedlich. Das ist so und so. Zuerst macht man eine fast programmatische Vorgabe. Ich habe ein Stück geschrieben, das heißt: *Animato al presto*. Das handelt nur vom Schnellerwerden einer Bewegung oder Massenverknüpfungen – Klangmassen – da ist Bewegung drin. Aber es gibt auch viele Stücke, da spielt man erst mal mit zwei Tönen und da heraus ergibt sich dann irgendeine Idee oder resultiert sich so eine Sache heraus. Und ..wenn man mit Texten oder Worten arbeitet oder ähnlichen Dingen, man kann das nicht rein auseinanderhalten, das basiert auf einem fundamentalen Erlebnis.⁷³ ..sah ich zum ersten Mal die Fresken der Sixtinischen Kapelle und die Wörter, die die Leute – es war ja voll - ...hunderte von Leuten aus aller Welt in allen möglichen Sprachen drin. Das macht eine eigene Musik bei der Betrachtung.

Wohler:

Also bei dem Anblick der Sixtinischen Kapelle ist Ihnen die Idee gekommen bzw. Sie haben das schon klanglich erfahren musikalisch.

Schenker:

Es ist so: andere Leute, die da drin sind, ich auch – manche lagen sogar auf so ein Simsen und haben stundenlang da hoch geguckt, und was man da spricht und auch innerlich denkt, diese ganzen Worte, also: Gott, Teufel, Feuer, Erde – die ganze Metaphorik habe ich mir in viele Sprachen übersetzen lassen, also immerhin 20 und habe aber im Chor dann diese Vielsprachigkeit übereinandergesetzt, so dass so ein Sprachgewirr zustande kommt – das hat natürlich Einfluss auf die Musik. Das ist also nicht etwa so, dass ich ein Bild beschreibe: das stellt Gottvater dar..

Wohler:

Wie ich das jetzt verstehe: Sie bearbeiten das, was in einem vorgeht, während man das Bild betrachtet.

Schenker:

Ja, in diesem Falle eben. Das war der Aufhänger, so eine Komposition zu machen. Wenn ich aber eine „reine“ Musik wie ein Streichquartett schreibe oder ein anderes Instrumentalstück, dann kann es natürlich auch ausgehen, dass das Instrument, das da spielt, oder die Instrumente, dass die „Programm“ sind und ich denke darüber nach, was ist da einfach rauszuholen an Klanglichkeit, an speziellen Raffinement oder auch nicht Raffinement. Das kann auch Inhalt der Komposition sein.

Wohler:

Im Falle der Sixtinischen Kapelle waren es die Personen bzw. die Begriffe, die um diese Personen ranken, die in verschiedene Sprachen übersetzt wurden und das gab dann sozusagen ein Material, mit dem Sie gearbeitet haben.

Schenker:

Eins der Materialien. Das andere ist natürlich: Wenn man diese Bilder sieht, dann braucht man einen adäquaten musikalischen Eindruck: Zu großen Bildern passt ein großes Orchester: Da muss man eine sehr breite Palette haben. Man kann es auch nicht beschreiben, wie das dann geht.

Wohler:

Das möchte ich ja gerade herausfinden: ob im Komponieren etwas stattfindet, was mit Synästhesie zu tun hat. Ich stelle mir vor, so ist meine These, dass man sich in etwas hineinkomponiert, in bestimmte psychische Zustände, in denen dann so etwas wie Synästhesie stattfindet.

Schenker:

Mit Sicherheit. Man ist ja mit Äußerlichkeiten des Alltags – wenn man etwas auf das Papier schreibt, sind die dann nicht mehr so gegenwärtig. Dann hat sich das schon umgesetzt irgendwie in Noten, in musikalische Zeichen. Mit dem arbeitet man dann. Das ist ja ein anderes Arbeiten als wenn man jetzt einen Satz schreibt – das kann auch sehr trocken sein, gar nicht so spektakulär: Und vor allem: ich weiß natürlich nicht, was am Ende dabei heraus kommt. Es gibt auch Komponisten, die haben vom ersten Takt an alles genau geplant. Das weiß ich überhaupt nicht – meistens jedenfalls nicht. Man macht zum Beispiel ein Fehler in der Struktur: der Fehler kann zu einem ganz neuen Ereignis führen. Daran arbeitest du weiter.

Wohler:

Für mich interessant ist der Aspekt der Farbe bzw. der Klangfarbe. Sind bei Ihnen Klangfarben mit visuellen Farben verbunden?

Schenker:

...es gibt helle Klangfarben und dunkle Klangfarben. Das hat von daher Ähnlichkeit. Es gibt so raffinierte Mischungen. Das Wichtigste ist, was ich glaube, gelernt habe, dass man jedes einzelne Instrument sehr gut in seinen Möglichkeiten, in seinen Klangmöglichkeiten – man sagt (...) dazu, kennenlernt. Und nun kommt es darauf an, wie weit – also das hat schon Ähnlichkeit mit den Malerwerten der Palette, der die Farben mischt: was passt zusammen oder wo unitäre neue Zusammenklänge (...) Das ist auch eine Frage des Risikos natürlich (...) .Auf der einen Seite Dinge, wie so die auf der Straße liegen oder die durch Tradition geflossen sind, die also auch erprobt sind, aber das Interessante sind ja die Dinge, die nicht erprobt sind. Und das ist mein Hauptrisiko. Ich weiß bescheid über alle Instrumente (...) neue Varianten und neue Formen von Mixturen. Also das ist längst nicht zu Ende das Problem. Da liegt eine Change drin. Ohne jetzt zum Beispiel die elektronische Musik zu beachten. Das ist einfach noch nicht ausgelotet, die Möglichkeiten der normalen Instrumente. Ja: hell – dunkel, gedeckt – brillant, schreiend: es gibt sicherlich schon hunderte von Wörtern, die man verwenden kann, die schon Farben bezeichnen.

Wohler:

Aber doch mehr im Sinne einer Analogie. Es ist also nicht so, dass Sie sich notwendig einen musikalischen Klang mit einer bestimmten Qualität auch bildlich vorstellen?

Schenker:

Ja, ich stelle ihn mir musikalisch-bildlich vor, aber nicht als Abbild einer ..

Wohler:

„musikalisch-bildlich“: bedeutet dies auch, dass Sie gleich eine Vorstellung von dem Notenbild haben?

Schenker:

Das geht ganz schnell. Ich meine: Es gibt schon Momente, in denen man in Notenbildern denkt. Sie sprachen es ja bereits an: Das eine Stück ist ja witzig: von den „Landschaften“ das letzte Stück: da sind natürlich die ganzen Parameter verdreht: „Wolken, aus einem Flugzeug gesehen“, das heißt, ich habe mir auf einem Papier eine Linie (...) das ist also c1 und dann habe ich oben drüber und drunter Wolkengebilde gezeichnet und die habe ich dann mit Tonhöhen und Klangfarben ausgefüllt – und dann auch noch zerschnitten: also, wo die Schnittstellen waren, sind dann Schlagzeugimpulse: Also das hat mit einem direkten Umsetzen eines Bildes nichts zu tun, aber es ist als Steuerparameter genützt: geht auch!

Wohler:

Und das hat dann musikalisch tatsächlich die Wirkung von dem, wie Sie das auch selbst optisch erfahren haben.

Schenker:

Das war auch ein Risiko. Ich habe (einfach überprüfen wollen), ob das funktioniert. Ich meine: ich habe dann noch darüber collagiert: ein Akkordeon, ein paar schrille Schlagzeug(aktionen) – glass auf glass.

Wohler:

Es ist also ein technisches Verfahren, das quasi die musikalische Grafik einsetzt, mit konventioneller Notation verbunden.

Schenker:

Ja, und dann auch eine gewisse Zeit sich entwickelt: wie lang die Wolken sind, so lange ist dann auch die Dauer des Klanges.

Wohler:

In diesem Sinne werden ja dann auch musikalische Vorstellungen durch visuelle Eindrücke auch in Gang gebracht. Also, es müssen nicht unbedingt akustische Signale sein, die man musikalisch umsetzt.

Schenker:

Ich sprach vorhin von Jackson Pollock und dem Tachismus. Das hat sich ergeben, ich meine, das war nicht von Anfang an geplant: ich habe zuerst eine ziemlich riskante Linie für ein Soloinstrument gewählt, die sehr ausgezackt ist und habe auf den Spitzen sozusagen im Orchester Klangfarben entwickelt, so wie wenn jemand mit Farben spritzt. Das ist auch eine völlig neue Methode, eine Harmonik zu entwickeln. Das ist schon außerordentlich eindrucksvoll, wie der Maler das macht. Das ist mir erst gekommen, als schon einige Noten auf dem Papier waren.

Wohler:

Das war Ihnen gar nicht bewusst gewesen, dass Sie dort einen Impuls aufgenommen haben, der aus der Malerei herrührte?

Schenker:

Ja.

Wohler:

Fungiert das Notenbild ein Stück weit als eine Bewusstwerdung des Klanges überhaupt, dass also das Notenbild ein Medium ist, sich überhaupt bestimmter klanglicher Vorstellungen bewusst zu werden?

Schenker:

Ich habe mich einmal längere Zeit mit Klaus Huber unterhalten: für ihn ist ja auch – und da ist es mir bewusst geworden, dass die *Scritura*, also das Notenbild, das Geschriebene, durchaus exemplarisch anregend und wichtig ist, um gewisse Charaktere von Musik zu erzeugen. Wenn ich beispielsweise eine Begleitung für einen Gesang oder ein Soloinstrument mache, die sehr zerfasert ist, wo also die Impulse auch eher chaotisch sein sollen, dann eignet sich ein serielles Konstruktionsprinzip dafür: Das kann dünn oder spitz sein, das kann aber auch geballt sein, das die Zeit sozusagen konstruiert.

Wohler:

Es ist also so eine Art Feedback des Notenbildes vorhanden. Man schaut vielleicht etwas ins Notenbild hinein, das einem nicht bewusst war und in der Reflexion auf das Notenbild kann dann eine Bewusstwerdung eintreten. Also, ich stelle mir vor, dass man beispielsweise in einer Art ekstatischem Komponieren etwas hinschreibt, was einem nicht so nicht gleich durch und durch rational durchsichtig ist und man erst durch die Niederschrift eine Vorstellung darüber gewinnt. Ähnlich wie das beim Malen geschieht: man macht etwas mit dem Pinsel und schaut dann nach, welche Wirkung erzielt wurde, das heißt, man wird darüber aufgeklärt, nachdem man es getan hat.

Schenker:

Ja, das ist immer eine gewisse Überraschung. Das Notenbild sagt erst mal gar nichts. Und wenn man das dann hört, dann sagt man: oh, das hast du vielleicht doch nicht so gehört. Aber im Laufe der Erfahrung – ich komponiere seit meinem vierzehnten Lebensjahr – da hat man vieles sowieso gehört. Aber der Witz ist natürlich immer: man soll ja immer etwas Neues machen – das ist die eine Seite; die andere Seite ist, dass man Vieles wiederholt, natürlich anders zusammengesetzt. Die Zeitungen schreiben einem ja sozusagen in Feuilletons vor, dass man sich nicht wiederholen dürfe – das ist natürlich Blödsinn.

Wohler:

Sie haben beschrieben, dass Sie nach dem Komponieren regelrecht taub und erschöpft sind, dass also das „innere Hören“ Ihnen viel ableistet. Ist dieses Hören auch mit visuellen Vorstellungen verbunden?

Schenker:

Das kann sein, ja.

Wohler:

Also, gibt es da ausgesuchte Klänge, die so ganz typisch mit einer visuellen Wahrnehmung verknüpft sind?

Schenker:

Ja, schon. Ich will nicht sagen, dass ich immer an Bilder einer Ausstellung denke, aber die Momente kann man auch wiederum nicht verleugnen.

Wohler:

Können Sie dafür ein Beispiel nennen?

Schenker:

Zum Beispiel ein Geruch von Verwesung, wenn ein ganz überhohes Kontrafagott benutzt wird. Ich habe schon erlebt, dass viele das gar nicht spielen können. (...) Das hängt auch mit dem Theater zusammen.

Wohler:

Also, Gerüche spielen dann auch eine Rolle? (...) Gibt es da noch etwas, das auf der ähnlichen Ebene liegt, wo es also weniger um Umwandlungen um Konstruktionsprinzipien der bildenden Kunst in musikalische Konstruktionsprinzipien geht, sondern um unmittelbar sinnliche Qualitäten?

Schenker:

...vorsichtig ist. Wenn ich zum Beispiel einen Cluster mache aus sehr hohen Geigenflageollets (entsteht der Eindruck) von einer Kälte, von Eis mit einer blauweißen Farbe.

Wohler:

Also, sobald bestimmte satztechnische Prinzipien losgelöst werden von einem kompositorischen Prozess, kann man schon Klangkategorien isolieren, die dann tatsächlich so etwas wie synästhetische...

Schenker:

...Annäherungen

Wohler:

...Annäherungen bedeuten.

6.1 Interview (2. Teil) mit dem Komponisten Friedrich Schenker aus Berlin am 24.10.2003, 15.00 Uhr (Telefonat)

Wohler:

In welcher Tradition stehend sehen Sie sich als Komponist?

Schenker:

Ich denke mal: ich habe damals 61, als ich mit dem Studium begann, also (mich) ganz schnell eigentlich von der Tradition (abgewendet), die da in der DDR eigentlich so gefordert war, also: Bartok, Prokofjew, Schostakowitsch – das hab ich sein lassen und hab mich um 12-Ton-Musik gekümmert. Also, ich habe nach dem Buch von Krenek gelernt und habe das sozusagen autodidaktisch gemacht. Und – tja, sozusagen, im besten Sinne, komme ich aus der Zweiten Wiener –Schule. Es hat sich natürlich im Laufe der Jahre vieles anderes dazugesellt – ich meine, ich bin kein orthodoxer 12-Töner – also, ich hab auch keine Reihe an der Wand hängen, sondern ich hab hunderte von Reihen(-stücke, die sich) eigentlich mehr von den Einzelmotiven, den Veränderungen auch (herleiten) – je nach Bedarf (, benutze ich) die Reihe.

Wohler:

Wie wichtig ist „strukturelles Komponieren“, also das Arbeiten an einem Thema?

Schenker:

Ja, das ist, denke ich mal, einer der Grundlagen meiner Arbeit, dass ich von Kernmotiven, von Kerngedanken ausgehe und von da aus doch schon konstruktiv arbeite – also, ohne Struktur könnte ich mir das Komponieren nicht vorstellen. Es ist natürlich so: man ist nicht mehr genötigt, zu konstruieren, um sich selber, sagen wir mal: damit Luft zu verschaffen, sondern es hat sich verschiedenes – in Führungsstrichen: automatisiert schon beim Komponieren – dass man also, zum Beispiel, Permutationen und solche Dinge – die muss ich mir nicht mehr ausrechnen, die habe (behalte) ich im Kopfe.

Wohler:

Also, die Transpositionen von einzelnen Reihen, die müssen nicht extra auf Papier noch einmal durchdekliniert werden, sozusagen.

Schenker:

Das ist die einer Seite. Die andere Seite ist natürlich, dass, wenn man etwas versucht, auch vielleicht für sich Neues, ich dann Schmierpapier nehme und etwas ausprobieren. Aber im Grunde genommen ist Struktur für mich etwas Wesentliches.

Wohler:

Wir kamen im letzten Gespräch auf die Problematik der Sonatenhauptsatzform im Hinblick auf Wiederholung zu sprechen, dass nämlich die Wiederholung eigentlich etwas Gekünsteltes sei.

Schenker:

Ja, Wiederholung ist in dem Sinne natürlich interessant, weil man sich beim Wiederhören eines selben Kontextes in einer anderen psychischen Verfassung befinden kann. Und das ist offenbar bei einer wirklichen Wiederholung durchaus machbar – und ich meine: das muss man ja bei Klassikern sowieso aushalten. Aber ich bin dort eher auf der Seite Schönbergs und bevorzuge ein System der permanenten Variation.

Wohler:

Also, auskomponieren von Wiederholungen, sozusagen.

Schenker:

Ja, so ist es. Also, ich hab mich selten durchringen können, für ein ganzes Gebilde von Musik einfach ein Wiederholungszeichen zu setzen. – es kommt schon hin und wieder vor – aber dann will ich auch bewusst den Effekt, dass sich etwas vielleicht totläuft.

Wohler:

Also, dann zielen Sie genau drauf ab, zu kontakarisieren?

Schenker:

So ist es. Ich hab zwei Hörspiele, da kommt eine Szene (vor), eine ganz kurze Szene, die wird vier Mal genauso permanent ganz genauso wiederholt – und das ist natürlich ein gewisser satirischer Effekt.

Wohler:

Die musikalische Struktur bzw. Komposition in einem weiteren Sinne bedeutet ja auch, dass der Einsatz der musikalischen Instrumente dadurch auch geregelt wird.

Schenker:

Ja. Ich weiß nicht, ob Sie das Buch von Lachenmann kennen: was er teilweise als „Aura“ bezeichnet auch – dass jedes Instrument, auch eben Zusammenfassungen von Instrumenten, eine gewisse „Aura“ haben, an die man sich auch gewöhnt.

Wohler:

Zusammenfassungen in dem Sinne, dass man Instrumente miteinander kombiniert?

Schenker:

Ja, eine gewisse Kombination, die hat für mich dann einen gewissen Sinn oder eben eine gewisse – ja, der Begriff „Aura“ ist schon ganz interessant. Und das kann sich natürlich von Stück zu Stück auch verändern. Innerhalb der Struktur ist so eine Zusammenfassung eines gewissen Instrumentariums so etwas wie ein Motiv oder Thema.

Wohler:

In unserem ersten Gespräch haben Sie sehr darauf abgehoben auf exponierte Lagen von Instrumenten. Also, wenn man davon ausgeht, dass die musikalische Struktur das regulierende Moment für den Einsatz der Instrumente ist, dann wird ja auch durch die musikalische Struktur legitimiert, bis wohin dieser Einsatz geht.

Schenker:

Ja, das ist einer meiner Interessen, dass ich die Instrumente bis zum Ungewöhnlichen versuche auszuloten – an Möglichkeiten. Ich meine, das ist ja nun nicht absolut neu – das haben ja Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, Berio und Stockhausen begonnen und das geht natürlich weiter: Man entdeckt immer mehr Möglichkeiten, die total nicht normal sind. Ich meine, Sie wissen wie zum Beispiel Helmut Lachenmann mit verschiedenen Streichdingen sich fast schon blutige Nasen geholt hat mit den Orchestern. Das mach ich natürlich für mich auch. Ich habe durch meine Arbeit – das sind jetzt zwei verschiedene, die ich habe, dass ich (Komponist und) Improvisator bin – auf der Posaune – da hab ich also in den letzten sechs Jahren so viele neue Sachen entdeckt, die eben nicht bekannt sind und die auch in Kontexten mit anderen Instrumenten eine neuartige Wirkung hervorbringen können.

Wohler:

Wenn man das Instrument selber spielen kann, dann kann man selber sozusagen eine Forschungsarbeit betreiben, was man alles auf ihm machen kann, aber wenn man jetzt am Schreitisch komponiert, dann ist man ja darauf angewiesen, auf das Repertoire zurückzugreifen, das man in der Vorstellung abrufen kann. Oder ist es dann auch so, dass die musikalische Reflexion dann eine Eigendynamik gewinnt und dadurch dann man etwas von den Instrumenten abfordert, wo man mal sehen muss: ja, wie ist das möglich – ist das überhaupt realisierbar?

Schenker:

Ich hab, denke ich mal, vierzig, fünfundvierzig Jahre Erfahrung mit Instrumenten: Ich bin ja schon relativ früh ins Orchester gegangen und habe natürlich sehr viel zugehört und seitdem auch studiert, was alles möglich ist. Und dazu kommen natürlich, wie Sie schon sagen, auch so Risikomomente, wo man einfach sagt: also, das müsste doch eigentlich gehen! Also, zum Beispiel auf der Oboe weiß ich ziemlich viel über Multiphonics – ich weiß weniger auf der Klarinette darüber. Oder ich habe manche Dinge transponiert versetzt und auf dem Englisch-Horn versucht – dann stellte sich heraus, dass manche Sachen gar nicht gehen und das lässt man sich dann auch vorführen. Und bei Streichern sind es gewisse seltene Flagoletts – das muss man sich dann auch schon vorführen lassen.

Wohler:

Also, diese exponierten Lagen (der Instrumente) – also, (als Komponist) quasi bis an die Grenze des Machbaren (auf einem Instrument) zu gehen: da habe ich den Verdacht, dass dies auch dann die Momente (sein könnten), in denen synästhetische Wahrnehmungen hervorgerufen werden. Also, ich denke jetzt an Ihr Beispiel des höchsten Tons des Kontrafagotts.

Schenker:

Ja, sagen wir mal: einer der höchsten – ich meine, das Kontrafagott: man schreibt es an sich in der klassischen (Gebrauchsweise) – also, Klang! – bis zum kleinen f und ich weiß, dass es geht, ich habe es mir sogar vorführen lassen – wenn man es also eine Quinte oder eine Sexte höher spielt. Aber das können nur sehr Wenige und das klingt natürlich sehr merkwürdig – ich meine, ich will nicht sagen, dass das eine normale Klangfarbe ist – die hat seltene Zustände, Klangzustände zu machen⁴.

Wohler:

Diese Erforschung von noch nicht besetzten Regionen von Instrumenten impliziert ja auch Ausnahmezustände der Musik.

Schenker:

Das sind wahrscheinlich im Moment noch Ausnahmezustände – könnte aber sein, wenn die Instrumente und auch die Spieler immer besser werden, dass verschiedene Dinge dann auch zum Normalzustand werden.

4 Diese Formulierung weist darauf hin, dass Klangzustände als Zustände von etwas verstanden werden, was außerhalb des Klangs sich befindet. Der Klang ist sozusagen das Medium, Zustände hörbar zu machen: er bildet sozusagen Zustände eines anderen Systems ab, die (noch) nicht hörbar sind, aber vielleicht bereits sichtbar sind (?).

Es ist ja vor allen Dingen ganz spannend, sehr tiefe Instrumente sehr hoch spielen zu lassen – also auch Kontrabass oder Baritonsaxophon und was weiß ich. Das hat natürlich einen besonderen Reiz, der darin liegt, dass man irgendwie die Mühe des Tonerzeugens als Klangfarbe benützt. Also, die Kontrabassfarbe – eh, der Ton sich überhaupt löst – da ist also so viel Geräusch vorher drin, dass es also – das ist oft sehr spannend gerade, diese Momente.

Wohler:

Dass also im Klang vernehmbar wird das Ringen um den reinen Ton.

Schenker:

So ist es. Genau. Der Prozess, den reinen Ton zu machen an einer unmöglichen Stelle, ist ein musikalischer Vorgang.

Wohler:

Ich möchte noch einmal auf die Auslösung der Synästhesien zu sprechen kommen. Ich bleibe beim Beispiel des Kontrafagotts, weil das ja sehr einprägsam ist. Ist diese Auslösung dieser Synästhesie abhängig von einer musikalischen Struktur?

Schenker:

Ich würde das schon sagen. Ich würde das bejahen. Ich kann das ja nun nicht einfach in den Saal schmeißen, ohne dass es begründet ist aus der Struktur, aus der anfänglichen Absicht, ein Stück zu machen – das ist also ein Ziel oder das Gegenstück vom Ziel – das kann ja auch eine Zerstörung sein.

Wohler:

Also, in diesem Sinne ist auch diese Synästhesie gekoppelt an einen musikalischen Sinn?

Schenker:

Ja.

Wohler:

...an einen musikalischen Raum auch.

Schenker:

Ja.

Wohler:

Kann man sagen, dass diese Synästhesie eine Qualität des musikalischen Raums ist?

Schenker:

Ja, was verstehen Sie jetzt unter musikalischem Raum?

Wohler:

Also, ich denke, im Akt des Komponierens vertieft man sich in einen Raum, in dem die Instrumente agieren. Das ist ein anderer als jener, der einen umgibt. Und wenn wir das Beispiel der Geruchswahrnehmung nehmen: Geruchswahrnehmung impliziert ja, dass man einen Geruch irgendwie im Raum wahrnimmt; man nimmt einen Geruch wahr und der ist irgendwo im Raum lokalisiert.

Schenker:

Ja, ich glaube, es hat eher etwas zu tun mit dem Begriff der Metapher. Also, es ist so eine Art musikalischer Metapher. Also, ich glaube, es gibt ganz selten die Momente, wo man wirklich die Wahrnehmung wie durch Nase oder mit (anderen) Sinnen da hat. Es ist auch ein vorstellbarer Zustand.

Wohler:

Ein vorstellbarer Zustand. Also, es ist keine wirkliche Empfindung?

Schenker:

Nee! Das wäre übertrieben. Ich meine, ich kenne da so eine merkwürdige Geschichte, die ich einige Male erlebt habe. Ich habe eine Sinfonie geschrieben, die heißt: „Sinfonie in memorium of Martin Luther King“ und die Uraufführung war in Dresden. Und da ist eine Stelle, wo also ganz extreme Posaunen-glissandi sind, die also ein bisschen die Vorstellung des Luftangriffes, der Sirenen, bei den Leuten gemacht haben und die wurden relativ – die waren richtig verwundet, also, die konnten das einfach nicht hören, die haben richtig gelitten – das waren so Leute, die das mit erlebt haben. Das ist ja so eine Geschichte: an diesem Effekt hängt etwas dran, was man an der (..) kommt.

Wohler:

Ja, obwohl das, denke ich mal, ist ja noch mal unterschieden von einer Geruchswahrnehmung. Denn die Posaunen, die in diesem Moment als Glissandi erscheinen, führen ja etwas vor, was man durchaus auf eine andere Wirklichkeit gut übertragen kann, während einen Ton auf einen Geruch zu übertragen – das ist schon etwas anderes.

Schenker:

Also, wenn ich Ähnliches wieder finden sollte, dann teile ich Ihnen das mit.

Wohler:

Sie hatten den Begriff benutzt: „synästhetische Annäherung“ – kann man das so vielleicht bezeichnen?

Schenker:

Ja.

Wohler:

Ich habe den Eindruck, dass das Phänomen der Synästhesie (im Sinne einer synästhetischen Annäherung) in Verbindung mit Theater auftaucht.

Schenker:

Ja, auch im weitesten Sinne mit Sprache hindurch. Denn ich meine: es ist immer eins meiner Interessen gewesen, sozusagen mit den Instrumenten Sprachartikulationen zu erzeugen. Es gibt ja auch Dinge, die direkt zu verbinden sind – also, (stimmliche) Äußerungen, das, was aus dem Mund kommt, dass man das also simultan (mit dem Instrumentenspiel) machen kann. Aber es gibt eben auch Dinge, wo die Stimme nichts (hinzufügt) – ja, es gibt enge Zusammenhänge zwischen Atem und Geblasenem zum Beispiel. Aber auch auf anderen (Ebenen der Tonerzeugung) Schlagzeug zum Beispiel und Streicher kann man natürlich auch eine Art Sprache entdecken.

Wohler:

Es geht dann wohl in die Richtung, irgendwie Prozesse des organischen Systems einfach musikalisch abzubilden.

Schenker:

Ja.

Wohler:

Gibt es in Ihrem Werk auch ein Beispiel, wo Sie den Ton des Kontrafagotts einsetzen, wo also die „synästhetische Annäherung“ für Sie ganz prägnant erfahrbar wird?

Schenker:

Ja, ich glaube zuletzt in dem Oboenkonzert. Ich hab das zwei-, dreimal gemacht. Und da, ich weiß noch, einer von irgendeinem Orchester sagte: ich kann das nicht.

Wohler:

Zu guter Letzt: Es war ja da noch das Beispiel mit den Flagolett-Tönen, von Geigen gespielt – dass die für Sie eine Kälte und eine bläulich-weiße Farbe innehaben. Gibt es da noch andere solche Verknüpfungen?

Schenker:

Ich glaube, es ist zu kühn, einfach gewisse Verbindungen von Klängen, die für mich schon eine gewisse Bedeutung haben, nun direkt zu übersetzen in Farben. Das ist, glaube ich, ein bisschen kühn, das zu tun.

Wohler:

Also, auch hier wieder im Sinne einer synästhetischen Annäherung.

Schenker:

Ich meine: extreme Höhen, die gestrichen oder auch (geblasen werden) – wenn ich meinetwegen jetzt vier, fünf Piccoloflöten habe – die haben natürlich immer eine Vorstellung von großer Kälte. Man müsste jetzt das andere Extrem (nehmen) – die ganzen tiefen Dinge, das könnte man auch beschreiben. Das ist natürlich immer wieder eben schwarze Farben oder graue Töne.

Wohler:

Aber diese Synästhesien sind schon konstitutiv – ich sag jetzt einfach mal „Synästhesien“ dazu, auch wenn Sie vielleicht etwas reserviert gegenüber dem Begriff sind – für das musikalische Erleben in dem Moment? Also, sie müssen nicht erst sozusagen eruiert werden.

Schenker:

Nein, das ist schon so.

Wohler:

Also, das ist schon ein Bestandteil des klanglichen Erlebens..

Schenker:

Ja, sicher.

Wohler:

..zum Beispiel bei beim Kontrafagott – dass da dieser Eindruck eines Geruchs von Verwesung – wie immer der auch zustande kommt, sei es jetzt durch eine Einfeldung in den Spieler in seiner Anstrengung, den Ton zu erzeugen und dadurch etwas in Gang kommt in dem Organismus, das die Wahrnehmung eventuell provoziert.

Schenker:

Das betrifft, wie gesagt, hauptsächlich eben nicht die traditionellen oder konventionellen Klanggebungen, sondern es betrifft immer die (Klanggebungen), die man so entdeckt, also, die relativ neu sind.

Wohler:

Also, etwas neu Entdecktes, was das Repertoire erweitert, wird verknüpft mit solchen Erlebnissen?

Schenker:

Auch, ja. Ich kann nicht sagen: grundsätzlich, aber: auch. Ich würde mich hüten, zu sagen: das hat nur etwas mit diesen neuen Erlebnissen zu tun – deswegen: auch. Also, es ist komplizierter, es ist vielschichtiger als da eine Aussage zu machen. Es schwimmt auch dieser Vorgang – also, es ist mal mehr, mal weniger (vorhanden).

Wohler:

Also, er schwimmt in dem Sinne, dass er sich der Erkenntnis entzieht?

Schenker:

So ist es, ja. Denn sonst könnte man ja den Wahnsinn betreiben, jegliche Musik zu deuten und in solche Muster zu pressen. Und da würde man ja schnell merken, dass das ein totaler Blödsinn ist. (...)

Ich sehe, Sie sind nicht zufrieden!

Wohler:

Doch ich bin schon zufrieden. Ich versuche nur dahinter zu erkennen, dass Sie selbst sich auch scheuen, das irgendwie so beim Namen zu nennen, weil es eben auch zu einfach wäre. Aber ich versuche herauszufinden, ob trotzdem da man schon etwas benennen kann, das konstitutiv ist für die eigene kompositorische Arbeit ist bzw. dass das Emergenzen sind, die immer in der kompositorischen Arbeit auch sich geltend machen, aber, sobald man sich ihnen zuwendet, sich der Erkenntnis entziehen.

Schenker:

Ja, so ist es. Ich bin gerade in so einen Prozess. Ich mache ja so einen Gesangszyklus auf die Stücke, die man eigentlich gar nicht komponieren kann, aber wo sehr viele Bilder drin sind, die also Furchtzustände gesellschaftlicher Art ausweist. Und da findet man: ein Klavier zur Gesangsstimme – das war nicht so schwierig, aber dass man so gewisse Situationen, so gewisse – sagen wir mal: Hörbilder. Allerdings darf das dann nicht so sein, dass das eine sture, programmatisch ausgeleuchtete Sache ist, sondern ich versuche dann immer das mit der Struktur verschlungen wieder verschwinden zu lassen. Also, man hat lautmalerische Ansätze,

aber die müssen dann durch die Struktur – wollen wir mal sagen: als Begleitfigur sitzen.

Wohler:

Also, dass letztendlich das musikalische Denken doch triumphiert über die Synthesen, Assoziationen usf., dass sozusagen die gut gestrickte Struktur doch wieder vordergründig wird.

Schenker:

Also, wie gesagt, es durchdringen solche Dinge schon. Ich meine: ich stelle mir auch vor, über so eine Person, was der gerade – der kommt im Text vor, eine Person und die und da stelle ich mir vor, das ist in meiner Phantasie, was die gerade vor sich hinsingen könnte im Kopf – und das ist ein Motiv, das unter Umständen gar nicht irgendwie für das Bild aussagekräftig ist. Aber das wird dann verbunden auch mit solchen Hörbildern. Also, was weiß ich: primitiv klopfen..

Wohler:

Also, so ein bestimmter Kode, der artikuliert wird durch den Sänger, der dann für die ganze Struktur irgendwie eine Teilinformation formuliert.

Schenker:

Das kann ich aus dem Kopf nicht sagen, ich müsste Ihnen vorführen und da gibt es einige Stellen, wo es ganz, ganz lustig ist. Aber es ist auch sehr mühsam, eine Geschichte nicht nur lautmalerisch zu machen, sondern eine ideale Verknüpfung von Struktur und solchen Dingen.

Wohler:

Herr Schenker, Ich bedanke mich vielmals für das Gespräch!

(ENDE)

7. Interview mit dem Komponisten Nicolaus A. Huber aus Essen am 30.10.2003, 9.00 Uhr (Telefonat)

Wohler:

Zunächst hätte ich gerne die Frage gestellt, in welcher Tradition Sie sich als Komponist stehend verstehen?

Huber:

In welcher Tradition? Ich glaube, diese Frage muss man so beantworten, dass es verschiedene Traditionsaufarbeitungen gegeben hat. Und für mich war immer die Aufarbeitung sozusagen der neudeutschen Schule, also Wagner, Liszt, aber ich finde auch Beethoven vorher und zum Teil Schumann und dann eben die Zweite Wiener Schule mit Schönberg, Berg und Webern und nachher die Darmstädter serielle Schule oder Gruppe - diese Traditionsanalyse war für mich eine maßgebende – neben dem Politischen.

Wohler:

In Ihrer Arbeit spielt also die thematische Arbeit auch eine bedeutende Rolle?

Huber:

Also, wenn Sie musikalisch-thematische Arbeit meinen – dann nicht, weil die erste Reaktion der Entfernung von der Tonalität oder von der Dur-moll-Tonalität, also von dieser späteren Ausformung der Tonalität, war ja die atonatische Musik in der frühen atonalen Phase. Also, man hat nicht da mit Themen gearbeitet, möglichst keine geschlossenen Formen, also mit Exposition, Reprise und einen freieren, durchführenden Mittelteil, gemacht, sondern alles einer weiter fortspinnenden Freiheit unterworfen. Also, thematisch in dem Sinne nicht.

Ich muss allerdings sagen, dass doch immer wieder der Begriff „musikalischer Gedankengang“ auftaucht und so ein musikalischer Gedankengang kann eben auch eine musikalische Gestalt sein – also, wie gesagt, nicht im Sinne des Themas. Denn zum Thema gehört, wie in der Fuge und in der Sonate oder Sinfonie, dass es exponiert wird. Und die neue Entwicklung im zwanzigsten Jahrhundert war ja das dann „prä-disponiert“ – das heißt, alles, was in der Akustik, in der Musik erscheint, ist gleichberechtigt in Bezug auf die Präformation oder Prädisposition des Materials, während die alte Form eine sozusagen sinnlich war: ich stelle etwas vor, nämlich das Thema und alles bezieht sich dann darauf, was als thematisch vorgestellt worden war. Und diese Hierarchie ist aufgebrochen worden durch eben dieses Prädisponieren, das sozusagen vor dem Werk stattfand.

Allerdings haben sich da die Methoden natürlich enorm verändert im Laufe der Jahrzehnte.

Wohler.

Also, man kann das vielleicht auch so umformulieren, dass ein musikalisch-strukturelles Denken für Sie wichtig ist?

Huber:

Ja, allerdings heißt es ja: alles hat Struktur – jeder Gegenstand hat Struktur – also, das ist erst einmal nichts Gemachtes.

Es gibt aber auch Musik, wo die Struktur nicht so wichtig ist, sondern eher ein übergreifender Gedankengang. Denken Sie an Cage, wo er ganz bestimmte Rahmen sich stellt, aber in diesem Rahmen würfeln kann oder das I Ging befragt – aber diese Fragen selber, die geben sozusagen den Rahmen des Stückes. Jetzt haben diese Stücke auch Struktur, aber nicht in unserem Sinne des Gemachten, wo sozusagen ein Subjekt als machendes und komponierendes da ist, das die Strukturen macht und aus den Strukturen neue entwickelt, sondern das sind völlig andere Dinge.

Und ich hab als Student eigentlich schon eine sogenannte Prinzipientechnik entwickelt. Also, Prinzip waren zum Beispiel Mechaniken des Traums oder ganz einfach: Annäherung – Entfernung, also Bewegungs- und Energieformen, die für mich derlei ersetzt haben und gleichzeitig mir die Möglichkeit geboten haben, nicht nur im Augenblick auszuwählen, sondern auch das Umfeld oder das Ausgreifen der Musik oder des Stückes größer zu machen als das in der damals seriellen Musik möglich war.

Wohler:

Aber Anknüpfungspunkt war dann doch wohl die Serialität.

Huber:

Ja, alles, was damals sozusagen emphatisch „Neue Musik“ hieß. Ich kann mich erinnern – also, für mich waren ja die Medien viel verschlossener als das heute ist. Erst mal gab es gar nicht so viel und ich war immer sehr angewiesen auf Dinge, die mir die Leute sagen oder Partituren, die ich geschenkt bekommen habe oder mal eine Schallplatte oder Rundfunksendungen.

Und ich kann mich erinnern: also, wenn ich ein Stück von Stockhausen gehört hab oder die Kantate von Webern, vor allem die zweite Kantate – das war für mich sozusagen das Gefühl: da bist du im zwanzigsten Jahrhundert – das hat mich sofort fasziniert, diese Musik.

Während in meinem Elternhaus eigentlich mehr Altes gespielt wurde. Ich selber hab viel Orgel gespielt, also, immer Bach und Reger und mein Bruder hat sehr viel Bach und Beethoven gespielt. Also, wir haben Schubert-Lieder gesungen – also, im Haus selber war eigentlich die alte, oder die ältere Musik, die meiste Musik. Aber

was mich sozusagen immer betroffen hat als schöpferischen Komponisten schon in jungen Jahren, das war eben diese „Neue Musik“.

Wohler:

Ich würde gerne zu sprechen kommen auf Ihr Werk „Aion“. Dort benutzen Sie ja auch, so wie ich das verstehe, eigentlich ein serielles Prinzip, nur sind hier die musikalischen Aktionen so bestimmt, dass sie nur einmal in Erscheinung treten sollen.

Huber:

Ja, also, ich hab da eigentlich gearbeitet mit archetypischen Phänomenen. Der Grund war – also, ein Aspekt der Neuen Musik im zwanzigsten Jahrhundert, also nach 1950 oder nach dem Zweiten Weltkrieg, war ja, dass man die Sprache reinigt und neu fähig macht, die neuen Bedingungen besonders logisch und konzeptionell adäquat darzustellen und dazu gehörte auch, dass man alles, was mit Tonalität zu tun hatte, versuchte auszumerzen. Um aber das tun zu können, muss man die Tonalität auch gut kennen.

Und Nono mit seiner historischen Analyse war für mich wirklich ein Erlebnis. Er hat immer ganz schmale Ausschnitte aus einer Partitur gemacht – also, sagen wir mal: 2 cm so eine Säule runter und dann sozusagen jeden Punkt versucht rauszukriegen, was mit Tonalität zu tun hat. Es ist nicht so, dass das einfach tonal klingt, sondern da kommt vieles dazu an Tonalität: als Gravitation oder (dass man) als etwas sieht, wo viele Dinge auf ein Ziel hin geordnet sind – also, da kommen Steigerungen, Aufwärtsbewegungen, gleiche Dauern hintereinander usw. – da gibt es also eine ganze Menge von Phänomenen, die – in Führungsstrichen – tonal sind, aber eben nicht in dieser Art der bekannten Tonalität.

Und im Zuge dieser Sprachreinigung, die ich bei Nono eigentlich immer materiell, also als materielle, erfahren hab, bin ich auch natürlich in Bezug durch meine Prinzipientechnik, mit der ich vorher schon gearbeitet hatte, dazu gekommen, zu denken: Tonalität ist nicht einfach nur etwas, was in der Musik, also im Stück stattfindet, sondern es ist etwas, was in uns selber stattfindet.

Und durch Zufall bin ich auf C.G. Jung gekommen und auf diese archetypischen Bilder. Und C.G. Jung sagt, dass die Symbole dieser archetypischen Energiedispositionen in unserer Seele sich historisch verwandeln. Aber die Grundbedingungen dieser Energieformen, die bleiben erhalten, die sind sozusagen unabhängig von unserem Bewusstsein.

Und da habe ich eine ganze Menge von Techniken rausgeholt, die man überall in der Musik findet oder finden konnte, auch in der neuesten Musik – also: aufgehen, untergehen, etwas zerstückeln, etwas verwunden, das heißt also: vielleicht wie eine Art von Dekomposition, oder Töne umschlingen usw. – also, da gab es eine ganze Menge Dinge.

Und diese archetypischen Formen, die hab ich als Prinzipien eigentlich benützt, um durch die verschiedenen Bereiche menschlichen Tuns – ich hab das damals „menschliche Praxis“ genannt – geführt zu werden. Also, das kann Magie sein, das kann die Musik selbst sein, das kann Natur sein, das kann auch der Alltag sein und überall in diesen Dingen hab ich damals sozusagen diese archetypischen Energieformen gefunden.

Und deswegen kommen die nur ein Mal vor. Aber die archetypischen Ketten selber sind natürlich vielfältiger Art, weil sie eben durch die verschiedenen Sphären, die ich gerade geschildert hab, sozusagen sich selber versuchen zu analysieren. Das ist ja nicht etwas, was sozusagen eine direkte Wirkung haben soll, sondern was eigentlich eher metasprachlich gedacht ist, also sozusagen: Über Musik etwas erfahren durch Musik – ja, also nicht nur einfach als Werk. Und dann habe ich auch Techniken der Hinweise, zum Beispiel, dass verschiedene Klänge, die aber archetypisch für mich zusammengehörten, zum Beispiel mit gleicher Dauer auftauchen oder mit analogen oder inversen Lautstärkeformen oder, im elektronischen Studio, das Phänomen der Modulation, dass also das eine sozusagen ins andere hinüberverwandelt wird und dadurch man die Hinweise auf die Verwandtschaften bekommt.

Und die Bilder selber, die hab ich hauptsächlich gewonnen aus C.G. Jungs Symbole der Wandlungen: Und das ist ein Buch, das behandelt die Schizophrenie einer Patientin, Miss. Miller, und das Buch ist, glaube ich, 500 Seiten lang, und anhand dieser Schizophrenie werden alle möglichen archetypischen Formen, die sie aufgrund ihrer mangelnden Bildung gar nicht gewusst haben konnte, sondern die sozusagen aus ihrem Unbewussten nach oben kamen, über Erzählungen, empfangen – also, Nikodemus, dann die Windfrage, dann Wind in den Liedern bei Schubert oder Brennen zum Beispiel in den Georgienliedern bei Schönberg. Also, da gibt es unglaublich viele Archetypen, auf die die Komponisten ganz spontan reagiert haben. Und diese Spontaneität, die galt es sozusagen zu befragen, kritisch zu befragen.

Wohler:

Also, wenn ich Sie richtig verstehe, dann machen sich sozusagen diese Archetypen im musikalischen Operieren als Modi des musikalischen Operierens geltend und objektivieren sich als musikalische Struktur dieses Operierens?

Huber:

Ja, genau. Also, Steigerungen: Wie leg ich Crescendoformen an, wie geh ich mit Dichten um – also, alles das, wie dieses Parametergefüge sozusagen zubereitet war durch die, ich sag jetzt mal: Darmstädter – aber der ist ein bisschen verengt dieser Begriff – ja, diese Verhaltensweisen, die da drin waren.

Da kommt noch dazu: in den 60er Jahren kam ja die Aleatorik auf und viele Improvisationsensembles und in diesen – ich hab selbst mitgewirkt in so einem Ensemble bei Josef Anton Riedl – und diese Improvisationsensembles, die haben einerseits diese neue Phantasiebewegung, die in den 60iger Jahren – es war nicht nur Studentenbewegung, sondern es war auch eine Phantasiebewegung, die es gab, eine schöpferische Bewegung jenseits der fachlichen Ausbildung – die spielte eben fast eher eine hindernde Rolle – das war die eine Seite. Und die andere Seite war, dass eben innerhalb dieser Improvisationsensembles sehr deutlich zu bemerken war, wie diese Spontaneitäten sehr eng waren in Bezug auf die Ausformungen – also, was sozusagen die Leute gespielt haben, wie dann die Entwicklungen solcher Improvisationen waren.

Und das heißt also, da gab es noch eine zweite Form, wo man eigentlich hingewiesen worden ist, auf dieses Spontane, das im Grunde genommen, in diesem psychischen und tonalen Sinne, eher ein Regressives war. Nicht im (...) aber es gab da viele regressive Elemente drinnen.

Wohler:

Also, den Rückgriff auf Archetypen.

Huber:

Ja, eben aber spontan. Also, sozusagen: was hat man in sich selber: Man hat es ja aus Befreiung von Seriellem, von Zwang, von Autoritärem, von Affirmativem, von allem möglichen empfunden. Und es war auch so: es war eine echte Subkultur und es gab auch hervorragende Improvisationsensembles – also, wo nur Komponisten drinnen waren. Und die Entwicklung der Elektronik und Mikrophone, der Lautsprecher, der Tonbänder – alle diese Sachen haben ja auch mitgeholfen, aber eben selbst in diesen Leuten waren diese spontanen Bedürfnisse.

Wohler:

Für mich besonders interessant bei diesem Stück „Aion“ ist, dass Sie hier unter anderem musikalische Parameter benutzen, die einem doch vertraut sind, wie Stimmen, Instrumentalisten, Elektronik, aber dann tatsächlich auch Gerüche mit einbeziehen, von denen gesagt wird, dass sie wie musikalische Ereignisse eingesetzt werden.

Huber:

Ja, genau. Also, ich hab da, ich kann mich erinnern, mit Crescendoformen gearbeitet – also, jetzt in der Partitur – also, (eine) Verwirklichung gibt es immer noch nicht so richtig. Ich hatte sogar vorgeschrieben das Herausziehen von Gerüchen – also, sozusagen aus einem Konglomerat von Gerüchen oder einem raschen, nervösen Wechsel von Gerüchen – zum Beispiel bei der ersten Geruchsphase: dass dann

nach einiger Zeit die herausgezogen werden können – also, wie wenn man sozusagen einen Klang hat und man filtert dann bestimmte Frequenzen weg. Das war das eine und das andere war, dass Gerüche auch insofern musikalisch waren als sie die Bewegung von bestimmten akustischen Dingen fortsetzen sollten. Also, sagen wir mal: man hört irgendwie etwas relativ Starres oder ein nur wenig bewegtes Feld in sich und dann kommt sozusagen ein Geruch dazu oder eine Geruchskombination und führt sozusagen das Musikalische fort.

Weil die Musik ist nicht einfach nur die Musik – das hat für mich etwas: ein Produkt der Entfremdung, sondern ich selber, ich bin sozusagen der Schauplatz, der Hörer. Und da ist es mir egal, ob ich Ton habe oder Geruch habe oder das Tasten oder das Auge. Also, das Multimediale war sozusagen nicht einfach nur eine Er-rungenschaft neuer Parameter oder neuer Medien, sondern das ging eben von der Ganzheit eines Menschen, eines Hörers aus, der mit sich selber über die Medien beschäftigt ist.

Und vom praktischen her gesehen, war das natürlich immer äußerst kompliziert bis unsinnig. Zu den Gerüchen selber kam ich, ich glaube auch, über C.G. Jung – also, zum Beispiel: Ich hatte ja alte Zaubersprüche drinnen und auch mit diesen Techniken des Stabreims, dann der Krebsformen schon in den Wörtern selber und da hatte ich dann versucht, ja, so Zaubergerüche: also, Kamille, Minze, Heidekräuter oder dann für den kultischen Bereich: zum Beispiel Weihrauch, was jeder kennt, dann auch Abstoßendes, also: Abfallgerüche oder Ätzendes, was also richtig beißt und auch versucht, was sozusagen die Libido freimacht, also anzieht: Parfümgerüche, Gerüche, die man als angenehm empfindet, als poetisch, als etwas schwebendes. Und es gibt insgesamt fünf Gruppen und dann am Schluss noch mal eine besondere, so eine Abfallgruppe – also, die ist genau getimt gewesen in der Partitur. In der Praxis haben wir alles mögliche versucht: Über Windkanäle, also über die Lüftung, über Sprühdosen – also, den Weihrauch haben wir immer aufs Silbertablett, so Kölchen, nach vorne getragen und haben das rauchen lassen, aber es hat sich natürlich nie so in der Praxis ausgewirkt wie eigentlich die Vorstellung in der Partitur wäre.

Wohler:

Also, die Repräsentation der Gerüche hatte ein performatives Element in die Aufführung hineingebracht?

Huber:

Ja, das war etwas, glaube ich auch, Zeitgebundenes. Das war damals ganz normal, auch dass man zum Beispiel Sprühdosen, die dann zischen, wenn man draufdrückt – also, dieses Zischen allein war schon was Schönes, weil es nicht diesem üblichen Konzertbetrieb entsprach. Also, das kann man sich heut gar nicht mehr

vorstellen, wie bedeutsam oder wie wohltuend eigentlich so was war. Und über den Windkanal, über die Klimaanlage, war es natürlich ruhig.

Aber jeder nimmt auch den Geruch hin – also, der Geruch ist, glaube ich, die schwächste Form für die Kunst. Und Lukacs, glaube ich, schreibt es auch irgendwo, entweder in „Theorie des Romans“ oder in „Geschichte des Klassenbewusstseins“, dass Gerüche überhaupt nicht kunstfähig sind oder für die Ästhetik benützt werden können.

Aber 72 gab es dann auch im Sinne des Spielerischen: in der Kunstolympiade in München hatte Riedl eine Klang-Duft-Straße entwickelt, wo man also Klänge hören konnte. Es gab auch so kleine Abteilungen, wo man improvisieren konnte, also, wo Kinder und Erwachsene spielen konnten – das waren meistens leicht zu bedienende Schlaginstrumente. Und da gab es eben auch so, ich weiß nicht, ich glaub, es waren so kleine Kärtchen, wo Luftpupillen waren, da musste man reiben und dann hat sich das geöffnet und dann hat man, (..) oder irgend so was gerochen – es gehörte irgendwie zu dem Öffnen der Kunst auch.

Wohler:

Ja, wie ich Sie verstehe, haben Sie versucht, hier auch die Gerüche als Momente der musikalischen Struktur selber zu integrieren, das heißt also, die Gerüche wurden nicht einfach hinzugefügt, waren nicht etwas Hinzugefügtes, sondern sollten als Konsequenz des klanglichen Geschehens (erscheinen) – die musikalische Struktur und das daraus hervorgehende klangliche Phänomen sollte sozusagen durch den Geruch ergänzt werden.

Huber:

Ja, genau. Also, es war praktisch wie eine Schicht. Aber der Ausgangspunkt war sozusagen nicht immer musikalische Struktur, sondern der Ausgangspunkt war das Archetypische dran. Und der Geruch, glaube ich, ist überhaupt das Unbewussteste, was man hat. Also, der ist zwar wichtig, um Gefahren zu wittern oder bei der Erotik spielt der Geruch eine große Rolle – also, wir reagieren immer noch sehr spontan auf das, was in unsere Geruchsorgane dringt. Aber im Grunde genommen nicht so wie beim Hören: (fürs) Hören gibt's Musik, aber es gibt eben auch den Alltag – man reagiert ja auch im Alltag akustisch, aber der Geruch hat irgendwie, oder die Gerüche haben noch nicht diese Vielseitigkeit, finde ich, in der Auffassung und in der Betrachtung erreicht und insofern war das für mich sozusagen ein ziemlich unbewusstes Produkt, das sozusagen in das Stück kommen sollte.

Denn da war ja Tonband, also mit vier Lautsprechern und diese Gerüche waren auch irgendwie eine Aktivität, die sozusagen jenseits dieses etwas toten Mediums waren.

Wohler:

Was ich in diesem Zusammenhang interessant finde, ist: Sie sprechen ja von Musik- oder Klangstücken, dass die auch ein „Aroma“ aufweisen würden, von einem „Aroma“ getragen seien. Dass also hier in diesem relativ frühen Stück Sie also ganz bewusst Gerüche integriert haben, was aber eigentlich offensichtlich ein Vorgehen ist, das schon irgendwie in Ihrer musikalischen Gedankenwelt irgendwie ein feststehendes Moment ist. Denn selbst wenn diese Gerüche nicht mehr sozusagen herbeizitiert werden in der Komposition, so machen sie sich doch als „Aroma“ einer Komposition geltend.

Huber:

Ja, aber das klingt mir ein bisschen zu materialhaft. Also, die Erweiterung des Materials spielte schon eine Rolle, das gehörte irgendwie zu dem, was organs (?) damals war – also, das war so: ich wollte auch mal mit Ultraschall oder mit Infraschall arbeiten – hab ich nicht getan, aber im Sinne dieser Materialerweiterung. Oder eben das Multimediale, oder wie es auch hieß: Mixed Media – das spielte schon eine Rolle – also, das lag sozusagen in der Luft.

Wohler:

Also, ich meine jetzt zum Beispiel das Stück „Lob des Granits“ – also, für mich als Zuhörer hatte die Aufführung dieses Stücks etwas mit einer Geruchswahrnehmung zu tun. Natürlich stellt sich das aus meiner Perspektive so dar – ich weiß nicht, wie es anderen Zuhörern dabei ging. Aber da tauchte für mich diese Geruchswahrnehmung wieder auf. Also, das mag auch durch die Inszenierung insgesamt zustande gekommen sein, aber die ist ja auch wiederum legitimiert durch die musikalische Struktur. Also, ich hab den Eindruck, dass musikalische Struktur bei Ihnen eine Handlungsstruktur, eine Aktionsstruktur für die Musiker bedeutet. Und daraus resultiert der Klang. Also, das ist vielleicht auch der Grund, warum in Ihrer Musik der Klang immer „sauber“ erfahren wird. Also, die Musik wird quasi durch die Komposition auch gereinigt.

Huber:

Ja – aber das sind ja doch nur Assoziationen. Vielleicht gibt es dann Dinge, wo man sich trifft, dass man sagt: Aha, da gibt es doch eine Mehrzahl von Leuten, die haben ähnliche Assoziationen in dieser Art von Synästhesie.

Ich glaube schon, dass es für mich selber eine große Rolle spielt, weil das überhaupt mit Poesie was zu tun hat oder mit dem Poetischen auch, das in der Musik eine Rolle spielt. Aber Sie dürfen nicht vergessen: das ist ein Stück, das ist ein paar Jahre alt, das ist noch nicht sehr alt. Dagegen dieses frühe Stück „Aion“, das war für mich eins der Stücke, die mit dem kritischen Komponieren zu hatten und dem sogenannten metasprachlichen Aspekt in der Musik. Das waren harte Stücke – also,

die waren schroff. Da war nicht irgendeine Nachgiebigkeit gewünscht, sondern das war einfach knallharte Thematik. Es gab auch nicht irgendeine Art von Pädagogik oder so was, wo man da denkt: ja, man muss das irgendwie einpacken – also, das sind totale Unterschiede in der Konzeption gewesen.

Wohler:

Könnten Sie das mal ausführen, was Sie damit meinen, dass für Sie ein Stück ein „Aroma“ aufweist – habe ich Sie da richtig verstanden⁵? Oder war das jetzt nur bezogen auf „Aion“ – oder gilt das generell für die Stücke, die Sie komponieren?

Huber:

Also, „Aion“, muss ich noch mal sagen: diese Gerüche, die dort vorkommen, die könnte man von Leuten, die gut riechen, benennen lassen. Die haben etwas zu tun mit archetypischen Felder – also, mit dem Magischen, mit dem Kultischen, mit den Zauberkräutern oder Heilkräutern innerhalb der Hexen- oder Zauberkultur, mit Wohlgerüchen, mit Abfallgerüchen – also, die sollten sozusagen identifiziert werden und aufgrund dieser Benennung oder Identifizierung einen bewusstmachenden Beitrag leisten in der Konzeption des Projekts „Aion“.

Dagegen, wenn Musik irgendwo sozusagen Assoziationen erweckt im Sinne von Düften, dann ist das vielleicht so, wie wenn Sie bei E.T.A. Hoffmann oder bei Brentano etwas lesen von Wind oder von fallenden Blättern. Bei Rilke, da hat man vielleicht auch Dufterfahrungen, die man mitliest und so kann man auch Dufterfahrungen, finde ich, mithören. Aber das hat in diesen letzten Stücken – da gibt’s sozusagen keine Absicht.

Wohler:

Da gibt’s keine Absicht?

Huber:

Nein, also, das ist einfach nur drinnen sozusagen, wie ich halt gearbeitet habe oder wie die Musik gerade geworden ist oder wie die Thematik – das war eine Goethethematik, das hatte mit den Goethetexten zu tun vom Werther bis zu den Strukturgedichten. Und da, glaube ich, spielte das schon eine Rolle, weil: Werther war ja irgendwie so eine leidenschaftliche Geschichte und Goethe hat ja alles, was vulkanisch ist, also diese Art von Leidenschaft, abgelehnt – nachher. Das fand er eine schreckliche Art von Natur, während der Granit etwas ist, was auch entsteht, aber eben nicht vulkanischer Natur ist. Und es gibt ja einen richtigen Artikel von

5 Hier beziehe ich mich auf ein kurzes Gespräch, das ich im Anschluss an die Podiumsdiskussion am 24.10.2003 in der Frankfurter Musikhochschule mit Herrn Prof. Huber führte, wo er – so meinte ich mich jedenfalls zu erinnern – die Äußerung machte, dass Musik ein „Aroma“ für ihn hätte.

Goethe über den Granit und das war sozusagen sein Gestein. Und im Zuge dieser Entwicklung, wo dann eben auch so ein Wort wie „ach“ – so ein emotionaler Ausruf – drinnen vorkommt oder eben „es ist Nacht“ – ich glaube, so fängt der Werther überhaupt an – dass da, ja, ich sag jetzt mal: ein gewisser Prozess ist von Assoziativen, was jetzt die verschiedenen Sinne betrifft, zu vielleicht kühleren Dingen, die dazwischen sind.

Wohler:

Aber ich denke auch, dass das ausgelöst wird durch die Art und Weise, wie Sie die Instrumente behandeln. Also, das Klavier zum Beispiel mit den Clustern – dass man mit dem ganzen Unterarm auf die Tasten geht – das hat so was, als würde das Klavier ausgepustet werden und das Schaben in den Saiten selbst wirkt dann, als würde da noch irgendwie Staub aufgewirbelt werden. Und auch die Gestik der Sängerin gleich zu Beginn des Stückes, das mit dem Pusten. Also, wie die Instrumente behandelt werden, hat die Wirkung, als würden die Instrumente selbst noch einmal ganz überarbeitet werden – jetzt machen wir die Instrumente ganz neu, machen die ganz sauber und das ist dann die Musik. Also, das Säubern selbst ist dann schon die Musik.

Huber:

Ja, aber im Grunde genommen ist das ja immer der Akt des Komponierens, weil alles war schon einmal da: Cello kennen wir, den Bogen kennen wir, den Hauptklang: Klavier, Saiten und es muss sozusagen eine Differenz dazukommen, um das sozusagen neu wahrnehmen zu können. Und die Sängerin: ja, also, von mir her gesehen soll das nicht gepustet sein, sondern „diesen Hauch zum Cello schicken und das Cello spielt dann“, ist im Grunde genommen wie eine Art von Leben geben.

Wohler:

Ja, so kommt es auch an.

Huber:

Was Sie vom Klavier gesagt haben: das war für mich eigentlich eher die „Unnatur“ – also, das ist nicht so positiv gemeint, weil Cluster ist ja was ziemlich Primitives – vor allem der hier, in diesem Stadium. Und auch dieses Wühlen, das ist eigentlich eher, was ich vorher gemeint habe im Sinne des Vulkanischen – dass das einfach so rumreibt da drinnen. Und ich war sozusagen vorsichtiger und hab so was eingebaut: nämlich etwas später geht die Sache rückwärts, so dass sich dieses Crescendo, das mit dieser Heftigkeit des Wühlens verbunden ist, nachher eigentlich umgekehrt, zu einem Decrescendo wird und sich wieder verfeinert – also, sozusagen als Abstützung für das Verstehen eben durch musikalischem Zusammenhang.

Wohler:

Würden Sie sagen, dass das Stück „Lob des Granits“ für Sie ein „Aroma“ hat?

Huber:

Also, „Aroma“ würde ich nicht sagen. Ich würde eher sagen, es ist ein feines Stück, weil es so auf einer Denkzeit gehört, wo für mich das „Sehr leise“, was sehr wichtig ist, war, weil das „Sehr leise“ verliert den Ort der Abstrahlung. Also, man denkt jetzt nicht an Flöte oder Cello oder was auch immer, sondern der Raum füllt sich in einer ganz speziellen Art und Weise. Das ist also nicht einfach nur etwas, das nur leise ist im Sinne von leiser Lautstärke in anderer Musik, sondern das sind Lautstärken, die verändern überhaupt das Verhältnis von Erzeugung, Abstrahlungsort und Sitzen im Raum oder Sich-ausbreiten im Raum. Und dadurch kommen in diesem Stück auch sehr viele Mischungen mit unterschiedlicher Lautstärke vor, die man im Sinne der Gehörbildung – wie (man das) in den Hochschulen (praktiziert): man spielt etwas vor und die Leute sollen das nachschreiben – könnte man das gar nicht – weil bestimmte Dinge werden sozusagen verdeckt. Aber die werden bewusst verdeckt, so dass neue Farben entstehen. Aber eben auch nicht nur eine Farbe wie in der Elektronik, dass man sagt: Jetzt hat sich die Farbe geändert, sondern eben im Sinne dieser Räumlichkeit.

Und ich glaube schon, dass das was Poetisches hat – auch vielleicht eben im Sinne, was Sie jetzt denken mit „Aroma“. Aber ich finde, „Aroma“ ist eigentlich eher, was sozusagen zusätzlich wegströmt – sagen wir mal: ich hab ein Kuchen oder ein Wein oder so was und es strömt weg und ich rieche es. Aber es ist sozusagen nur eine Äußerung einer Struktur, eine zusätzliche Äußerung einer Struktur, während die Struktur selber für mich doch wesentlicher ist – also, das, was es wirklich ist und das ist es dann auch nur durch den Zusammenhang – also nicht, sozusagen nur für sich, sondern man muss das ganze Stück betrachten.

Wohler:

Also, es ist nicht möglich, dass das „Aroma“ gerade durch die Struktur entsteht?

Huber:

Doch schon, aber ich finde, das ist sozusagen was Zweitrangiges, was einfach da ist. Ich meine, jeder Körper hat einen Geruch, aber für den Ich-Kern, für die Ich-Empfindung, für das Subjekt selber, spielt das keine Rolle – es ist auch Zeichen für Unwohlsein oder was auch immer, sondern es ist eher, was für Andere eine Rolle spielt – man hat es einfach, es ist was Sekundäres, glaube ich. Aber man kann Rückschlüsse ziehen natürlich: es hängt zusammen. Aber für mich wäre das eher etwas, was zu dem Begriff des Scheins oder der Aura gehört, was sozusagen abstrahlt, was, dadurch dass es abstrahlt, natürlich auch eine Ursache hat und eben

auch mit dieser Ursache rückschließend verknüpft ist, aber es ist doch nur eine sekundäre Äußerung für mich – also, ich arbeite nicht so.

Denken Sie mal an Debussy: Bei Debussy gibt es ja auch den Parfum und die Düfte sozusagen in den Titeln. Aber zum Beispiel in den Preludes stellt er ja die Titel an den Schluss und nicht drüber, so dass dann nachher – die Musik geht irgendwo hin, das ist so – ich weiß nicht, das ist irgendwie eine transparentere Art, zu denken und da wäre vielleicht jetzt, was ich jetzt sage, das Subjekt oder Körper als Ich-Empfinden als Subjekt und dann sozusagen: Körperwärme, Geruchsausstrahlung usw. – sind fast schon zu fest Dinge. Denn mir es darum, dieses Feste aufzubrechen. Und dadurch kommt vielleicht auch so eine Beobachtung oder Empfindung zustande, wie Sie das gerade beschrieben haben. Aber es ist nicht genuin von mir – ich glaub auch nicht, dass man so arbeiten könnte.

Wohler:

Ich hatte Sie so verstanden, dass also im allgemeinen Musik und im besonderen bestimmte musikalische Strukturen für Sie ein Aroma haben.

Huber:

Ja, doch eher in ganz blassen Assoziationen, weil in den Sinnesphysiologien wird ja auch immer darüber geschrieben, wie man sozusagen Gerüche systematisieren könnte, so dass man also eine Formel hat, wie sozusagen die Vielfalt der Gerüche man in den Griff kriegt – aber das klappt nicht, sondern man denkt immer in Assoziationen – also, im Sinne von Wie-Vergleichen. Also, schwer oder süß oder stechend oder blumig oder faulig – also, man hat noch viele andere Begriffe und das kann man natürlich in der Musik auch haben.

Wohler:

Ich will gar nicht sagen, dass ich jetzt einen bestimmten Geruch dabei wahrgenommen hätte, sondern der Modus des Nachriechens ist einfach mit ausgelöst worden durch das Hören.

Huber:

Aber ich könnte auch sagen: Vielleicht war es nur ein poetisches Nachhören, ein musikalisches Nachsinnen, das dann eben verknüpft ist mit – nicht nur dem Hören eben. Aber das wäre doch auch so etwas, was eben mit diesen Wie-Vergleichen, also mit dem Assoziationshaften zu tun hat. Es gibt Stücke, die sind beinhart und es gibt auch Gerüche, die eine solche Wirkung auf einem ausüben – und es gibt das Weiche, es gibt das Fließende, es gibt Gerüche – ja, wo man fast umkommt – also, Gerüche haben ja auch Substanzen drinnen – man wird bewusstlos usw. Also, solche Sachen sind ganz bestimmt spontan mit dabei – aber man

könnte nie so arbeiten – aber in „Aion“ konnte ich (mit ihnen) arbeiten, weil die (Gerüche) sozusagen für mich eher benennbar waren.

Wohler:

Ja, hier ging es Ihnen offensichtlich darum, dass eine zusätzliche Dimension des Operierens ins Spiel kam. Ähnlich wie im Bereich des Auditiven die Töne, so werden im Bereich des Olfaktorischen Gerüche bzw. auch Geruchsmischungen voneinander unterschieden.

Huber:

Ja, Geruchsakkorde.

Wohler:

Und mir kam so der Gedanke, dass diese Idee, überhaupt Gerüche hinein in die Musik zu bringen, in das kompositorische Geschehen, etwas ist – Sie haben von Archetypen gesprochen – das sozusagen im kompositorischen Operieren durchschlägt in dem Sinne, dass, wenn diese Gerüche nicht direkt herbeizitiert werden, sich dieser Archetypus in der musikalischen Struktur trotzdem geltend macht.

Huber:

Ja, und vor allem hat das sehr stark in mir selbst sich geltend gemacht. Also, insofern haben Sie ganz bestimmt recht. Ich wäre nie draufgekommen, wenn es nicht so Spuren in mir wären. Und mir fällt grad ein:

1967 hatte Stockhausen ein Kompositionskurs gemacht und wir waren zwölf Komponisten. Jeder Komponist hatte einen Musiker dabei und Tonband, das wir präpariert hatten und wir haben vier Stunden lang Musik gemacht. Das war schon irgendwie vorbereitet, aber das war nicht eine auskomponierte Sache. Und die Zuhörer konnten rumgehen – da waren Teppiche gelegen im Raum, so dass immer neue Perspektiven für den Zuhörer begehbar waren. Und das Umwerfende an dieser Sache war, dass wir tagelang vorher geprobt haben, damit wir überhaupt Erfahrungen sammeln mit den Musikern, mit den Klängen. Und diese stundenlange – also, das waren bestimmt insgesamt vielleicht achtzig oder hundert Stunden – diese Beschäftigung mit Klang, wobei der Klang ununterbrochen akustisch da war – es war nicht einfach nur wie eine Quelle aus dem Radio, sondern etwas, das im Raum war und wir konnten in den Proben auch selbst den Klang beeinflussen und das hat nicht nur in mir, in anderen auch, aber eben – also, weil Sie das gerade so ansprechen – also, in mir selber, dieses, ja, ich sag mal: Das unbewusste, halbe Bewusstsein rückt in ein unglaubliches, mythisches Gefesseltsein von diesem Klanggrund, der also dauernd veränderbar und beeinflussbar war, aber so stark zurückgewirkt hat. Also, das war fast irgendwie so wie Odysseus bei den Sirenen: Er hört sie, möchte auf die Insel, aber er ist gefesselt.

Wohler:

Ja, wenn der eigene Körper sozusagen „Klangkörper“ wird – hat das dann Konsequenzen für die Modalitätsbestimmung der eigenen Wahrnehmung?

Huber:

Ja, natürlich und ich glaube, dass ohne diese Erfahrung wahrscheinlich ich gar nicht auf diese Verknüpfung von Archetypen und Tonalität gekommen wäre. Also, meine Definition war damals: Alles, was mit Archetypen oder unter archetypischer Spannung steht und so analysierbar ist, ist tonal, während das Stück – kein Mensch würde sagen, dass das tonal ist – aber da drauf zu kommen, glaube ich, wäre mir nicht möglich gewesen, ohne diesen Ensemblekurs. Also, das Projekt hieß dann Ensemble. Und eben auch diese Reaktionen: also, dieses Halbfreie und doch sehr Gebundene, vorhersehbar Gebundene auch.

Wohler:

Ich kann mir vorstellen, dass wenn man permanent im Klang eingebunden ist, dass man selber sozusagen Moment des Klangs wird, als ein Parameter des Klangs selbst fungiert in allem, was man tut und dass das dann auch eine Rückkoppelung auf die Selbstwahrnehmung hat.

Huber:

Ja, genau, denn es musste ja praktisch in was – wenn man sehr aufmerksam war und das sollten wir sein, dann ist ja alles, was sozusagen an Klang da war. Und das waren ja Stunden, also, nicht einfach nur vorgespielt, analysiert, sondern das waren Stunden des Lebens mit diesen Klängen und diese hohe Aufmerksamkeit eine totale Identifikation damit und gleichzeitig sollte man reagieren. Also, da gab es Reaktionen: gegensätzlich, unterstützend, zerstörend usw. und das heißt also: es war eigentlich in dieser Methode schon das drinnen, was Sie gerade gesagt haben: also, die Identifikation, das Mitschwingen und gleichzeitig auch ein Reagieren, damit überhaupt ein Prozess oder ein Vorwärtsgehen (möglich wird).

Wohler:

In diesem Sinne gab es gar nicht die Möglichkeit, nicht zu reagieren, weil ja auch das Nichtreagieren eine Reaktion auf den Klang ist, die eine Konsequenz für den Klang selbst hat.

Huber:

Ja, genau, das ist sozusagen die letzte Möglichkeit als Reaktion. Also, das war schon ein umwerfendes Erlebnis.

Wohler:

War diese Alleinherrschaft des Klanges eine Schlüsselerfahrung, die begründete, Gerüche in den musikalischen Prozess einzubeziehen – dass sozusagen das Bewusstsein, das sich nur in dem Klang aufhält, jetzt Anstrengung machen muss, andere Größen, nämlich Gerüche, in den Prozess einzubeziehen, damit das Ich sich nicht gänzlich auflöst in diesem klanglichen Geschehen?

Huber:

Eigentlich: Nein. Es ist auch nicht so eine originäre Sache, die einzelnen Kunstphären zu mischen. Das gab es ja schon bei Dada. Und dass Riedl 72 mit diesen Gerüchen gearbeitet hat und ich glaub, davor wurde schon mal gekocht in Stücken auf der Bühne, also, wo man sozusagen natürlich auch ein Kochgeruch hat von dem, was da brutzelt oder gekocht wird.

Das Besondere, glaube ich, ist der Gedankengang – es ist nicht das Material als solches. Und insofern hängt das auch biographisch mit mir zusammen und wahrscheinlich auch eben bis zu so einem späteren Stück wie „Lob des Granits“, weil das natürlich auch mein biographisches Wachstum war, sozusagen.

Aber es hat nichts mit Hermeneutik oder mit wirklich angestrebter Synästhesie (zu tun), so wie (bei) Skrijabin mit seinem Lichtklavier. Aber, wie gesagt, es gibt eine ganze Menge Sachen, wo man sagt: das ist nicht sehr schwer, auf Gerüche zu kommen.

Wohler:

Durch die Vorgaben der Tradition?

Huber:

Ja, genau: damals gab es die Happenings – also, das war nichts Besonderes.

Wohler:

Wobei man natürlich schon dann fragen kann, warum überhaupt diese Einbeziehung von Gerüchen? Selbst wenn jemand Anderes das bereits getan hat – warum kommt so was überhaupt zustande? Das ist ja auch so ein Prozess der Erneuerung.

Huber:

Man hat alle Sinne benützt. Es gab so Begriffe – ich glaube, ich hab selber auch Notationen gemacht mit Touchmusic – zum Beispiel zu „Versuch über Sprache“: da gibt's eine eigene Schicht, wo man seinen Körper abtastet, sozusagen seine eigenen Profile – wie sozusagen so eine Haut oder was auch immer aussieht – akustisch transformiert benützt, dann eben Hören, Sehen, Riechen, Tasten. Es gab Gedankengänge – ich weiß nicht, ob sie jemals verwirklicht worden sind – mit Heiß

und Kalt im Raum zu arbeiten, dass man sozusagen ein Klang lässt, aber man lässt den Raum kühler werden oder wärmer werden.

Also, diese Sprengkraft in andere Bereiche war in den 60er Jahren ganz normal. Also, der Gedankengang des Ausführens, glaube ich, das ist die persönliche Leistung, aber nicht, dass man auf so was kommt. Die Musik hat irgendwie danach geschrien, dieses Klinische der seriellen Musik aufzudröseln und auch die Komponisten selber haben das gemacht.

Also, ich kann mich erinnern, zum Beispiel aus (...) von Stockhausen – da wird auch mit den Schwingungen des Körpers gearbeitet. Da waren Aquarien aufgestellt, wo man Fische beobachten konnte und – ich kann mich nicht mehr so genau erinnern – irgendwo, irgendwie sind auch diese Bewegungen der Fische dann aufgenommen worden. Also, es gab eine Lust, in diese Bereiche und in die Verknüpfungen dieser Bereiche zu gehen. Das ist nicht sozusagen so eine außergewöhnliche Leistung.

Dann Film und Musik, also das Visuelle gab es auch schon – nicht längst, aber eben auch in der Zeit. Also, Riedl hat schon Geschwindigkeit, ich glaube 50er Jahre mit Edgar Varese zusammengemacht, wo sozusagen ein Thema wie Geschwindigkeit als visuelles und eben auch als akustisch Aufgeführtes eine Rolle gespielt hat und das nicht einfach nur eine Filmmusik war.

Wohler:

Vielleicht kann man die Frage auch umformulieren in dem Sinne: Hat dieses Experiment mit den Gerüchen innerhalb Ihrer Komposition „Aion“ Ihr Komponieren verändert?

Huber:

Also, mein Komponieren, glaube ich, hat eher der Marxismus verändert. Also, diese Beschäftigung mit der Psychologie – dann aber: warum überhaupt „kritisches Komponieren“? Und da hab ich schon die Feuerbachschen Thesen, nämlich dass man den Menschen nicht ohne die sinnliche Tätigkeit – nicht nur als Objekt betrachten soll, sondern die Tätigkeit selbst, die praktische sinnliche Tätigkeit – und nicht nur im Sinne der Anschauung, sondern auch des Tuns. Und wenn man dann vom Tun ausgeht, also von dieser Art schöpferischem Praxisbegriff, dann hat man sozusagen – also, für mich war das so eine Art von „Stein der Weisen“: Man konnte sozusagen in den Menschen rein und der Mensch hat alle Sphären offen: Ob das jetzt das Riechen ist oder das Tasten oder der Alltag beim Zähneputzen oder etwas erfinden oder Lust haben an einer bestimmten Struktur oder Unlust etwa bei bestimmten Strukturen – das war für mich sozusagen alles ist plötzlich offen. Und jetzt musste eben das Kritische dazukommen – also, in welche Richtung geht es? Und das war eben für mich damals diese Tonalitätsgeschichte, weil die Gravitation – also die Schwerkraft spielt einfach im Seelischen und im Subjektempfinden eine

riesenhafte Rolle. Also, insofern glaube ich, dass das wichtig ist, aber das waren eigentlich Beschäftigungsstadien. Also, in (...) habe ich mich mit Crescendo beschäftigt und das war alles immer in der Tradition der Aufklärung.

Also, Marx gehörte für mich in der Tradition der Aufklärung und die Musik war für mich eigentlich eine total unaufgeklärte – trotz aller Riesenanstrengungen, die es damals in den 50iger Jahren durch die Komponisten gab. Also, insofern hat mich alles beeinflusst, weil es waren ja wichtige Erfahrungsstadien.

Wohler:

Die musikalische Struktur und der Klang stehen ja in einem dialektischen Zusammenhang. Ist das sozusagen das Abbild eines Verhältnisses von Gesellschaft und Individuum – also, die musikalische Struktur als Abbild der Gesellschaft und der Klang als Abbild des Individuums der Gesellschaft. Und über die Strukturveränderung der Musik wird sozusagen der Klang verändert und dadurch der Mensch verändert?

Huber:

Ja, aber nur wenn man das als Teil nimmt. Weil ich glaube nicht, dass wenn man zum Beispiel so eine Analyse als echt hält, dass es sozusagen eine Klassengesellschaft, die nur zwei Klassen kannte und dass dann im Sinne Hegels Herr – Knecht – Verhältnis – die Zukunft des Herrn ist vorbei, der hat keine, aber der Knecht hat Zukunft, also, das Untere ist sozusagen das Bewegende – und da gehören für mich diese Entdeckungen schon dazu. Aber das würde nicht reichen, um eine Gesellschaft zu ändern – das wäre also viel zu idealistisch oder zu solipsistisch gedacht: Also, man denkt, wenn man alle Individuen ändert, dann würde die Gesellschaft sich automatisch ändern – das glaub ich nicht, weil die (Gesellschaft) hat sehr viele andere beharrende Momente. Und das Ich hat auch wahnsinnig viele beharrende Momente – also, sozusagen zäh bei Dingen bleiben wollen, die man einfach nicht aufgeben will – die hat man erworben und jeder hat das Gefühl: meine Gefühle, die gehören mir, die lass ich mir nicht stören.

Und man liebt meistens auch in der Kunst Sachen, die die eigenen Gefühle oder Anschauungen fördern. Aber die Sache ist schon äußerst komplex und kompliziert – es ist wirklich nur ein Teilchenmoment davon. Aber für mich war das halt wichtig.

Ich hab auch so ein Stück geschrieben, das hieß „Augenmusik“, wo sozusagen nur aufgrund der Augenveränderung man Musik wahrnehmen sollte – also, ein medialfremder Filter sozusagen vor die Musik gestellt wird oder geschaltet wird. Und das war für Duo geplant oder für mehrere Duos. Und die hatten dann ein Kopfhörer auf und verschiedene Informationen (wurden ihnen zugespielt) und man sollte sozusagen über die Augen wahrnehmen. Also, so eine Art wie: Sensibilisierung

bringt so viel, wie wenn ich Marx lese und ihn gut verstehe oder vielleicht auch ihn bejahe – aber deswegen habe ich noch nichts verändert.

Da wäre ich immer noch auf dem Standpunkt, ich will mal sagen: von Adorno, der ganz bestimmt Marx gut verstanden hat, würde ich sagen – er hat immer auch nur hochachtungsvoll Marx zitiert, also eigentlich nie kritisch, sondern eigentlich immer als einen fortgeschrittenen Gedankengang – aber trotzdem war Adorno eigentlich, meiner Ansicht nach, nie politisch – das war immer nur der Gedanke. Das hat schon was in sich, das sind ja Inhalte – aber das reicht einfach nicht aus!

Also, der Kopf kann einfach viele Dinge machen und das ist noch längst nicht ausgewählt und konkret und praktisch – das ist halt mal so, beim Menschen. Aber ich würde schon sagen, dass man deswegen nicht so tun darf, als müsste man den Kopf ausschalten. Und selbst Marx hat ja auch in einer der Feuerbachthesen gesagt, dass in dem alten Materialismus – und da meinte er eben auch den Feuerbach selbst – die tätige Seite des Menschen zu kurz käme und dies von dem Idealismus entwickelt worden wäre. Und so ein Satz zeigt, dass man also nicht sagt: ja, das ist im Idealismus – muss ich mich nicht beschäftigen damit! Sondern es gibt überall eine ganze Menge Dinge zu finden, die sehr brauchbar sind und man kommt mit diesen Tabusüberschriften gar nicht aus. Und so würde ich das auch sehen: Also, man kann es tabuisieren, man könnte sagen: das ist also eine falsche Negation oder falsches Negieren im Sinne eben nur der individuellen Veränderung, nicht einer gesellschaftlichen.

Man kann aber auch das freier sehen. Denn alles das, was niedergelegt ist, ist irgendwie auch immer mal wieder hervorzuholen. Also, die Zeit, das Leben, ist ein anderes, was die Ästhetik, die Kunst oder das Buch, die Philosophie betrifft und da kann jederzeit wieder mal irgendwas brauchbar werden. Also, wenn man das fließend, flüssig sieht, würde ich sagen, kann man den Standpunkt beibehalten. Ich selber hab aber dann in den 70iger Jahren eigentlich gedacht: das ist falsches Negieren – also, die Art von Radikalität bringt nichts. Das war irgendwie noch „Avantgarde-Radikalität“ – also, im Sinne der musikalischen Avantgarde. Und ich hab ja dann praktische Dinge gemacht: also, hühen-operative (?) Musik mit einer Schauspielergruppe usw. Und erst wie ich dann wieder gemerkt hab, dass dadurch bestimmte Dinge in der Musik zu kurz kommen, hab ich mich wieder eben diesen Problemen zugewandt. Die Dialektik ist einfach etwas Fließendes.

Wohler:

Weil Sie das Beispiel der „Augenmusik“ bringen: Das hat mich auch dahingehend beschäftigt, dass offenbar die Musik auch Prozesse des organischen Systems abbildet, dass also durch die Vorgabe des Komponisten, was mit den Instrumenten gemacht wird, auch dem Interpreten anbefohlen wird, etwas ganz bestimmtes zu tun und zwar etwas ganz bestimmtes mit seinem Körper zu machen, ihn quasi in bestimmte Zustände zu zwingen und dass das sozusagen der eigentliche Punkt

manchmal ist in der Komposition, wo es also nicht mehr um Verwirklichung eines Klanglichen geht, das sozusagen nach außen für den Zuhörer wahrnehmbar wird, sondern um etwas, das eigentlich ganz speziell für den Interpreten gedacht ist.

Huber:

Genau. Und das, denke ich – also, „Aion“ habe ich ja auch als akustisches Arbeitspapier bezeichnet. Ich glaube, das hängt mit der Lehrstücktheorie von Brecht zusammen, dass das sozusagen für mich eine Methode war.

Ich selbst hab mich auch immer mit allem beschäftigt: also, meine langen Töne – ich hab richtig „lange Töne“ studiert und nicht nur gedacht: ich kann da irgendwas aufs Papier schreiben – da ist ein langer Ton und die Anderen sollen es hören. Sondern es war für mich immer auch die organische Veränderung mit bedingt – also, mit „organisch“ meine ich jetzt auch das Psychische. Und die Lehrstücke von Brecht waren ja eigentlich auch so gedacht – das war nicht einfach etwas, was man spielt und die Anderen sollen was lernen, sondern vor allen Dingen für die, die spielen, für die war das gedacht als Laboratorium des Sich-veränderns, des Wahrnehmens. Und so waren eigentlich diese „Augenmusik-Duos“ von mir auch vorgestellt, obwohl das, würde ich sagen, das ist das utopischste Stück von mir überhaupt: nämlich dass diejenigen, die das machen, am meisten für sich selbst gewinnen, an Bewusstseinsarbeit leisten müssen und für die Hörer ist es eher ein vergriffenes Protokoll – oder das ist fast schon zu hoch: es hat einen geringen Ereignischarakter natürlich.

Aber später hab ich mir eigentlich gedacht: Eisler – für den wäre das also subjektiv griffig gewesen. Also, da muss man eher sozusagen die Kultur der Menge oder der Masse fördern. Also, wie muss man das differenzieren, damit so eine Masse nicht eine faschistische Masse wird, wo alles nur geradeaus gerichtet ist, sondern wo sozusagen die Vielfalt voll erhalten bleibt. Und das war dann auch für mich wichtiger. Dann konnte man nicht nur das Individuum, sondern das musste man mehr berücksichtigen. Aber wichtig war für mich diese Sache schon.

Wohler:

Wenn Sie davon sprechen, dass Tonalität ein menschliches Verhalten sei, also quasi, dass man – so habe ich Sie verstanden in Ihrem Buch – Archetypen sozusagen innerhalb seiner eigenen Operationen, Beobachtungen, nach außen projiziert. Also, Tonalität ist immer das, wie ich die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Tönen herstelle, die Beziehungen – daraus resultiert Tonalität – eigentlich: den „Sinn“ herstellen, ist Tonalität.

Huber:

Für uns, ja. Und wenn wir getrennte akustische Gegenstände haben, haben wir Schwierigkeiten, Sinn zu finden. Also, das war der Kampf um Cage in den 50iger

und 60er Jahren – also, wie find ich da Sinn drinnen? Ja, oder auch Adorno hat ja große Schwierigkeiten mit Cage und er hatte auch große Schwierigkeiten mit dieser jungen Neuen Musik, die so radikal sozusagen das Gravitationsmäßige in den Tönen verneinen konnte. Und für uns kommt der Sinn sehr stark eben aufgrund dieser Beziehungen zustande und das sind Gravitationskräfte, das sind diese Schwerkräfte, wo das sozusagen auf uns geht. Und die Fliehkraft – etwas, was weggeht – empfinden wir leicht als Verlust oder als Zerstören, also negativ.

Wohler:

Dieses Moment der Tonalität als menschliches Verhalten: Ist dieses menschliche Verhalten auch übertragbar auf ein anderes Medium, zum Beispiel das der Malerei? Wenn Tonalität ist ein spezifisch menschliches Verhalten bezogen auf Töne ist, ob dann Tonalität auch ein menschliches Verhalten sein kann in Bezug auf Farben, sag ich mal – so dass Farben als ein Äquivalent für die Töne eingesetzt werden können?

Huber:

Ich glaube nicht im Sinne der Synästhesie, aber vielleicht im Sinne des Objekthaften. Also, mich haben sehr interessiert diese Bilder Albers, dann natürlich: das „weiße Quadrat“, „schwarze Quadrat“ von Malewitsch; dann hat mich sehr interessiert die, ich glaube es heißt: neoexpressionistische New Yorker – Schule – mir fällt der Begriff nicht ein – mit Bruce Naumann usw. Und die haben ja eben statische Bilder gemalt – also, nur eine Farbe, aber manchmal irgendwie einen Strich dunkler gemacht oder einen Streifen, den man nur bei bestimmtem Licht dann auch wahrnehmen kann. Und diese Objekthaftigkeit, wo sozusagen die Mimesis, das Wiedergeben von etwas Anderem keine Rolle mehr spielt, sondern (wo man) auch sogar die Körner von den Farben versucht, noch wegzukriegen, weil das schon zu materiell war – das war für mich eigentlich eher im Sinne von einzelnen Tönen.

Und ich hab auch solche Stücke gemacht, wo ein Stück ein Ton war. Und ich hab auch Stücke gemacht, wo die Töne insistiert haben dadurch, dass sie sehr lange sind und nicht sonst sich bewegt – das ist sozusagen nur dieser Ton. Und das habe ich auch lange studiert. Also, wie ich in Venedig war, hatte ich so viel Zeit und ich hab also nächtelang mit Kurzwellengeräten usw. solche Sachen studiert, um sozusagen lange Dauern – eine halbe Stunde, sechzig Minuten – sozusagen überhaupt begreifen zu können, weil wir sehr geeignet sind für kürzere Dauern und wenn es zu lang wird, verlieren wir eigentlich das Proportionsgefüge.

Und da sehe ich eigentlich Beziehungen – aber nicht im Sinne von irritativen Dingen. Vom Geistigen her, würde ich sagen, aufs Elementare zu kommen und das Elementare für einen Wert an sich zu halten, wo wahrscheinlich auch Sinn drinnen ist Nur ist es schwer zu erkennen, weil der Zusammenhang weg ist – zum Beispiel fehlen in der Musik dann plötzlich Intervalle. Da fragt man sich: ja, warum hat

dieser Ton diese Frequenz, warum ist er hoch – warum ist er tief? Also, es tauchen Fragen auf, die man aus dem Zusammenhang gar nicht lösen kann. Und das heißt also: Über das Elementare kommen plötzlich ganz neue Fliehkräfte in die Akustik rein oder in die Musik rein und da würde ich sagen, dass da in anderen Künsten ganz genau dieselben Probleme zu finden waren oder sind.

Wohler:

Würden Sie sagen, als Sie mit den Gerüchen bei „Aion“ gearbeitet haben, dass Sie tonalitätsspezifisch die Gerüche geordnet haben – also quasi, dass das ein menschliches Verhalten war im Sinne der Tonalität?

Huber:

Ja, natürlich, weil das Archetypische heißt auch – also, die Mythen sind ja praktisch Erzählungen, denen Archetypen zugrunde liegen – und genauso, finde ich, ist auch der Geruch, und vor allem auch die Benennbarkeit und auch Praxis. Also, dass man zum Beispiel wirklich Weihrauch, nicht nur weil es ein sehr teures Produkt war, sondern dass man auch unabhängig davon, Weihrauch als Geruch wahrscheinlich brauchen konnte für Kultisches – da steckt ja so viel Assoziationsmöglichkeit, Vergangenheit, ich würde sagen: kollektive Vergangenheit, über Rituelles, über Religionen, drinnen. Und das ist alles analog zu tonalem Verhalten – wenn ich tonales Verhalten jetzt nur musikalisch verstehe. Aber das ist nur das Verändern des Mediums, es ist nicht die Veränderung des Gefallens an den Energieformen. Und die Energieformen, die unterscheiden sich schon von Medium zu Medium, aber eben nicht grundsätzlich. Also, insofern würde ich sofort „ja“ sagen. Deshalb – also, man kann ja nicht das Riechen ausschalten, sondern man muss sozusagen ausschalten, dass das wie eine Falle ist – also, das Unbewusste davon. Einen bewussten Genuss herzustellen – das wäre schon mal ein Kommen des Mythos.

Also, C.G. Jung schreibt ja Vieles: das sind ja sprachliche Dinge, also Erzählungen, Mythen, aber es sind auch Silben. Zum Beispiel, was ja auch im „Aion“ zitiert wird: Fell, Velchanos, Vulkanus usw., was das also im Indogermanischen hieß, das hieß: Glut, der Ton und der Sonnenwagen des Apollos rollt oben. Und bei Goethe heißt es noch: Die Sonne tönt nach alter Weise. Und in meinem „Aion“ kommt dann sogar noch vor, aus der Aida zitiert von Verdi: Zum Trost der Sonne – *consolazione del sol*, und dieses sol ist ein hoher Ton – also, das waren für mich alles praktisch Archetypen.

Wenn ich jetzt nur den Tenor genieße und der singt also das hohe Be und ich genieße noch dazu, dass das nach oben geht, also strahlt sozusagen als hoher Ton, dann, würde ich sagen, hab ich – wenn ich Tonalität sozusagen nur noch als Be-Dur zum Beispiel verstehe und Be-Dur ist dann eine Prime innerhalb des Dreiklangs und der Tonika usw., dann bin ich immer noch der Gefangene dieses Arche-

typen, weil ich zuwenig Daten hab sozusagen überhaupt, die Schwerkraft und die Beziehung zu diesen Energieformen zu analysieren. Der Reichtum ist zu gering.

Und deswegen ist Kadenz als musikalischer Ausdruck, wie das manchmal im Harmonielehrbuch am Anfang steht, natürlich das Dümme in der Tonalität, ist sozusagen so abstrakt, dass es nur mit Mühe wieder in die Wirklichkeit zurückübersetzt werden kann, damit man den Reichtum von so was sieht und erkennen kann.

Aber sozusagen mit den Mitteln diese verschiedenen Sphären – die sollten sozusagen das Mittel sein, weil Musik oder Akustik hat immer eine direkte Wirkung: Es ist sehr schwer, jenseits dieser Wirkung noch eine zweite zu respektieren oder für sich selber überhaupt das in Gang zu setzen: Dass man hört und gleichzeitig da drüber noch mal reflektiert – und das soll dann das Stück sein – also, nicht nur sozusagen das, was man hört – das ist sowieso äußerst schwer. Und insofern steckte da immer irgendwas Utopisches drinnen.

Wohler:

Das bedeutet ja auch, dass man für jedes Stück sozusagen, das man neu komponiert, auch eine neue Tonalität komponieren muss. Also, die Tonalität des einen Stücks ist nicht einfach übertragbar auf das andere Stück – während dies in der Funktionsharmonik der Klassik und der Stufenharmonik des Barocks möglich war – so war das Hören, dass man das einfach übertragen konnte von Stück zu Stück. Aber in der Neuen Musik – also, speziell bei Ihnen, ist es so, dass Sie für jedes neue Stück wieder eine neue „Tonalität“ erarbeiten müssen.

Huber:

Ja, mir geht es immer noch – da bin ich noch altmodisch – mir geht es immer noch darum, wegzukommen von der Tonalität.

Wohler:

Aber die Tonalität, wie ich Sie verstehe, lässt sich ja im Grunde genommen nicht – man würde ja die Musik selber auflösen, wenn Tonalität dann nicht mehr da wäre in dem Sinne, dass Tonalität ein Archetypus ist, der immer zum Tragen, wann immer ich Töne höre, die ich in Beziehung setze.

Huber:

Die Frage ist nur, ob der Archetypus ewig ist. Also, ich sehe das eigentlich so, wie in der Art so Nomet – also, wo man sozusagen immer wieder versucht hat, von dem Geozentrischen wegzukommen. Und heute ist es gang und gäbe. Und schon Heraklit und so, die haben ja schon ein Weltall oder Universum postuliert, wo es kein Oben und Unten gibt, keine Mitte, sondern es gibt nur Atome – ich glaube, so haben sie das damals ausgedrückt und die berühren sich und können dann komple-

xere Gebilde bilden – also, das ist sozusagen eine nicht zentrierte Vorstellung. Und das Christentum jetzt, wenn ich auf das neunzehnte Jahrhundert zum Beispiel komme, auch bei Komponisten, die gar nicht christlich waren, wie Schubert zum Beispiel, glaube ich einfach, dass die Dur-Moll-Tonalität auch mit der Entwicklung des Subjekts, durch die Aufklärung, dass man sozusagen selbstständig wird, seine Sinne ausbilden muss usw., neue Gefühle entwickelt – dass das sozusagen wieder eine neue Change war für die Dur-Moll-Tonalität oder für die Tonalität insgesamt.

Diese neuen Entwicklungen, die im Geistigen und im Religiösen, also, Christentum ja auch als Gefühl eine große Rolle gespielt haben – wenn ich an Schleiermacher denke oder an viele Romantiker, die sich gerne diese katholischen Prozessionen usw. angeguckt haben – die mussten selbst gar nicht gläubig sein, sondern das war irgendwie eine Art von religiösem Gefühlsuniversum, was die teilweise interessiert hat – da hat man sozusagen immer wieder Punkte gefunden, wo man mit einem Zentrum arbeiten kann und sozusagen die Fliehkräfte davon, die können zerren, aber im Grunde genommen, habe ich wieder einen richtigen Standpunkt – also, die Erde ist eben doch das, wo ich drauf bin und es ist nicht so, dass sich die Erde um die Sonne dreht und die Sonne wieder um was anderes und die Galaxie wie um was anderes.

Also, dieses totale Relativieren von Dingen, glaube ich, ist für mich immer noch ein Anspruch, an dem man arbeiten muss – in der Musik jetzt für mich speziell. Und diese Entdeckungen in der Tonalität gehen für mich nie darum, sozusagen wieder tonal auf einer anderen Stufe arbeiten zu können, sondern umgekehrt, dieses Tonale so zu relativieren, dass die Schwerkraft nur eine unter vielen Kräften ist – also, die Schwerkraft: irgendwann wird sie zerstört werden. Man nimmt ja auch an, dass es eine schwarze, also dunkle Energie gibt – schwarze Materie – die ja, je weiter sie weg ist, umso mehr wird die Gravitation beeinflusst, je näher sie ist, umso weniger wird die Gravitation beeinflusst – also, da gibt es so eine Theorie – dass aber Gravitation eben auch nur ein vorübergehender Zustand, der viele Milliarden Jahre dauert von diesen Naturgegenständen, die da im Weltall sich befinden, ist. Das sind zwar lange Zustände, aber doch keine endgültigen. Und so würde ich auch gegen dieses Fixieren sein, sonst können wir uns ja gar nicht decken.

Wohler:

Da Sie ja diesen Begriff des Aromas sozusagen nicht für sich in Anspruch nehmen können: Wie ist es mit Stimmung, mit Gefühlen? Welche Rolle spielen Stimmungen und Gefühle in Ihrem Komponieren?

Huber:

Also, ich würde sagen, das kommt auch auf die Zeitabschnitte an – also, selbst in einem kurzen Leben. Für mich war in Bezug aufs Studium von Brecht, Eisler, überhaupt Marxismus, Klassenkampf – das geht ja nicht ohne Leidenschaften, also

auch nicht ohne Gefühle. Wie müssen wir eigentlich sein, damit sie sauber sind, also zielgenau funktionieren.

Und da hat auch Eisenstein, diese Montagetechnik eine Rolle gespielt, wo er Bilder eines Details ausgewählt hat, die charakteristisch waren, aber aufgrund der Montage dem Zuschauer die Möglichkeit gab, Einblick zu gewinnen. Und er sagt zum Beispiel über die Trauer: Also, die Trauer, die kann traurig sein – das ist sozusagen die illustrative Art, mit Trauer umzugehen. Die Trauer hat aber nicht nur einen Träger, der traurig ist, sie hat auch einen Abnehmer. Aber der Abnehmer kann über die Trauer desjenigen, der traurig ist, ja vielleicht Schadenfreude empfinden oder lustig sein usw. Also, es gibt sozusagen nicht einfach nur die Gefühle, die wir selbst sind, sondern es auch diese Bewegungen in den Gefühlen, die die Gefühle eigentlich verändern aufgrund ihres Kontextes.

Und das für mich eben auch so eine Möglichkeit, das aufzubrechen – also, sozusagen im Sinne mit dem tonalen Speer oder mit dem antitonalen Speer da vorzugehen oder mit dem Seziersmesser. Und heutzutage ist es eigentlich so, dass ich normalerweise das Gefühl hab, dass meine Gefühle ganz gut funktionieren. Wenn ich jetzt das Gefühl hätte, ich müsste mehr über diese Gefühle wieder erfahren, müsste ich wieder neu experimentieren sozusagen.

Also, das ist auch eine Frage der Zeit – objektiv. Aber auch eine Frage des Alters, glaube ich. Also, im Alter bekommt man eine andere Art, ein anderes Verhältnis überhaupt zu Gefühlen – ich denk da oft an die Diabelli-Variationen von Beethoven, an das Thema, das von Diabelli ja ist, dieser Walzer und da macht er – das fängt ja mit dem C-Dur-Dreiklang an, c-e-g in der Mittellage des Klaviers – klingt eigentlich scheußlich. Und trotzdem macht Beethoven bei diesen – ich glaube, es sind acht Anschläge oder zehn Anschläge – wo Beethoven ein Crescendo und ein Decrescendo macht, auf diesem Dreiklang. Und wenn man das spielt und selbst wenn man einen guten Flügel hat und einen einigermaßen schönen Ton hat – man spürt immer die Emotionalität, die durch das Crescendo draufkommt: Das ist etwas, das dieser akustische Körper kaum tragen kann. Und ich glaube im Alter spürt man das immer durch seine einzelnen Organe. Die man früher hatte, die funktionieren einfach plötzlich – selbst als tonaler Komponist, das ich merk, da gibt's Unterschiede, die trennen sich, die sind nicht mehr so leistungsfähig, ihre Verknüpfungen, die sind reifer, ihre Verknüpfungen sind nicht mehr so total abhängig voneinander. Also, insofern glaube ich, spielt schon auch die Erfahrung, die man einfach durch Altwerden und mit dem eigenen Körper hat und wie alles in einem selber funktioniert – es dröselt sich anders auseinander als wie wenn man jünger ist. Und das heißt also: Gefühle und das Verhalten dazu als Macher sozusagen, als Veranstalter von Gefühlen in seiner Musik: Komponieren ist auch, dass man die Gefühle bindet an Gestalten, an Gedankengänge. Und dann haben Gefühle, glaube ich, auch eine Form – das sind nicht einfach nur Gefühle, sondern die haben eine Form, die ist gebunden daran und es gibt eben Zeiten, wo das eine größere Rolle spielt – und

das waren für mich eben 60iger, 70iger Jahre, vielleicht noch in der Friedensbewegung in den 80iger Jahren – also eben, was mit dem Politischen und der Aufklärung zu tun hatte. Und heut, glaube ich, sind die Gefühle wieder anders. Also, in meinem Buch hab ich ja auch über Bekett, ein bisschen über Simulation und Bodriard – das hat mich sehr beschäftigt: also, wie man sozusagen jetzt ein Gefühl für sich selbst bekommt, wo man sagt: Meine Umgebung, die ich überblicke – da kann ich Vertrauen haben, während in dem Fernseher, in den Zeitungen – da kann ich kein Vertrauen haben. Also, alles was sozusagen mit Television und Telefon usw. zu tun hat, da kann total geschwindelt werden – das ist eine simulierte Wirklichkeit. Und die Musik muss neu Sicherheiten in Bezug auf Wirklichkeit herstellen. Ich hab dann auch zum Beispiel Vibrato, also das expressive Vibrato, das zum Beispiel in Berlin vorkam – früher war Lust nach so was. Und ich hab das immer so gedeutet, dass sozusagen in dieser veränderten globalen Umwelt, mit diesen Medienschwindeleien, dass da sozusagen ein anderes Ich-Gefühl notwendig ist. Und das ist natürlich auch was, das mit Schwerkraft zu tun hat, aber es ist total anders eingebettet und diese Gefühle, die an solche Gedankengänge gebunden sind, das sind eben Gefühle, die haben sich meiner Ansicht nach mitentwickelt. Es sind nicht einfach nur die Gefühle wie ein „Wanderer in der Winterreise“ bei Schubert oder der Müllersbursche in den Müllerinnen, sondern die Gefühle, die sind nur, wenn ich sie benenne, irgendwie so allgemein. In der Musik, in der Literatur, selbst in der Philosophie, selbst wenn ich mich schneide oder jemand fährt mir über die Zehe usw., sind die Gefühle konkret an was gebunden. Und deswegen glaub ich schon, dass die historische Bindung, also sozusagen das Aufpassen, dass man historisch nicht schlampig arbeitet beim Denken und Komponieren, dass das auch den Gefühlen zugute kommt – das ist eine Kultur der Gefühle. Und das spielt bei mir natürlich immer eine Rolle, obwohl ich glaube, dass ich jetzt gefühlsbetonter, emotionaler komponiere als früher – also, direkter – also, was Sie vielleicht mit „Aroma“ auch meinen könnten. Weil ich glaube, dass auch dieses „Lob des Granits“ doch viel direkter gearbeitet oder gedacht ist.

Wohler:

Herr Professor Huber, ich möchte mich vielmals bedanken für dieses ausführliche Gespräch. Vielen Dank!

(Ende)