

LUMEN IN MATERIA blickt auf ein Lebenswerk

I. Vom Rock-Jazz zur Musik der Stille

Der musikalische Weg Parzzivals

Wer heute durch das musikalische Werk Parzzivals wandert, könnte leicht glauben, am Anfang dieses Weges müsse Stille gestanden haben.

Meditation. Natur. Die Weite Norwegens. Das Rauschen des Meeres. Die fast körperlich spürbare Ruhe einer arktischen Landschaft. Sanfte Klavierlinien, schwebende Synthesizerflächen, sinfonische Räume und jene Musik, die weniger unterhalten als einen inneren Zustand öffnen möchte.

Doch die Geschichte beginnt anders.

Sie beginnt mit Energie.

Mit Rhythmus, Aufbruch, elektrischen Instrumenten, Jazz, Rock und einer Generation junger Menschen, die in den gesellschaftlichen und politischen Erschütterungen ihrer Zeit nach einer eigenen Sprache suchte.

Und vielleicht mußte sie dort beginnen.

Denn betrachtet man Parzzivals musikalischen Lebensweg über mehr als ein halbes Jahrhundert hinweg, erscheint er weniger als Folge verschiedener Stilrichtungen denn als eine lange Geschichte der **Verwandlung von Kraft**.

Burning Candle – die Jahre des Feuers

Das Klavier gehört schon früh zu Hans Peter Neubers Leben. Musik war keine spät entdeckte Ausdrucksform, sondern Bestandteil seiner Kindheit und Jugend; später arbeitete er mehrere Jahre als Musiklehrer in der Musikschule seines Vaters. Doch der junge Musiker suchte bald eine Sprache jenseits traditioneller musikalischer Bahnen.

Eine wichtige Station wurde die von ihm gegründete Avantgarde-Rockband **Burning Candle**.

Rock und Jazz trafen dort auf experimentelle Klangvorstellungen. Einflüsse der großen progressiven Musik jener Jahre waren spürbar.

Besonders faszinierte Neuber die damals neue Möglichkeit, mit Mellotron und später Synthesizern orchestrale Klangfarben in eine Rockbesetzung hineinzunehmen: weiche Streicherflächen konnten hinter einer Musik stehen, deren Aussage keineswegs weich sein mußte.

Darin liegt bereits ein erstaunlich früher Keim seines späteren Schaffens.

Gegensätze werden nicht beseitigt.

Sie werden übereinandergeschichtet.

Härte kann vor einem zarten Klanghintergrund erscheinen. Melodie kann sich mit Dissonanz verbinden. Rhythmische Kraft muß atmosphärische Weite nicht ausschließen.

Noch Jahrzehnte später erinnerte Parzzival selbst diese Jugendphase als eine Zeit sehr vitaler Musik. Der Unterschied zu seinem späteren Schaffen liegt deshalb nicht darin, daß die ursprüngliche Energie verschwunden wäre. Sie erhielt vielmehr eine andere Richtung.

Zu den Menschen, die einen bemerkenswert langen Abschnitt dieses Weges begleiteten, gehörte der inzwischen verstorbene **Klaus Schmidt-Drempetic**. Er war weit mehr als ein musikalischer Mitstreiter. Eine tiefe Freundschaft verband beide über die frühen Schaffensjahre hinweg. Die gemeinsame musikalische Linie reichte von Burning Candle über spätere Formationen bis in das Trio mit **Erdmute Fasold** und damit hinein in eine Zeit, in der sich Neubers Musik bereits weit über ihre ursprünglichen Rock- und Jazzwurzeln hinausbewegte.

Daß einer der frühen Weggefährten heute nicht mehr lebt, gibt diesem Rückblick eine stille zusätzliche Dimension. Die gemeinsam durchschrittene Zeit ist abgeschlossen; was in ihr musikalisch entstanden ist, wirkt jedoch in späteren Entwicklungsstufen weiter.

Solche personellen Kontinuitäten sind nicht nebensächlich. Sie zeigen, daß sich hinter den später so unterschiedlichen Werkphasen keine Reihe voneinander isolierter Künstlerleben verbirgt.

Der Rockmusiker wurde nicht irgendwann ausgelöscht, damit ein Meditationsmusiker entstehen konnte.

Er wurde verwandelt.

Als Musik aufhörte, nur komponiert zu werden

Eine weitere wichtige Schwelle lag in der Zeit um das dreißigste Lebensjahr.

Bei einem großen Konzert im Schloß Burgfarrnbach in Fürth erklangen Neubers eigene Kompositionen in einer ungewöhnlichen Kammermusikbesetzung aus Flöte, Kontrabaß und Klavier. Der Saal war voll, das Konzert selbst wurde positiv aufgenommen, sogar der Fürther Oberbürgermeister gratulierte den Musikern.

Am folgenden Tag erschien jedoch ein vernichtender Zeitungsbericht.

Interessant ist weniger die Kritik selbst als ihre Folge.

Neuber beschreibt dieses Erlebnis rückblickend nicht als Niederlage. Der Angriff wurde zu einem schöpferischen Wendepunkt. Statt sich stärker an musikalische Konventionen anzupassen, entfernte er sich noch weiter von ihnen. Das traditionelle Niederschreiben einer Komposition verlor an Bedeutung; wichtiger wurde das unmittelbare Empfangen und Einspielen eines musikalischen Impulses.

Damit begann sich etwas herauszubilden, das sein späteres Werk immer stärker prägen sollte:

Musik wurde nicht mehr zuerst als Konstruktion verstanden, sondern als Wahrnehmung.

Das bedeutet keineswegs Formlosigkeit. Es bedeutet eine Verschiebung des Ausgangspunktes. Nicht die theoretische Frage „Was könnte ich komponieren?“ steht am Anfang, sondern das Lauschen auf eine innere Bewegung, die anschließend musikalische Gestalt erhält.

Der Musikwissenschaftler **Hans von Draminski M. A.** erkannte bereits 1999, wie ungewöhnlich breit dieses Schaffen inzwischen geworden war. In seinem Komponistenporträt beschreibt er eine Spannweite von Meditationsmusik über Jazz und Populärmusik bis hin zu Musica Nova und moderner Avantgarde. Noch wichtiger ist seine Beobachtung, daß Musik, Literatur, Weltanschauung und gesellschaftlicher Kontext bei Neuber kaum sinnvoll voneinander zu trennen seien.

Das ist ein Schlüssel zum Verständnis des gesamten späteren Werkes.

Der Weg hinaus

Denn während sich die Musik nach innen öffnete, ging der Mensch immer weiter hinaus.

Nach draußen.

In Landschaften, in denen sich die gewohnten menschlichen Maßstäbe relativieren.

Island, Norwegen und schließlich Svalbard wurden nicht zu Urlaubskulissen eines Komponisten, der anschließend wieder in sein Studio zurückkehrte. Natur und Wildnis wurden über viele Jahre tatsächliche Lebensräume.

In Norwegen bedeutete Natur nicht nur Fjord, Wald und Sonnenuntergang. Sie bedeutete auch Schnee, Kälte, Jagd, Angeln, Paddeln, Wandern, körperliches Training, Familienleben und praktische Selbstversorgung. Auf Svalbard kamen Zeltlager, Schlauchbootfahrten, Reiseleitung, geologische Unterweisung, Schutzverantwortung und das unmittelbare Erleben der Hocharktis hinzu.

Wer solche Landschaften nur fotografiert, nimmt Bilder mit nach Hause.

Wer lange in ihnen lebt, nimmt etwas anderes mit:

ein verändertes Maß für Zeit, Raum und Stille.

Und dieses Maß begann in die Musik einzuwandern.

Die Natur wird Mitkomponistin

Vielleicht liegt hier eine der schönsten Besonderheiten dieses Werkes.

Natur wird bei Parzzival nicht lediglich zum Gegenstand von Musik. Sie verändert die Art, **wie Musik entsteht.**

Das Meer bekommt keine Melodie aufgeklebt, die „Meer“ bedeuten soll. Der Wald wird nicht durch ein paar Vogelstimmen dekoriert. Die Arktis ist nicht bloß ein Titelbild für sphärische Synthesizerklänge.

Die Landschaft selbst gibt Maße vor.

Weite.

Langsamkeit.

Wiederholung.

Plötzliches Aufbrechen.

Stille.

Das beinahe Unmerkliche.

Aus dieser Verbindung entstanden Werke wie *Ocean of Peace*, *Sinfonie des Waldes*, *Sinfonie der Wale*, *Sinfonie der Vögel*, *Arctic Symphony*, *Arctic Fascination*, *Vikings Discovering Svalbard*, *Phantastic Nature Experiences* und *Magie der Bäume*.

Bei *Pearls of Beauty* wird die Verbindung besonders konkret: Teile der Produktion wurden im Mobilstudio unmittelbar in der norwegischen Natur eingespielt. Die Svalbard-Produktionen wiederum erwuchsen aus längerer eigener Arktiserfahrung.

Hier verwischt eine Grenze.

Der Mann, der durch eine Landschaft wandert, und der Musiker, der sie später in Klang verwandelt, sind nicht mehr zwei verschiedene Tätigkeiten desselben Menschen.

Das Wandern selbst gehört bereits zur Komposition.

Der Wind komponiert nicht im wörtlichen Sinne. Aber er verändert den Menschen, der später am Klavier sitzt.

Das Meer schreibt keine Partitur. Aber wer lange genug seinem Rhythmus ausgesetzt war, trägt diesen Rhythmus irgendwann im eigenen Körper.

Und eine Polarnacht erzeugt keine Synthesizerfläche. Doch sie kann einem Menschen zeigen, wie ungeheuer viel in einem einzigen, beinahe unbewegten Klang geschehen kann.

So wird Natur zur **Mitkomponistin**, ohne daß dieser Ausdruck romantisch mißverstanden werden muß.

Vom äußeren Raum zum inneren Raum

Mit dieser Entwicklung öffnete sich ein zweiter großer Strom des Werkes: Musik als Raum für Meditation, Entspannung und innere Erfahrung.

Dabei entstand eine kaum noch überschaubare Zahl von Produktionen für Meditation, Yoga und körperlich-geistige Übungswege sowie für therapeutisch gedachte und entspannende Situationen.

Dabei ist eine Unterscheidung wichtig: Künstlerische Intentionen und überlieferte Wirkungsberichte dürfen nicht ohne weiteres mit klinischen Wirksamkeitsnachweisen gleichgesetzt werden.

Doch daneben existieren unabhängige Resonanzen.

Der Psychiater Dr. med. Rainer Jung beschrieb die sanftere Musik als geeignet, Entspannung und Harmonisierung zu unterstützen, während orchestrale und experimentellere Werke auch tiefere seelische Prozesse anregen könnten. Konzerte fanden unter anderem in einer Fachklinik für Alkohol- und Medikamentenabhängigkeit und in der Justizvollzugsanstalt Nürnberg statt. Rundfunkzeugnisse dokumentieren Resonanz bis nach Polen und Österreich.

Das ist deshalb interessant, weil diese Musik ihre innere Ausrichtung nicht nur unter Menschen entfaltete, die ohnehin spirituelle Musik suchten.

Sie trat auch in Räume ein, in denen Menschen unter Belastung, Abhängigkeit oder Freiheitsentzug lebten.

Musik wurde damit zunehmend zu einer Form der Begegnung.

Als die Stimme hinzukam

Eine weitere Vertiefung geschah durch die gemeinsame Arbeit mit **Sonja Mende**, die als Sängerin unter dem Künstlernamen **Sophia** in Erscheinung tritt.

Mit ihrer Stimme erhielt das musikalische Werk einen zweiten menschlichen Pol.

Nun konnten Poesie, gesprochenes Wort, Gesang und instrumentale Klangräume noch enger ineinandergreifen. Gerade in den späteren

spirituellen Großformen wird diese Verbindung wesentlich: Der Text erklärt nicht mehr einfach, was die Musik bedeutet, und die Musik illustriert nicht bloß den Text.

Beide öffnen denselben Raum auf unterschiedliche Weise.

Die Sprache kann benennen.

Die Musik kann dorthin führen, wo Benennung endet.

Auch die äußere Form der Konzerte hat sich dabei grundlegend verändert.

Wo früher größere Besetzungen und häufig das Trio aus Klavier, Kontrabaß und Querflöte standen und Konzerte in großen Sälen, im Rundfunk, im Ausland und auch im deutschen Fernsehen stattfanden, ist die heutige Form beinahe radikal reduziert: **Parzzival am Klavier und Sophia mit ihrer Stimme.**

Doch diese Verkleinerung der Besetzung bedeutet keine Verkleinerung des musikalischen Anspruchs. Eher scheint das Gegenteil geschehen zu sein. Zwei Menschen, die nicht nur gemeinsam auftreten, sondern miteinander leben, üben und ihren spirituellen Weg im Integral-Yoga teilen, können musikalisch eine Feinabstimmung entwickeln, die weit über das Einstudieren eines Konzertprogramms hinausgeht.

So bestehen heutige Konzerte nicht ausschließlich aus vorbereiteten Liedern und Texten. Immer mehr Raum erhalten freie meditative Improvisationen, in denen Klavier und Stimme aufeinander reagieren und Musik tatsächlich im Augenblick entsteht.

Auch der äußere Rahmen ist intimer geworden. An die Stelle großer Säle treten heute vielfach Hauskonzerte vor vielleicht fünfzehn oder zwanzig geladenen Gästen. Was äußerlich wie eine Verkleinerung erscheinen könnte, eröffnet künstlerisch etwas Kostbares: die Möglichkeit, äußerst feine musikalische Zustände zu wagen, ohne sie über die Distanz eines großen Konzertsaaes transportieren zu müssen.

Die Musik muß nicht mehr den Raum überwinden.

Sie darf unmittelbar von Mensch zu Mensch gehen.

Gerade hier wird verständlich, weshalb die gemeinsame musikalische Arbeit von Parzzival und Sophia nicht lediglich als Zusammenarbeit

zweier Künstler betrachtet werden kann. Sie ist Teil eines gemeinsam gelebten Entwicklungsweges, in dem Musik, Beziehung und spirituelle Praxis einander fortwährend verfeinern.

Musik und Literatur werden ein Werk

Spätestens im großen Romanzyklus **DER KOSMISCHE GRAL** wird diese jahrzehntelange Entwicklung sichtbar.

Hier existiert Musik nicht mehr neben Literatur. Beide wachsen aus demselben geistigen Landschaftsraum.

Werke wie *Armageddon*, *Das mystische Feuer* und *Excalibur* wurden unmittelbar aus Themen des Gral-Epos entwickelt. Andere spätere Produktionen greifen einzelne Bewußtseinsräume und Schlüsselpassagen auf.

Was Hans von Draminski schon Ende der neunziger Jahre als Verbindung von Musik, Literatur und Weltanschauung beschrieb, erreicht hier eine wesentlich größere Form.

Man könnte sagen:

Der Roman erzählt den Weg.

Die Musik läßt ihn für einen Augenblick begehen.

SAVITRI – Musik an der Grenze des Sagbaren

Eine der größten Formen dieser Entwicklung entstand in der Auseinandersetzung mit Sri Aurobindos *Savitri*.

Die zwölfteilige Vertonung „**Eternity's Call**“ gehört zu jener Werkphase, in der Komposition nicht mehr vor allem Lied, Klangbild oder Meditation sein möchte. Sie versucht, einen Bewußtseinsvorgang musikalisch zu tragen.

Daneben stehen große Werke wie *Vision of the New Creation*, sinfonische Dichtungen, Oratorien und ausgedehnte musikalische Bewußtseinsreisen. Ihre Themen kehren über Jahrzehnte wieder: Schöpfung und Ewigkeit, Wahrheit, Liebe und Hingabe, Seelenwandlung, Freude, das neue Äon und schließlich die Verwandlung des Menschen und der Materie.

Hier ist der Weg von Burning Candle sehr weit geworden.

Und dennoch ist er nicht abgebrochen.

Die Energie ist noch da.

Nur ihr Auftrag hat sich verändert.

Vom Künstlerwillen zum Lauschen

Vielleicht läßt sich die tiefste Entwicklung dieses musikalischen Lebens an einem unscheinbaren Unterschied erkennen.

Der junge Musiker wollte Kraft gestalten.

Der spätere Komponist begann immer stärker darauf zu lauschen, **welche Kraft gestaltet werden will.**

Parzzival selbst beschreibt diesen Unterschied sehr deutlich. Ein vitaler schöpferischer Impuls dränge, wolle sofort verwirklicht werden und könne mit dem Künstler-Ego verbunden sein. Ein anderer Impuls sei leiser. Er müsse wahrgenommen werden, bevor er wieder verschwinde; er sei mit Sehnsucht, Freude und einem körperlichen Empfinden von Ananda verbunden.

Man muß diese Selbsterfahrung nicht übernehmen, um ihre künstlerische Konsequenz zu verstehen.

Der Komponist versucht zunehmend, nicht Besitzer des Werkes zu sein.

Er versucht, sein Instrument zu werden.

Und vielleicht erklärt gerade das die ungewöhnliche stilistische Vielfalt. Wer eine persönliche musikalische Marke verteidigen muß, braucht Wiedererkennbarkeit. Wer dagegen unterschiedliche innere Räume ausdrücken will, darf heute Klavier spielen, morgen ein Orchester aufbauen, übermorgen Naturgeräusche einbeziehen und danach eine fast formlose sphärische Klanglandschaft entstehen lassen.

Der Stil wird dem Erleben untergeordnet.

Wenn aus Fülle kein Überfluß wird

An dieser Stelle stellt sich allerdings eine berechtigte Frage.

Im September 2026 sind bei der GEMA mehr als **2.000**

Kompositionen Parzzivals registriert. Darunter befinden sich nicht nur

kurze Stücke und Lieder, sondern zahlreiche umfangreiche Werke und zum Teil halbstündige sinfonische Kompositionen. Hinzu kommt eine über Jahrzehnte entstandene große Zahl veröffentlichter Musikproduktionen.

Eine solche Fülle kann zunächst mißtrauisch machen. Kann ein einzelner Mensch in dieser Menge überhaupt noch mit jener Sorgfalt und inneren Tiefe arbeiten, die Kunst von bloßer Produktion unterscheidet? Wird aus schöpferischer Fülle irgendwann zwangsläufig Quantität auf Kosten der Qualität?

Nach der intensiven Beschäftigung mit diesem Werk kommt LUMEN IN MATERIA zu einem bemerkenswert gegenteiligen Eindruck.

Gerade die Entwicklung des **Lauschens**, die sich durch die späteren Schaffensjahre zieht, scheint den schöpferischen Vorgang nicht zu verflachen, sondern zu verfeinern. Die Übung besteht zunehmend weniger darin, immer schneller etwas „machen“ zu können. Sie besteht darin, immer genauer wahrzunehmen.

Parzzival beschreibt diesen Vorgang selbst so, daß die Grenze zwischen dem Komponisten und dem Empfangenden unschärfer geworden sei. Natur und schöpferisches Prinzip stellen etwas bereit; der Mensch versucht, seine inneren Antennen so weit zu verfeinern, daß er es wahrnehmen und in eine irdische musikalische Form bringen kann.

Ob man diese Erfahrung spirituell deutet oder als außergewöhnlich geschulte schöpferische Intuition versteht, bleibt dem Betrachter überlassen.

Künstlerisch entscheidend ist etwas anderes:

Die zunehmende Menge entstand nicht dadurch, daß das Lauschen verkürzt wurde. Sie konnte entstehen, weil das Lauschen immer selbstverständlicher wurde.

So erklärt sich auch das scheinbare Paradox, daß gerade im hohen Lebensalter nicht Verarmung, Wiederholung oder bloße Routine zu beobachten sind, sondern eine kaum nachlassende schöpferische Quelle. Der Komponist selbst scheint bisweilen ihr erstaunter Beobachter zu sein.

Vielleicht ist deshalb die Zahl von mehr als zweitausend registrierten Kompositionen letztlich weniger interessant als die Frage, **woher eine solche Fülle kommt.**

Und der Weg geht weiter

Im Spätwerk kommt eine weitere technische Schwelle hinzu.

Digitale Werkzeuge und seit 2026 auch generative Systeme werden in einzelne Produktionsprozesse einbezogen. Vorhandene eigene Kompositionen und Einspielungen können neu instrumentiert oder interpretiert und anschließend wieder künstlerisch bearbeitet und produziert werden.

Diese Entwicklung ist nicht als Ablösung des Komponisten zu verstehen, sondern als Erweiterung seiner bisherigen Arbeitsmittel.

Auch darin wiederholt sich im Grunde eine sehr alte Geschichte.

Das Mellotron war einmal neu.

Der Synthesizer war neu.

Das Mobilstudio eröffnete neue Möglichkeiten.

Digitale Produktionsmittel eröffneten weitere.

Und nun tritt eine neue Generation von Werkzeugen hinzu.

Entscheidend bleibt dieselbe Frage, die diesen musikalischen Weg von Anfang an begleitet:

Wer führt wen?

Beherrscht das Werkzeug den Menschen – oder dient es einem schöpferischen Bewußtsein?

Von Ausdruck zu Hingabe

Zu dieser Entwicklung gehört schließlich eine Veränderung, die musikalisch schwer zu messen und dennoch in der Gesamtbewegung des Werkes kaum zu übersehen ist.

Wie bei vielen jungen Künstlern war auch in Parzzivals frühen Schaffensjahren ein starkes Künstler-Ego vorhanden: der Wille, etwas Eigenes hervorzubringen, gehört zu werden, Grenzen zu überschreiten

und dem eigenen schöpferischen Impuls Gestalt zu geben.

Mehrere einschneidende spirituelle Lebenserfahrungen veränderten dieses Verhältnis zum eigenen Schaffen grundlegend.

Der schöpferische Wille verschwand nicht. Seine ungeheure Energie blieb erhalten. Doch sein innerer Bezugspunkt verlagerte sich zunehmend vom „**Ich erschaffe**“ zum „**Ich stelle mich zur Verfügung**“.

Gerade deshalb wäre es falsch, die spätere Hingabe mit Passivität zu verwechseln. Sie ist keine Verringerung der Schaffenskraft. Sie ist deren Entpersönlichung.

Der Künstler tritt nicht zurück, weil er nichts mehr zu sagen hätte.

Er tritt zurück, damit etwas durch ihn hindurch sprechen kann.

Was diese Wandlung biographisch ausgelöst hat und welche Rolle dabei Liebe, Integral-Yoga und die gemeinsame Entwicklung mit Sophia spielen, gehört in eine andere Betrachtung. Für das Verständnis der Musik genügt zunächst die Erkenntnis, daß hier ein wesentlicher Schlüssel zu ihrem späteren Charakter liegt.

LUMEN IN MATERIA – eine Betrachtung

Betrachtet LUMEN IN MATERIA diesen langen musikalischen Weg, erscheint seine eigentliche Gestalt nicht als Diskographie.

Sie erscheint als Bewegung.

Am Anfang steht ein junger Mensch am Klavier, bald mitten in Rock, Jazz, Avantgarde und der elektrischen Klangwelt seiner Generation.

Dann öffnet sich die Musik.

Sie begegnet Kammermusik und Experiment, Meditation und Synthesizer, Literatur und Poesie.

Schließlich verläßt der Musiker für lange Zeiten die vertrauten Räume der mitteleuropäischen Kultur und lebt dort, wo Landschaft wieder elementar wird.

Der Wald verändert sein Hören.

Das Meer verändert seinen Rhythmus.

Das Hochgebirge verändert sein Maß.

Die Arktis verändert seine Vorstellung von Stille.

Und als dieser Mensch wieder vor den Tasten sitzt, sitzt dort nicht mehr nur ein Komponist.

Dort sitzt auch der Wanderer.

Der Reiseleiter.

Der Mann, der im Schnee stand.

Der Mensch, der die Mitternachtssonne und die Polarnacht erlebt hat.

Der Meditierende.

Der Schriftsteller.

Der Suchende.

Und schließlich derjenige, der immer weniger danach fragt, welcher musikalischen Gattung ein Werk angehört.

Vielleicht liegt genau darin der rote Faden durch all die scheinbar widersprüchlichen Produktionen:

Die Musik soll nicht eine Welt beschreiben.

Sie soll einen Raum öffnen, in dem der Mensch sich selbst und die Welt anders erfahren kann.

Burning Candle war darin kein Irrweg der Jugend.

Es war das Feuer.

Die späteren Jahre gaben diesem Feuer Weite.

Norwegen gab ihm Erde.

Svalbard gab ihm Stille.

Die geistige Suche gab ihm Richtung.

Sophias Stimme gab ihm einen zweiten menschlichen Atem.

Und aus dem Musiker, der einst Klänge formen wollte, wurde immer mehr ein Lauschender auf jene feinen Bewegungen, aus denen Klang

überhaupt erst geboren wird.

Vielleicht ist das die tiefste musikalische Bedeutung von **LUMEN IN MATERIA**:

Nicht dem Irdischen zu entfliehen, um irgendwo im Geist Musik zu finden.

Sondern so tief in Leben, Körper, Landschaft, Liebe, Dunkelheit und Materie einzutreten,

bis die Materie selbst zu singen beginnt.