

Michael von Biel

Michael von Biel's Weg als Komponist & Musiker sucht seinesgleichen. In den 50er Jahren studierte er zunächst in den USA bei Morton Feldman und lernte die Musik um John Cage sozusagen aus erster Hand, und ohne den Umweg über die europäische Avantgarde, kennen. Er spielte mit dem Pianisten David Tudor und verinnerlichte die für die Gruppe Wolff, Feldman & Cage typische Praxis des absichtslosen Komponierens. Michael von Biel lernte, dass Töne frei sein können, ungebunden an Intentionen & Konzepte, die den Klängen aufoktruiert werden.

In der Auseinandersetzung mit amerikanischer Musik vermisste er dann zunehmend das für europäische Musik typische Formbewusstsein. So beendete er seine Studien in Buffalo N.Y. und begann bei Stockhausen zu studieren, der ihm eine zeitlang förderte. Er schrieb ein Streichquartett, das durch seine radikale Klangerzeugung auffiel, Klavierstücke im Umkreis des zehnten von Stockhausen. Er war auf dem besten Weg, einer der damals so zahlreich sprießenden Avantgarde Komponisten zu werden.

Jedoch trat 1968 eine abrupte Abwendung von allem, was mit Avantgarde Musik zu tun hat, ein. Die Gründe dafür waren vielschichtig. Einer davon war, dass das Komponieren in seriellen Techniken in totalem Widerspruch zu seinen amerikanischen Erfahrungen stand. Ein anderer wichtiger Grund war, das sich parallel zur Musik entwickelnde Zeichnen. Schon früh entwickelte er diese Doppelbegabung, manchmal zur Vernachlässigung der einen oder anderen Tätigkeit, aber immer auch diente die Tätigkeit in einem Feld als Entlastung fürs andere. In den 50er Jahren zeichnete er überdimensionale Karten von Phantasielandschaften, in denen er seine profunde Kenntnis der Geologie anwandte. Landschaften sollten bis heute eine Grundthematik seines Zeichnens sein. 1968 fing er an bei Beuys zu studieren. Dieses Studium eröffnete ihm Möglichkeiten, Ventile zu entdecken, die Widersprüche aufdeckten, in die er mit seiner Musik geraten war. Eines der Ventile war Fluxus. Diese in den 60er Jahren von Amerikanern und Europäern gleichermaßen entwickelte

Antikunst, löste durch absurde Aktionen die Verankerung der Musik in der Geschichte, auf. Auch lernte Michael von Biel bei Beuys das Instrument Klavier z.B., nicht nur als etwas Geschichtliches zu sehen, sondern als Klangerzeugendes Objekt aus Metall und Holz. Die Geschichte des Instruments Klavier war beendet, spätestens durch die Aktion von Beuys, das Instrument einzubinden und mit einem Kreuz zu versehen, dem Symbol des Abendlands.

Michael von Biel lernte, nach einer zwei jährigen Abstinenz von jeglicher Musik, in den 70er Jahren über den Umweg der Gitarre und dem Cello, das Klavier neu zu entdecken. Den Abstand zur Avantgarde Musik hat er vollends bewältigt, durch sein Untertauchen in die Kölner Subkultur Szene, durch Improvisieren mit Musikern der Gruppe Can, die seiner Musik das Meditative vermittelten. Das Hineinhören in die Klänge, gelernt bei der amerikanischen Cage Schule, verband sich mit harmonischen Abläufen der Popmusik, in denen er Archaisches wiedererkannte. Diese Einflüsse zusammen mit fluxushaften Aktionen verbindet Michael von Biel zu einem eigenartigen, suchenden Klavierstil. Er baut Klangflächen auf, lässt das Klangobjekt Klavier tönen, unterbricht, ja zerstört Klänge, bevor sie zu schön werden; wandert durch alle Tonzentren mit der Absicht, einen Zyklus zu formen, den er aber nie zu Ende spielt. Sein Suchen, seine Skepsis ist zu stark, um etwas Perfektes abzuliefern. Diese Haltung gibt den Improvisationen die für Michael von Biel typische Ehrlichkeit, das Fragmentarische, das Weitergehen, den steten Wechsel.

Und hier ist Michael von Biel ein echter Experimenteller Musiker geblieben, der das Ästhetische Altern seiner Zeitgenossen nicht mitgemacht hat. Dies ist ihm auch gelungen, weil er seine Musik nie kompromittieren musste. Das Anonyme in seiner Musik ist Ergebnis dieser Haltung. Michael von Biel ist deshalb auch ein Unbekannter geblieben, vergessen vom offiziellen Musikleben. Michael von Biel, ein inkognito Komponist.

DRUGSTORE CAFE KÖLN, KARFREITAG 1977

WZ: Wolltest Du nicht 'mal Lieder mit Texten von Blake schreiben?

MvB: Nee, das wolltest Du doch machen! Da verwechselst Du was. Ich hab' Dir nur gesagt, dass ich irgendwie mit Blake verwandt bin. Ja, das hat mir meine Mutter gesagt. Aber ich weiß nicht, ob das stimmt.

WZ: Und wie ist die Verwandtschaft?

MvB: Das ist unwichtig...die Tochter von Blake...nee, das ist zu unwichtig, das zu erzählen.

WZ: Du magst aber Blake sehr gerne.

MvB: Nee.

WZ: Ich hab' gehört, Du wärst bei der Auf-führung der Gitarrenstücke während der Reihe "Neue Einfachheit" im WDR gar nicht im Saal gewesen? Hat es Dir denn nicht gefallen?

MvB: Ja, die Komposition der Gitarrenstücke ging über eine sehr lange Zeit. Und ich bin nicht zufrieden mit dem Stück, ich wollte es dann ändern. Aber die Interpreten wollten es dann nicht mehr hergeben.

WZ: Wie kamst Du auf den Titel "TRADITIONELLE STÜCKE"?

MvB: Ja, es waren Stücke für die Gitarre, einfach so, ohne Intellekt und so, Musik von überall her so. Anonym fast.

WZ: Gerade dies Anonyme am Stück, das Un-greifbare fand ich wichtig.

MvB: Von überall her. Viele Melodien stam-men auch gar nicht von mir, sondern von irgendwelchen Pop-Leuten.

WZ: Ja, ich erinnere mich, wenn ich vor einiger Zeit öfters bei Dir war, erzähltest Du mir über Deine Kontakte zu Pop-Musikern.

MvB: Ja, die schreiben ihre Stücke nie auf. Zum Beispiel der zweite Satz ist sehr in der Art von Pop-Musik. Das sind immer so Arpeggios, und die andere Gitarre spielt so Akkorde dazu. Und den ersten Satz, den find' ich also schrecklich. Und der dritte Satz ist so ein bisschen indisch. Vierte, fünfte und sechster Satz sind ganz alte Stücke von 74, so mehr in der Renaissance-Art. Der achte Satz ist auch so ein altes Stück. Der neunte Satz ist noch am ehesten NEUE MUSIK. Den neunten Satz hab' ich letzten Sommer geschrieben. Nicht mit irgendwelchen seriellen Vorstellungen, aber ich habe bewusst die Diatonik vermieden. Und so ist es der einzige Satz, der dissonant klingt. Ein sehr langer Satz. Ich glaub, der Zehnte ist einfach so ein Stück, das ich geschrieben habe im Dezember. Also die Sachen sind nicht sehr wichtig.

WZ: In einigen Sätzen versuchst Du also, das einzufangen, wie Pop-Musiker improvisieren?

MvB: Das ist ein Versuch, der nicht ge-glückt ist. Irgendwo zwischen den Stühlen.

Ich war mir auch nicht ganz sicher, was ich überhaupt wollte. Ich wollte einfach auf die verschiedenen Möglichkeiten ein Licht drauf werfen, ohne sie...na ja, mehr also musikhistorisch.

WZ: Aus einem Abstand heraus schreiben. Du hast mir früher mal erzählt, dass Du oft, wie Du von der NEUEN MUSIK sozusagen Abschied nahmst, Kontakt mit Pop-Musikern hattest, z.B. mit der Gruppe CAN, zugehört hast, wie die proben. Was hast Du Dir aus diesem Kontakt erhofft?

MvB: Ich habe als "Laie" mich berieseln lassen von dieser Musik. Weil mich das kunsthistorisch interessierte. Fast mehr als Schriftsteller. Als gesellschaftliches Phänomen. Wie diese Musik so stark wurde. Hier ist sie ja eigentlich zu spät gekommen. Musik, die mich einfach interessiert hat, weil sie folkloristische Elemente hatte. Es war wieder eine ganz neue einfache Musik, ohne dass es Schlager waren.

WZ: Hast Du gesehen, aus welchen Motiven heraus diese Musik entstanden sein könnte?

MvB: Ich glaube, sie ist entstanden, weil die Neue Musik das Erbe ist von der früheren Musik, Beethoven und so, die also eine gewisse gesellschaftliche Funktion nicht mehr erfüllen konnte. Es wurde immer intellektueller, immer mehr eine Art exklusiver Zirkel, was nicht besagt, dass die Musik schlecht war; und die andere Musik wurde immer größer, auch durch die Jugendbewegung, die wollten auch irgendeine ernsthafte Musik machen und so haben sie ihre eigene Musik gemacht.

WZ: Wie hat sich diese Einstellung denn dann in den Strukturen dieser Musik ausgeprägt?

MvB: Ja, die Strukturen sind einfach, Liedform mehr oder weniger. Und die Harmonien sind sehr einfach, wie Du weißt. Und deshalb war diese Musik letzten Endes auch nicht überzeugend für mich...
Und es hatte auch viel mit Drogen zu tun. Es hatte negative Aspekte. Letzten Endes ist es ein musikalisches Ereignis für mich, auch wenn's noch so unkulturell ist.

WZ: Wie anders war denn diese Musik für Dich als Alternative zum Ghetto der Neuen Musik. Was hat diese Musik Dir gegeben?

MvB: Ich hab' das von der Elektronik her gesehen. Das ist ja eine elektronische Musik. Also die meiste Pop-Musik. Ich habe die elektronische Musik sehr synthetisch erlebt. Und man hat versucht, ganz neue Wege zu gehen. Ich hatte da ja einen Beruf angefangen in der Neuen Musik, verstehst Du. Und ich habe festgestellt, dass ich zu wenig gelernt hatte.

Ich hatte zu wenig Voraussetzungen und ich dachte: "du musst dich erst mal hinsetzen und das alles studieren." Ich bin nicht weggegangen von der Neuen Musik, weil ich die schlecht fand, sondern ich dachte: "da blickst' du gar nicht durch."

WZ: Nicht nur das, denn ich glaube, es hat Dir gar nicht genügt.

MvB: Nee, ich wollte studieren, lernen.

WZ: Hat Dir Palm nicht mal angeboten, er würde Dir Cello-Unterricht geben?

MvB: Nee, ich hab' ihn gefragt und er sagte, er würde 'ne Ausnahme machen. Aber das war in einer Zeit nach der Neuen Musik. Die Neue Musik bei mir geht ja nur bis 68. Cello hab' ich angefangen 1970 zu spielen.

WZ: Was hast Du denn erwartet, zu lernen. Du hattest doch schon genug Praxis als Cello-Spieler. Du hast mit Tudor zusammengespielt. Wann eigentlich?

MvB: Ich hab' ein paar Konzerte gemacht mit ihm, aber das ist nicht sehr wichtig, in Dänemark zum Beispiel, damals war das mehr Geräusche erfinden. Man kann eigentlich nicht über diese Zeit sprechen, es wäre zu komplex, zu sehr Wirrwarr.

WZ: Ich wollte nur ganz gerne wissen, wie der Weg Deines Cellospielens zu sehen ist.

MvB: Also das war so: Ich war von der Neuen Musik weg, machte das nicht mehr als Beruf. Habe dann Zeichnen studiert in Düsseldorf bei Beuys. Zwei Jahre war ich musikalisch abstinent. Und habe dann angefangen, so für mich Cello zu spielen. Und habe gedacht: Jetzt musste das lernen, und habe mir Cello-Schulen gekauft, und habe dann ein bisschen darauf geklumpert. Und bin dann auf die Idee gekommen, Palm zu fragen. Ich hätte wirklich von Grund auf Cello spielen müssen. Mit Palm könntest studieren, aber dann biste am Ende Deines Studiums Cellist. Und das willst ja auch nicht werden. Aber das wäre der richtige Weg gewesen und deshalb habe ich auch aufgehört, Cello zu spielen.

WZ: Aber es gibt doch einige Aufnahmen, die genau zeigen, wie gut Du so warst. Und diese Stücke sind einige der besten Sachen, die ich kenne.

MvB: Ja, ich wäre dankbar, wenn jemand kommen würde und diese Stücke notieren. Dann könnte man die nochmal bringen. Ich meine, es muss alles gerastert werden, geordnet werden. Ich würde nicht sagen, die Stücke sind schlecht, sie sind einfach noch nicht fertig.

WZ: Du möchtest also, dass man Deine Stücke transkribiert, welche denn?

MvB: Einige, vielleicht drei oder vier. Die von Saarbrücken und das Cellokonzert zum Beispiel. Das Problem wäre, dass das Cello ganz anders gestimmt ist. Es ist nicht c-ged-a gestimmt. Die Stimmung habe ich immer aufgeschrieben, in Saarbrücken war es eine sehr komplexe Stimmung. Und die Stimmung war immer der Ausgangspunkt für die Musik. Ich habe oft Tage damit verbracht, das Cello zu stimmen.

WZ: Nach welchen Gesichtspunkten hast Du die Stimmung denn ausgerichtet?

MvB: Die musikalische Idee optimal zu realisieren. Also dass die Töne, die am meisten

vorkommen, leere Saiten waren. Weil leere Saiten mehr schwingen. Und es ging mir auch mehr um die ganze Saite. Diese Ganzheiten waren von Stück zu Stück anders. In Saarbrücken war b und h sehr wichtig, mußte ich das Instrument also auf 'ne None stimmen. Eine None ist drin, aber ich weiß nicht mehr, wie die anderen Saiten gestimmt waren. Die Stimmung der Musik ist also auch die Stimmung des Instruments. Und das Cellokonzert ist fast nur auf leeren Saiten.

WZ: Wie lang hast Du Cello gespielt?

MvB: 1970 bis 72.

WZ: Und dann?

MvB: Dann habe ich mich mit der elektrischen Gitarre befaßt. Eben weil es immer sehr schwierig war, das Cello zu verstärken. Ich hab da ein bisschen daran herumgeknobelt, aber keine Stücke gemacht. Doch, ein paar, aber die sind nicht veröffentlicht. Ja und dann später hab' ich Klavier gespielt, und bis jetzt beschäftige ich mich mit Klavierspielen. Ich möchte also unbedingt Instrumentalist werden. Ich hab das Cello nicht beherrscht und die Gitarre nicht beherrscht. Die Gitarre hätte ich vielleicht lernen können, aber das ist eben ein Instrument, das zu sehr in der Tradition der Pop-Musik steht, bist ja also nicht ganz da zu Hause. So bin ich davon weggekommen und beschäftige mich jetzt mit Klavier, da es mir mehr mit Komposition zusammenhängt. Das scheint mir noch am ehesten ohne Lehrer möglich. Aber ich möchte das Instrument beherrschen.

WZ: Ja, was machst Du denn jetzt mit dem Klavier?

MvB: Ich schreib jetzt ein Stück für Klavier, ich schreib jetzt ein Klavierstück. Es ist nur in den ersten Anfängen. Es ist ein Stück, das eigentlich viel ambitionierter ist als die Gitarrenstücke. Weil es auch nicht so anonym ist. Musik, die ich vielleicht mehr erfunden habe. Als Rückkehr, nee als Anfang ist das Gitarrenstück durchaus notwendig gewesen.

Also das Klavierstück ist meines Wissens nach materialgerechter als die Gitarrenstücke. Das Klavier wird als Instrument vollkommen gesehen. Das Stück gehört natürlich auch einer gewissen Tradition an. Und es ist irgendwo zwischen Neuer Musik und Pop-Musik, weil das mein Erfahrungsbereich ist.

WZ: Kannst Du über das Material, das Du so vorbereitest, was sagen?

MvB: Es geht um bestimmte Klangflächen, von der Tastatur her gesehen, die mehr oder weniger unterteilt werden. Das heißt, ich nehme nicht theoretisch 'ne Oktav und mach da irgendwelche Brüche, sondern ich nehme andere Größen als Ganzes, vielleicht die Quint oder die Septim und dann unterteile ich das.

WZ: Wie produzierst Du die Klangflächen?

MvB: Ich bin noch nicht sehr weit mit der Ausarbeitung. Ich gehe immer so vor, wie

auch bei dem elektronischen Stück FASSUNG. Erst muss man das Material mal finden. Und gleichzeitig mit dem Antreffen des Materials zeigt das Material seine Beschaffenheit und dann kann man theoretisch vorgehen. Ich bin eben noch nicht über die Stufe hinaus, ich suche erst.

Ich interessiere mich dafür, dass gewisse Gesetzmäßigkeiten von alleine und automatisch auftreten, wenn man zum Beispiel sehr selbstbewusst versucht, eine Landschaft zu zeichnen, dann treten gewisse Bildqualitäten, gewisse Gesetzmäßigkeiten oder Gestaltungen in dem Bild durch Zufall auf, die ich gar nicht hätte ausdenken können. Das heißt, es gibt einen Zusammenhang zwischen Gesetzen.

WZ: Das ist dann so, wie Cage auch sagt, dass man möglichst wenig vorher bestimmen sollte, sondern einfach die Sachen auf sich zukommen lassen sollte, und sich belehren lässt von dem Material, mit dem man arbeitet,

MvB: Ja, man muss sehr streng arbeiten. Man kann aber nicht alles, was dann geschieht, voraussehen. Man muss aber dann versuchen, zu verstehen.

WZ: Wie machst Du das Suchen-Finden. Sitzt Du am Klavier?

MvB: Ich setze mich ans Klavier. Und dann habe ich natürlich Erfahrung von den Gitarrenstücken her, was ich nicht will....

Ich kann Dir sagen, womit sich das Klavierstück beschäftigt, es beschäftigt sich sehr viel mit der Tatsache, dass man...also die Zahl 10 ist ja im Klavierspiel irgendwie wichtig, und diese Zahlenbereiche, die zwei 5 in jeder Hand, also wenn ich sage Hand, ist das wieder eine Verfälschung. Man kann ganz abstrakt von 10 Tönen ausgehen, die in zwei Bereichen, links 5 und rechts 5, wie die sich dann zueinander verhalten. Es gibt zum Beispiel sehr große, es gibt so Formvorstellungen, wo die einen 5 Töne nur negativ, also nur harmonisch und die ändern 5 dynamisch wirken.

WZ: Du gehst also vom Physischen des mit zwei Händen Klavierspielenden aus, ich finde diesen Ansatz in seiner Natürlichkeit erstaunlich.

MvB: Ja, es ist so. Es gibt die ganz geometrische Situation des Klaviers. Und ich versuche eine sehr einfache Darstellung einer Geometrie in Klang umzusetzen. Und dabei habe ich gedacht, wenn jetzt sehr viel Polyphonie herrscht, ist es komplex und wenn weniger Polyphonie herrscht, ist es einfach. Und ich versuche, das Stück möglichst einfach zu halten. Darum hab' ich gesagt, 10. Wenn irgendwelche Tasten runtergedrückt werden, dann ist die übrige Tastatur ja auch noch da. Verstehst Du. Das versuche ich, in dem Stück, irgendwie zu zeigen. Das weiß jeder, aber ich versuche es zum Klingen zu bringen. dass nicht nur die Bereiche der Tastatur klingen, die runtergedrückt sind, auch die ändern. Es gibt zahlreiche Stücke in der Neuen Musik, wo das vorkommt, bei

mir ist das fast übertrieben, diese Technik. Das war bei meiner früheren Musik auch immer so, dass ich versucht habe, das ganze Instrument zum Schwingen zu bringen, in jeder Musik schwingt das ganze Instrument. Aber es gibt eben Musiken, wo die Schwingungsbereiche, die nicht ganz offenbar sind, die eher theoretischen Charakter haben, nur visuell unterstützt werden. Und ich versuche das klanglich deutlich zu machen, so dass sozusagen die Rückseite von den Dingen auch praktisch verwendet wird. Die Theorie des Klavierspielens berücksichtigt sowieso die Gesamttastatur. Aus diesem Grund finde ich, sollte das in einer Komposition offenbar werden, oder vielmehr unterstrichen werden.

WZ: Kannst Du mir bereits Kompositionslösungen dafür geben?

MvB: Ja, wo also ein großer Bereich der Tastatur runtergedrückt wird, die Hämmer nicht die Saiten anschlagen, die Dämpfer die Saiten freisetzen und von einem anderen Bereich der Tastatur diese Saiten zum Schwingen gebracht werden.

WZ: So hast Du immer das Instrument als physikalisches Objekt in Deiner Vorstellung, also keine mehr oder weniger abstrakten Ideen, die Du dem Instrument aufoktruierst.

MvB: Ja, ich gehe von der Beuys-Idee aus, dass Dinge alle plastisch sind. Man muss also unterscheiden, Komposition, wo sich der Vorgang rein visuell auf der Tastatur vollzieht, und Komposition, wo rein visuell gesehen, Aktionen über das ganze Klavier verstreut sind, aber schwingen tut das Instrument immer.

WZ: Die Frage ist doch, ob man das Klavier in abstrakter Weise benutzt, also auch gegen das Klavier schreibt, oder ob man Kompositionen in fast symbiotischer Weise mit dem Klavier entstehen lässt. Dies scheint mir bei Dir der Fall.

MvB: Ich kann nicht viel darüber sagen. Es geht nicht darum, dass man nur einen Teil von dem Klavier spielt. Das haben verschiedene Komponisten zu zeigen versucht. So die Fluxusmusik, es gibt zig Beispiele davon. So die Stücke von Ichianagi, wo man das Holz des Klaviers abgetastet hat. Also die ganze Entfernung von der ästhetischen Vorstellung, das Klavier nur auf der Tastatur zu spielen. Ich finde das aber heute nur recht und gut, dass man das Klavier nur von der Tastatur her spielen sollte.

WZ: Du bist doch auch durch die Fluxusbewegung gegangen. Warum findest Du es dann gut, wieder nur auf der Tastatur zu spielen?

MvB: Eben weil ich den abstrakten Klang des Klaviers sehr interessant finde und ich verzichten möchte auf all die komplexen Klangfarben. Ich möchte eine einfache und sich nicht sehr verändernde Spektralfarbe benutzen. Eben weil dann das Strukturelle viel deutlicher wird.

WZ: Findest Du auch, dass das Spielen des Klaviers als totales Objekt zu äußerlich war, zu gestisch, einfach Aktion ohne Tiefgang?

MvB: Ja, man hat sich sehr auf die Virtuosität gestützt. Jetzt interessiert mich mehr, dass man die größten Veränderungen im Gleichbleibenden erfahren kann. Wenn immer alles wechselt, empfindet das Ohr nicht viel Veränderung. Deshalb versuche ich mit gleichbleibenden Tonfolgen zu arbeiten, also mit Reihen.

WZ: Willst Du, dass Deine Stücke irgendwelche Gefühle erzeugen?

MvB: Nee, ich möchte, dass die Musik sehr abstrakt ist, so wie meine abstrakten Zeichnungen, ganz theoretisch-funktionell, die das Medium als solches darstellen. Die abstrakten Zeichnungen versuchen, das Papier, den Bleistift darzustellen als Objekte. Und ich möchte das Klavier darstellen, als Objekt sozusagen.

WZ: Gibt es also einen Zusammenhang, wie Du komponierst und wie Du zeichnest?

MvB: Ich möchte den Zusammenhang zumindest finden zwischen der Kunst und der Musik. Es ist von der Bewältigung der Materie doch ein ähnliches Anliegen, aber vom Werk her ist es ein anderes Anliegen. Der Formanspruch der Musik ist für mich viel differenzierter, viel komplexer. Aber die Beherrschung der Materie von mir als Person aus ist die gleiche Richtung, verstehst Du? Musik findet statt auf sehr komplexen Instrumenten. Und ein Bogen Papier ist mehr noch eine rohe Materie. Ist zwar auch ein Instrument, aber eher vergleichbar einem Papprohr, wo man durchbläst.

Also eine Entsprechung zum Klavier als Träger gibt es nicht in der Kunst, daher vielleicht die Differenz....

Dazu kann ich auch sagen, dass ich den historischen Aspekt der Musik eher überblicke als den der Kunstgeschichte. In der Kunstgeschichte sehe ich nur mehr oder weniger aus-schnitthaft, aber ich kann sagen, dass ich mich mehr bemüht habe um die Kunstgeschichte als um die Musikgeschichte. Die ist vielleicht auch einfacher und einseitiger. Man hat die Entwicklung Klassik, Romantik, Wiener Schule und so weiter. Es ist so gradlinig. Die Kunstgeschichte ist irgendwie komplexer. Beide haben nur gemeinsam, dass sie in diesem Jahrhundert zu einer Situation geführt haben, wo zum ersten Mal gewisse Rückblicke möglich sind. Dieses Jahrhundert beschäftigt sich unglaublich mit Geschichte. Darum gibt es heute Kunst, die eigentlich sich mit der Kunstgeschichte beschäftigt und es gibt Musik, die sich mit Musikgeschichte beschäftigt. Das gab's aber vorher nicht. So ist das 20. Jahrhundert als eine Art Stillstand anzusehen, jedenfalls nach dem Krieg, wo man alles gleichzeitig erfährt.... Wenn ich über die Gitarrenstücke spreche, muss ich polemisch werden. Mach der Aufführung hat man die Stücke öffentlich kritisiert. Die Kritiker sind unglaublich faul. Sie setzen sich überhaupt nicht auseinander,

was das eigentlich ist. Sie haben meine Komposition nur im Rahmen der Veranstaltung 'Neue Einfachheit' kritisiert und haben gesagt, das wäre zwar einfach, aber nicht neu. Ich möchte die Kritiker erst mal fragen, was sie denn als NEU, philosophisch, bezeichnen. Neu ist doch gerade die Tatsache, dass der WDR überhaupt eine solche Konzertveranstaltung finanziert. Das Podium ist doch neu, früher wäre das doch gar nicht möglich gewesen. Früher gab es doch immer nur die neuesten seriellen Musiken. Das ist doch erst mal das Neue - und da kann man dem WDR auch gratulieren. Aber man hätte unter Neuer Einfachheit durchaus auch gewisse Pop-Musiken berücksichtigen sollen. Man muss nämlich die historische Komponente in dieser Musik berücksichtigen. Die Kritiker sehen die Musik doch mehr so, was die lebenden Künstler Neues fabrizieren. Und wenn jetzt jemand "Einfachheit" in einem Stück darstellt, dann sehen die Kritiker diesen Versuch nur rein materiell und denken daran, was er für Intervalle benutzt....

WZ: ...und isolieren das Stück aus dem Entstehungs Zusammenhang.

MvB: Ja, man muss das Stück historisch sehen. Und man kann sagen, wenn heute Anklänge an irgendwelche Renaissancemusik zu finden sind, dann hat der Komponist doch versucht, einen Ausweg zu finden aus dem einseitigen harmonischen Dilemma der Zwölftonmusik. Das Dilemma der Zwölftonmusik ist ja, dass nicht alle 12 Töne gleichwertig berücksichtigt werden. Also nicht wie die Theorie lehrt. Man hört gewisse Intervalle viel wichtiger als andere. Terz und Quint werden sehr vernachlässigt gegenüber Sekunden, Septimen und Nonen. Und wenn jetzt jemand kommt und berücksichtigt - wie in meinem Stück - Terz und Quint gegenüber None und Septim mehr, dann ist das nur eine Art von Reaktion darauf. Nun sind beide Seiten nicht komplett. Es bleibt zu hoffen, dass in Zukunft Leute Musik schreiben, wo alle Töne gleich berücksichtigt sind.

Das Gitarrenstück ist überhaupt nicht nostalgisch gemeint. Es ist einfach so, dass ich mit bestimmten Leuten Musik gemacht habe und gewisse melodische Formen und Vorstellungen, die diese Leute haben beim Improvisieren, habe ich aufgegriffen und versucht, damit zu arbeiten. Zu einem Jungen habe ich gesagt, er soll diese Lieder aufschreiben, da sieht man dann ein gewisses wiederkehrendes Muster, das man durchaus als moderne Volksmusik begreifen kann. Die Leute sind meistens ungeschult, und das sind dann die Melodien, die sie im Kopf haben. Und die habe ich zum Teil verwendet. Und in dem Sinn ist es wirklich zeitgenössische Musik. Ob der Begriff Kunstmusik zutrifft, das behaupte ich ja gar nicht. Es ist der Versuch einer sehr skizzenhaften Dokumentation musikalischer Ideen, die in ein fremdes Medium umgestaltet werden. Man kann es auch als absurdes Stück sehen, das Absurde hat mich immer sehr fasziniert.

WZ: Absurd, weil es aus dem Zusammenhang ge-

nommen ist und zur distanzierten Betrachtung einlädt. Und dann auch den Charakter von Anonymität bekommt.

MvB: Vielleicht wissen wir einfach durch die neuen technischen Möglichkeiten nicht weiter. Ich sehe durchaus das Legitime an der Neuen Musik ein. Aber der Kubismus in der Kunst, der ist schon längst abgeschlossen, die Auseinandersetzung mit Zwölftonmusik, die ist noch nicht abgeschlossen.

WZ: Wir stecken mit der Musik also immer noch im Kubismus?

MvB: Mehr oder weniger vielleicht ja. Vielleicht ist die Arbeit, die Webern und Schönberg geleistet haben, schon genug.

WZ: Du hast Dich also durch Zeichnen emanzipieren können von dem so anders und Dir vielleicht zuwiderlaufenden Fortschritts-gedanken der Musik.

MvB: Warum soll man denn immer neue Variationen von den von Stockhausen und Boulez durchgespielten seriellen Techniken erfinden. Wenn man zudem sieht, dass diese strenge Form der Musik von Stockhausen selber verlassen wird später. Das ist doch ein Zeichen, dass diese absolute Kunst, historisch gesehen, beendet ist. Warum haben sie sonst diese Kunstausübung verlassen. Das ist ja deren gutes Recht. Aber so jemand wie Mondrian, der hat seine strenge Übung bis zum Ende durchgehalten, oder Webern auch. Es gibt keine fremden Strömungen da. Und ich dachte immer, dass gerade die Zwölftonmusik solch eine strenge Auffassung nötig hatte und nicht unklar wird, plötzlich eine soziale Funktion bekommt, eine gesellschaftlich-soziale Funktion. Und dann habe ich gedacht, ist die Pop-Musik ja in ihren Anfängen gesellschaftlich relevanter. Wenn man die Gesellschaft bereichern will durch Musik, dann ist diese Musik relevanter, aber rein als Kunst gesehen ist natürlich die Zwölftonmusik relevanter. Das heißt, Kunst und Gesellschaft, das ist schon wirklich ein Problem für sich. Da kannst Du auch Dirigent werden und die alte Musik fördern und Dein Leben lang Wagner-Interpretation machen, für die heutige Zeit.

Aber für mich hat die Neue Musik in ihren Anfängen eine wirkliche Möglichkeit gesetzt, eine strenge Kunstform auszuüben. Und die ist meines Erachtens verloren gegangen. Oder bin ich uninformatiert, gibt's die heute noch? Und ich habe versucht, zumindest in meinen abstrakten Zeichnungen, diesen Werdegang nachzuvollziehen. Sich zu beschränken im Papierformat, sich nicht mit irgendwelchen größeren Medien aufzuhalten.

WZ: Du suchst also in Deinen Zeichnungen eine Strenge zu bewahren, die Du in der Musik nicht durchziehen konntest?

MvB: Ich meine, ich habe immer gedacht, ich bin einfach zu spät geboren für die Neue Musik und bin einfach zu früh geboren für die Pop-Musik, und so sitze ich zwischen den Stühlen.

WZ: Deshalb finde ich es gut, wenn Du in

dem Klavierstück diese Tendenzen unter einen Hut bringen möchtest.

MvB: Ja, ich versuche jetzt, wenn ich wieder anfangen zu komponieren, nicht die Neue Musik wiederzuentdecken, ich versuche, Musik als Phänomen wieder für mich zu entdecken, und das in einer gewissen Aufrichtigkeit auszuüben. Mit all den gesammelten Erfahrungen... Und ich möchte Musik machen, die den Menschen Freude bringt!

IN DER KNEIPE ALCAZAR AM OSTERSONNTAG 1977

MvB: Ich Interessiere mich eigentlich sehr für Musik, ich interessiere mich auch sehr für Bildende Kunst. Und ich habe mich mit einer typischen Erscheinung des späten 19. Jahrhunderts, Böcklin, auseinandergesetzt. Ich hätte auch Feuerbach, oder irgend jemand, studieren können. Ich hatte aber gewisse Vorstellungen über Böcklin, war sozusagen Fan von Böcklin.

Ich habe dann eine Ausstellung in Düsseldorf besucht und den Katalog studiert, wo die Abbildungen alle schwarz-weiß sind, von durchaus sehr brillant farbigen Arbeiten. Das hat mich gewundert. Da habe ich festgestellt, dass rein drucktechnisch die Bilder sehr verändert werden, wenn man sie farbig druckt.

Ich war neulich in Basel und da haben sie mir gesagt, sie bringen jetzt einen farbigen Katalog raus von Böcklin. Es wird also interessant, inwieweit die Farben da geändert werden. Es ist kaum möglich, hat man mir gesagt, die Originalfarben naturgetreu wiederzugeben. Da geschieht immer eine Art von Veränderung. Und die Farbigkeit ist bei Böcklin-Bildern sehr bestimmt und wird auch von dem Künstler sehr wichtig genommen. Also die Qualität der Farbigkeit, das ist wie bei der Musik die Harmonien. Es ist nicht damit getan, dass man die Bilder einfach reproduziert und dabei die Farben verändert.

So hab' ich mich drangemacht, die Bilder nachzuzeichnen und habe festgestellt, dass das, was die Böcklinschen Bilder zur Geltung kommen lässt, nicht nur die Farbigkeit ist, sondern auch eine sehr strenge Vorstellung von der Aufteilung der Bildfläche. Was man in der Musik vielleicht Formbewusstsein nennen könnte, innerhalb einer bestimmten Zeit. Und die Bildfläche ist in einer ganz bestimmten Weise aufgeteilt. Böcklin hat gewisse Methoden, wie er vorgeht. Der Himmel ist meistens bewegt, der obere Teil des Bildes ist meistens bewegt. Dann kommt naturgetreu der Horizont. Im Gegensatz zu anderen Landschaftsmalern ist der Horizont nicht in den Hintergrund gerückt, sondern meistens Vordergrund. Die Entfernung wird sozusagen verdeckt, indem irgendein Abhang hinuntergeht, was der Betrachter sich vorstellen muss. Und die Horizontlinie zwischen Himmel und Erde wird dann durch irgendwelche Felsbrocken durchbrochen. Diese ganzen Techniken der Formgestaltung habe ich bei Böcklin gelernt, indem ich ihn nachgezeichnet habe. Ich wollte die Bilder nicht reproduzieren, ich hab sie meist mit Bleistift

nachgezeichnet. Aber durch die naturgetreue Nachzeichnung der Form habe ich eine gewisse Böcklinsche Wirkung erreicht. Den mythologischen Inhalt der Bilder, der sowieso nur im Spätwerk vorhanden ist, den hab' ich weggelassen, weil es mir modisch schien - und irgendwie bedarf das auch eines Studiums der Antike und dafür hab' ich mich auch nicht kompetent gefühlt. Dazu haben mich ausgesprochen die Landschaften interessiert und die Form und Gestaltung der Bildaufteilung. Ich meine, weil Böcklin für mich ein ungeheuer literarisch belastetes Bilderlebnis war, zunächst, habe ich mich dann durch Information und Studium davon befreit. Die Böcklinschen Arbeiten sind durchaus als Vorläufer des Surrealismus zu sehen. Und als Malerei, die mich als Landschaftsmaler mehrere Stufen weiter gebracht hat. In der Art, wie er die Landschaftsmalerei schon als abstrakten Formträger benutzt. Es geht also nicht um fotografische Abbildung, um naturgetreue Abbildung, es geht um abstrakte Formvorstellungen. Darum wirken seine Landschaften oft übertrieben und exotisch. So ist er ein Vorläufer des Surrealismus und der abstrakten Malerei. Das Interesse liegt also in einer neuen Methodik, die Bildfläche aufzuteilen, so den Übergang von Erde zu Himmel.

WZ: Du hast also im Nachzeichnen die Farben weggelassen und die strukturellen Umriss hervorgehoben.

MvB: Ich habe sozusagen eine Dissertation über Böcklin-Malerei gemacht.

WZ: Du siehst also in der Landschaft die abstrahierbare Struktur, Proportionen und Rhythmen, die in der Landschaft stecken.

MvB: Ich geh da von konkreten Formen aus, die man in der Landschaft finden kann. Und ich versuche, die Formen möglichst einfach wiederzugeben, so dass die übergeordneten natürlichen Landschaftsformen für mich zu Strukturelementen einer Bildfläche werden. Also eine einzelne Bleistiftlinie kann durchaus eine Landschaft sein, mikroskopisch.

WZ: Warum benutzt Du dann immer noch Landschaft, wenn Du sowieso an den abstrakten Formen interessiert bist?

MvB: Die Landschaft ist eine Urform der Gestaltung. Und auch sehr strenge geometrische Formen sind in einer Landschaft durch das Auge erkennbar.

WZ: Interessieren Dich dann auch geologische Phänomene von Landschaft?

MvB: Ja, sehr.

WZ: Also gewisse Formen, die sich durch die Dimension der Zeit transformiert hatten, vom organischen zum anorganischen.

MvB: Die Geologie ist sowieso eine Voraussetzung der Landschaftsmalerei. Man muss irgendwie gelernt haben, wie eine Landschaft entsteht.

WZ: Hast Du auch mal geologische, mikroskopische Strukturen betrachtet? Die Lagerung

der Schichten, Versteinerungen usw..

MvB: Ja, ich habe mich früher sehr dafür interessiert, inwieweit die mikroskopischen Landschaftsformen den Großformen ähneln.

WZ: dass also ein Bestandteil der Landschaft die Landschaft total beinhaltet.

MvB: Ein Rinnsaal zum Beispiel, das von irgendeiner Pfütze ausgeht, im Straßengraben, unterliegt den gleichen physikalischen Gesetzen wie ein Fluss, der geologisch gesehen in der zweiten Etappe des Verlaufs ist. Den Lauf kann man ja in gewisse Etappen einteilen. Zuerst der Gletscher, das Rinnsal davon. Dann kommen irgendwelche Seen. Dann der Fluss in der ersten Phase. Eine spätere Phase wäre das Mäandertal, wo der Fluss Nebenflüsse hat und in der dritten Phase, wo er durch die Ebene fließt zum Meer hin. Diese gleichen Einteilungen kann man in Miniatur betrachten, nach einem Regen, wenn das Wasser zu irgendeinem Flüsschen fließt und die Pfützen kann man als Seen betrachten.

WZ: Also einfach dieselbe Struktur in verschiedenen Maßstäben. Du hast also Landschaften abstrahiert, weil Du die Elemente der Abstraktion auch im mikroskopischen Bereich vorfinden konntest.

MvB: Ich kenne die Materie nicht so gut, dass ich sagen könnte, es herrschen immer die gleichen Bedingungen. Es herrschen verschiedene Bedingungen, aber das Wasser zum Beispiel findet immer den einfachsten Weg.

WZ: Wenn Du ein Subjekt in die Landschaft stellst, Dich, der Du irgendetwas auswählst, zu malen, findest Du, dass gewisse Proportionen, die Du abstrahierst, auch Proportionen Deines Empfindens als Mensch sind.

MvB: Ich glaube, ich versuche, mich davon zu distanzieren, ich versuche, die Landschaft möglichst objektiv darzustellen. Man kann ja auch gar keine Landschaft zeichnen. Man kann höchstens mit der Art des Farbauftrags die Illusion einer Landschaft erzeugen. Letzten Endes besteht das Bild aus einer Miniaturlandschaft, das bezieht sich auch auf abstrakte Bilder.

WZ: Wie siehst Du denn das Kontinuum von abstrakter zu konkreter Malerei, wir haben eben über die Beziehung von Mikro- und Makrobereich gesprochen?

MvB: Du musst unterscheiden, was die Absicht des Künstlers ist.

WZ: Die Absicht des Künstlers ist, etwas in der Realität vorgefundenes zu verabsolutieren, zu autonomisieren. In Deinen Landschaftsmalereien machst Du das ja gerade.

MvB: Ja, ich möchte zeigen in meinen Landschaftsbildern, dass es das gleiche ist wie abstrakte Kunst.

WZ: Die Techniken der Abstrahierung, die Du Dir nun erarbeitet hast, haben die mit Reduzieren, Weglassen, Hervorheben, Beschränken oder Vereinfachen zu tun?

MvB: Meine Idee ist, dass der Künstler von

irgendeiner Art der Illusion des Bildträgers, der Bildinformation, absehen muss. Das Kunstwerk muss so beschaffen sein, dass auch der ungeschulte Betrachter nicht irgendeiner Illusion verfällt. Jedes Bild muss materialgerecht werden, dass der Betrachter sehen kann, wie es gemalt ist.

WZ: Wenn Du nun so ein Bild malst, welchen Faktor spielt die Dimension der Zeit. Willst Du in irgendeiner Weise die Zeit sichtbar werden lassen, auf einer räumlichen Fläche?

MvB: Die Zeit wird ja schon deutlich gemacht durch die Quantität des Farbauftrags. Die Zeit wird durch Quantität, durch Volumen sichtbar gemacht. Durch die Relativität des Materialvolumens zur Gesamtbildfläche.

WZ: Der räumliche Eindruck wäre dann identisch mit einem zeitlichen?

MvB: Ja, in meinen Zeichnungen ist der Raum gleich Zeit zu setzen. Ich meine nicht die Arbeitszeit, sondern die Zeit, die inhärent ist auf der Bildfläche. Diese Zeit ist eine relative Zeit, die das Auge räumlich wahrnimmt, durch die Relation der dazugekommenen Masse zur Masse des Bildträgers.

WZ: Du gehst also von der Informationsmenge aus, die Aufnahme eines Bildes durch das Auge braucht Zeit und die Zeit ist bestimmt durch die Masse des auf der Leinwand aufgetragenen Materials.

MvB: Es ist ähnlich wie in der Musik, Du kannst musikalische Parameter auch auf die Zeichnung anwenden. Volumen ist gleich Volumen in der Musik, gewisse Längen der Aktion sind Dauern. Du kannst ein relatives Zeitraster aufbauen, aber es ist kein Kontinuum, ein zur gegebenen Bildfläche relatives Zeitraster, Du musst nicht bei Bildern von etwas außerhalb des Bildes ausgehen, sondern nur von dem Bild als Ganzes. Es gibt nichts außerhalb des Bildes.

WZ: Welche Analogien hast Du nun entdeckt beim Zeichnen, beim physischen Vorgang des Zeichnens, etwas darzustellen, mit dem, wie Du Musik machst. Der Faktor Zeit, welche Schnittpunkte gibt es beim Faktor Zeit zur Musik, die Du machst?

MvB: Das Papier kann man vergleichen mit der Gesamtdauer einer Komposition. Es ist ähnlich, wie man von vornherein die Dauer eines Stückes festsetzt.

WZ: Und das Maß der Dauer festsetzt, die Unterteilung, den Puls.

MvB: Nee, man braucht doch nur erst mal die Uhrzeit festzusetzen, die das Stück braucht, von mir aus zehn Minuten, das ist vergleichbar mit dem Blatt Papier. Der zweite Prozess ist die Aufteilung dieser Zeit. Innerhalb dieser zehn Minuten geschieht dann eine andere Zeit, die ist sozusagen relativ zu diesen zehn Minuten, eine andere Dimension der Zeit. Und genauso kannst Du das Auge, indem es eine Zeitlang anschaut...natürlich braucht es auch eine Uhrzeit...Eventuell ist es bei der Malerei umgekehrt, dass sich

die Uhrzeit in der Aufteilung der Fläche vollzieht. Bei der Musik geschieht durch die Aufteilung der Fläche erst eine relative Zeit. Vielleicht ist es eine Umkehrung...

WZ: Ja, es ist eine Umkehrung der Bedingungen von Raum und Zeit. Es ist einfach die Referenz beim Zeichnen der Raum, bei der Musik die Zeit. Das Gegebene, den Raum, musst Du bei der Malerei mit einer zeitlichen Intention ausfüllen, das Gegebene der Zeit in der Musik musst Du mit einer räumlichen Intention ausfüllen.

MvB: Ja genau, daher stehen Zeichnen und Musik in einer Umkehrung zueinander.

WZ: Und jetzt die Frage, inwieweit Du diese Umkehrung benutzt in der Realisierung des Totalen, das Dich interessiert. Die Tatsache, dass Du sowohl Musik als auch Zeichnen wichtig findest, hat doch in der gerade erarbeiteten Bedingung ihre Berechtigung und logische Begründung.

MvB: Ja, ich mach' ja momentan gar keine Musik. Ich habe nur das Gitarrenstück komponiert und jetzt arbeite ich an einem Klavierstück. Ich beschäftige mich rein zeitlich mehr mit Kunst. Ich weiß nicht, wie das in Zukunft aussieht.

WZ: Du hast mir doch erzählt, dass Du jetzt Bilder malen möchtest, bei denen Du zum ersten Mal in der Zeichnung Musik mit Landschaft konfrontierst.

MvB: Nein, ich konfrontiere nicht Musik mit Landschaft, ich benutze lediglich Notenschrift als Zeichen, das ist nicht Musik.

WZ: Also als ideologisches Zeichen?

MvB: Nein, als zusätzliche Information auf dem Bildträger.

WZ: Aber welchen Informationswert gibst Du den Noten, die Du unter die Landschaft schreibst, es steht doch ein Lied unter der jeweiligen Landschaft.

MvB: Die Noten sind nichts anderes als irgendwelche Farbvolumen.

WZ: Aber Du kannst doch den Noten nicht absprechen, dass sie jemand singt!

MvB: Ja, die kann man singen.

WZ: Und der Betrachter wird sie in Beziehung setzen zu der Landschaft, die darüber gemalt ist, in welcher Beziehung möchtest Du das denn sehen, Du machst das doch nicht nur rein ornamental!

MvB: Ich habe oft bemerkt, wenn heutzutage die Leute auf Urlaub fahren und haben ihre Transistorradios bei sich, und da kommt Musik raus. So ist Musik Bestandteil der Landschaft, ich selber würde doch die Stille vorziehen. Ich schreibe nur die paar Noten unter abstrakte Landschaftsbilder, weil es für mich eine interessante Idee der Bildgestaltung ist, das hat überhaupt nichts mit Musik zu tun in dem Sinn.

WZ: Es wäre also egal, ob da Pink Floyd oder

"Auf Du junger Wandersmann" stünde, beides kommt ja aus Transistorradios. Wir sind in unserem Gespräch über die Beziehung von Musik und Zeichnung eben doch bis zu den Kategorien Raum und Zeit vorgedrungen, und jetzt erwähnst Du das Wort Transistorradio als etwas, das heute angesichts der Medienindustrie unabhängig von einer einfachen Entsprechung von Zeit und Raum existieren kann. Die Beziehung von Musik und Landschaft ist ja z.B. durch die Existenz des Transistorradios bereits aufgehoben, weil man damit in jeder Landschaft jede Musik hören kann. Also an Stelle der einfachen Entsprechungen ist die totale Austauschbarkeit getreten. Du hörst Pink Floyd von Wanne Eickel bis Hawaii. Findest Du das gut so?

MvB: Es interessiert mich nicht.

WZ: Es interessiert Dich nicht, ob die Medien die Korrelation von Raum und Zeit aufheben?

MvB: Mich interessiert höchstens, dass man die Landschaft achten soll und sie nicht zu sehr verändern soll. Man soll durchaus mehr Landschaftsbewusstsein bekommen und auch mehr musikalisches Bewusstsein. Und man soll die Naturgesetze und gesellschaftliche Gesetze achten, so dass irgendeine Harmonie entsteht zwischen Mensch und Landschaft, zwischen Mensch und Musik. Es gibt einfach zu viel Unterhaltung. Unterhaltung ist ja nichts anderes als Ablenkung von einem nicht ertragbaren Zustand.

Ich persönlich begrüße die Tendenz, dass manche jungen Leute wieder einfach leben wollen auf dem Lande und verzichten auf technische Errungenschaften. Ich will nicht sagen, dass ich das auch leben möchte, aber ich begrüße das als eine Gegentendenz legen die immer neuen Errungenschaften der Technik, dass man immer erfindet.

WZ: Aber ist es nicht absurd, wenn man angesichts der so anderen Realität in dieser Weise traditionalistisch wird?

MvB: Ich finde es genauso eine Realität, wenn manche Leute ihre Nahrungsmittel selber säen und ernten. In kleinen Kommunen etc..

WZ: Wie siehst Du Dich selber in diesem Zusammenhang?

MvB: Ich glaube, dass es eine sehr große Aufgabe ist, alle seine Nahrungsmittel selbst zu kultivieren und dass dies eine ganze Tagesarbeit wäre. Ich bin gegenwärtig einfach zu bequem dafür, weil ich genau wüsste, dass ich dann nichts anderes mehr machen könnte. Für Musik und Zeichnen bliebe dann keine Zeit mehr übrig.

WZ: Aber mir fällt auf, dass Du bereits in Deiner Arbeitsweise erfüllst, was man als Harmonie mit der Materie bezeichnen könnte. Du hast in Deiner Arbeitsweise bereits eine Natürlichkeit erreicht, die erstaunlich ist für jemanden, der diesen historischen Wegdegang durchgemacht hat. Zum Beispiel fand ich vorgestern in der Beschreibung Deines Klavierstücks die Weise, wie Du das Klavier

angehst, erstaunlich unbelastet. Ich stelle mir vor, dass Du das deshalb so kannst, weil Du den historischen Zwang der Neuen Musik auf Dich genommen hast und an Dir selbst erfahren hast, wie unorganisch das sein kann.

MvB: Aber Du kannst der Neuen Musik keine Vorwürfe machen. Du weißt genau, wenn man die klassische Musik durchmacht, ist es die historische Konsequenz, bei der Neuen Musik anzukommen.

WZ: Was waren denn Deine Erfahrungen vor der Neuen Musik?

MvB: Ja, ich bin irgendwann mal bei Anton Webern angekommen.

WZ: Und davor?

MvB: Strawinsky.

WZ: Ich meine, vor dem historischen Trip.

MvB: Der historische Trip fing eigentlich mit der Kunstmusik an. Sobald ich Kunstmusik hörte, fing das sofort an. Vorher hab' ich einfach Schlager gehört.

WZ: War Deine Mutter nicht Schlagersängerin?

MvB: Meine Mutter hat Schlager gesungen und mir die Platten auch vorgespielt. Englische Schlager und so. Nachkriegsschlager, auch amerikanische. Dann habe ich auf meinem historischen Trip gesehen, dass die Leute in der klassischen Musik immer was Neues erfinden wollten. Von Beethoven an ist das sehr stark, die Tendenz geht da über immer größere Modulationen zur tonalen Auflösung, und so weiter über Wagner zu Schönberg. Und bei Schönberg ist der Bruch mit der Tonalität dann eigentlich ein Willensakt.

WZ: Wie hast Du für Dich diesen historischen Trip beendet. Hat Deine Amerika-Erfahrung da etwas bewirkt?

MvB: In der amerikanischen Musik fand ich eine gewisse Synthese der historischen europäischen Erfahrungen. Bei den amerikanischen Komponisten habe ich eine gewisse statische Analyse dieses Trips gesehen. John Cage z.B. hat mir eine gewisse Ruhe eingeflößt. Ich fand diese Ruhe unbedingt notwendig. FLUXUS habe ich dann wieder historisch gesehen, das war deshalb auch 'unsuccesfull', weil es sich selber aufhebt.

WZ: Wie hast Du dann wieder das Eintauchen in die europäische Musik motiviert. Dein Kontakt mit Stockhausen war ja erst nach Deinen amerikanischen Jahren?

MvB: Nach der amerikanischen Statik habe ich die typisch abendländische historische Dynamik vermisst.

WZ: Und was hat Dich von da wieder in die Fluxus-Bewegung getrieben?

MvB: Reines Kunstinteresse, das Interesse am Neuen, aber ich habe nicht genug die historische Komponente der Fluxusbewegung beachtet, sonst hätte ich mich schneller davon distanziert. Das war für die Amerikaner not-

wendig, weil sie eine eigentlich amerikani-
sche Dynamik eingeleitet hat, aber für die
europäische Musik ist sie irrelevant. So
war dies das Ende meiner musikalischen Be-
schäftigung.

WZ: Du bist dann nach Düsseldorf und hast
bei Beuys studiert.

MvB: Damals waren die Hochschulen sehr von
politischer Aktivität geprägt. Und wenn man
vom elitären Fluxusbetrieb kommt, zur Klasse
Beuys, dann muss man einfach runter vom hohen
Roß, weil man Student wird, wieder von vorne
anfangen muss, wieder in die Schule geht. Es
entsteht so in mir wieder ein Interesse an
meiner früheren Schulzeit, wo ich Schlager
gehört habe. Die gängige Volksmusik damals
war das Aufkommen der Pop-Musik. Du kannst
das parallel zu meiner Schulzeit sehen. Ich
habe diese Musik dann als Unterhaltungsmusik
zu meinem Zeichnen studiert. Es hat auch eine
Soziabilität ausgedrückt, Identifikation
mit einer sozialen Gesinnung, die ich bei
Beuys gelernt habe. Eine gewisse Form des
humanistischen Sozialismus.

WZ: Was hast Du davon angenommen?

MvB: Ja, eben, dass jeder Mensch schöpferisch
ist, wenn er malen und zeichnen will, das
lernen kann, oder wenn er Musik machen will,
dass das Schöpferische im Menschen außeror-
dentlich wesentlich ist. Für den einzelnen
und für die Gesellschaft...dass man sich mit
allem auseinandersetzen soll, dass man vor
allen Dingen der Tradition des Abendlandes
Aufmerksamkeit schenken muss.

WZ: Hier wärest Du also nach dem Wegbewegen
vom historischen Denken wieder in eine Be-
ziehung zur Geschichte getreten.

MvB: Ich habe von der klassischen Musik ge-
lernt, dass sich die abendländische Tradition
andauernd erneuern muss. Und durch das Stu-
dium mit Beuys habe ich gelernt, dass man auf
gewisse Züge des abendländischen Geistes,
auf alte abendländische Traditionen zurück-
greifen muss, um die Gegenwart zu formulie-
ren. dass das ewige Neuerfinden zur Auflö-
sung führt. dass man dem unglaublichen For-
schungsdrang des Abendlandes Einhalt ge-
bieten muss - nicht durch fernöstliche
Spielerei, der fernöstliche Geist reprä-
sentierte ja Statik - sondern dass man im
Abendland selbst die bleibenden Traditionen
finden muss, die sich nicht verändern. Ich
habe also gemerkt, dass Tradition nicht nur
das sich Erneuernde enthält, sondern auch
das Bleibende.

WZ: Man könnte Dich jetzt also durchaus als
Traditionalist bezeichnen?

MvB: Man muss aber unterscheiden zwischen
Traditionalist und Reaktionär. Ein Reak-
tionär ist jemand, der frühere Epochen der

Gegenwart vorzieht, ein Traditionalist er-
kennt in jeder Epoche gewisse allgemeine
Züge des Abendlandes.

WZ: Inwieweit hast Du nun als Traditio-
nalist solche Sachen erkannt?

MvB: Ich empfinde, man muss der Kunstge-
schichte die Geschichte der Religion gegen-
übersetzen. Die Kunst hat sich ja nur in
den letzten Jahrhunderten von der Religion
befreit, das wirklich statische Element im
Abendland... nee, jetzt kommen wir vom Wege
ab. Ich bin noch nicht so weit, das absolut
zu formulieren.

Aber das Immer Neue führt letzten Endes zu
einem Qualitätsverlust. Verstehst Du?

WZ: Wie kann man solche gleichbleibenden
Züge lokalisieren, im Ideellen oder im
Strukturellen?

MvB: Ich würde sagen, erstens im Ideellen,
im Menschlichen kann man bleibende Züge
erkennen. Das Strukturelle darf sich eben
nie soweit verselbständigen, dass eine Kunst
aufkommt die keine menschliche Notwendig-
keit mehr besitzt.

Das Strukturelle kann sich separat verän-
dern, aber es muss in gewissem Kontext blei-
ben.

Das absolute strukturelle Denken, wie es
in der Neuen Musik betrieben wird, führt
schließlich zur absoluten Unverständlich-
keit.

WZ: Also der geistige Hintergrund muss
durchleuchten.

MvB: Ja.

WZ: Wir haben nun diese neue Haltung des
Traditionalisten erarbeitet. Wie sieht er
nun das Gleichbleibende im Wechselnden?

MvB: Wir haben die historische Ebene ja
nicht verlassen. Wir haben ja nur das ge-
wisse Fortteilen aufgegeben, das sich um
jeden Preis Erneuernde haben wir verlassen.
Wenn nun die Kunst das verlässt, das ewig
sich Erneuern wollen, dann geraten wir in
eine neue Kunstepoche, die eben noch nicht
dagewesen ist, die man eventuell mit einer
Sublimierung von allem dagewesenen, von al-
lem Errungenen bezeichnen kann.
Ich sehe also heute die Möglichkeit, alle
Kunstepochen gleichzeitig auszuüben.
So nähern wir uns einer Kunstepoche, die
eine SUBLIMIERUNG ALLER VORHERGEGANGENEN
ist. Die Erneuerung liegt also in einer
Gesamtdarstellung.

WZ: dass also Geschichtlichkeit eingelöst
wird durch Totalität.

MvB: Durch die Totalität der Erfahrung
aus den geschichtlichen Epochen.