



Prof. Hans-Jürgen von Bose

Preisverleihung  
an  
HERRN PROFESSOR HANS-JÜRGEN VON BOSE  
UND SEINE SCHÜLER

am 28. Juli 1998  
in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung  
in München

Inhalt

|                            |  | Seite |
|----------------------------|--|-------|
| Prof. Dr. Günther Weiß     | Begrüßung  | 4     |
| Dr. Heinz-Harald Löhlein   | Laudatio:<br>„Im Labyrinth der Zeit“                           | 8     |
| Volker Nickel              | Choral-Phantasie über:<br>„Was Gott tut, das ist<br>wohlgetan“ | 16    |
| Prof. Wolfgang Sawallisch  | Verleihung des Preises   | 20    |
| Prof. Hans-Jürgen von Bose | Dank   | 22    |
| Satzung                    |  | 28    |



Prof. Dr. Günther Weiß

Professor Dr. Günther Weiß

Begrüßung

Sehr verehrte, liebe Familie Kaske,  
lieber Herr von Bose,  
meine sehr verehrten Damen und Herren,

wie alljährlich, schafft auch heute das zauberhafte Ambiente der Carl Friedrich von Siemens-Stiftung wiederum eine Aura der Festlichkeit. In der Tat ist ein besonderer Anlaß gegeben: Die Christoph und Stephan Kaske-Stiftung verleiht ihren Preis des Jahres 1998 an Herrn Professor Hans-Jürgen von Bose und seine Schüler. Ich darf Sie hierzu namens der Stiftung herzlich begrüßen und willkommen heißen.

Seit der ersten Preisverleihung an Hans Peter Haller im Jahre 1989 sind nun neun Jahre vergangen. Im Laufe dieser Zeit erwies es sich immer wieder als sinnvoll, den Preis an einen herausragenden Komponisten unserer Zeit zu vergeben, der sein Wissen und Können auch in den Dienst der musikalischen Jugend stellt.

So ist der Christoph und Stephan Kaske-Preis bereits an Pierre Boulez, György Ligeti, Wolfgang Rihm und ihre Schüler sowie im vergangenen Jahr an Mario Davidovsky von der Harvard University verliehen worden.

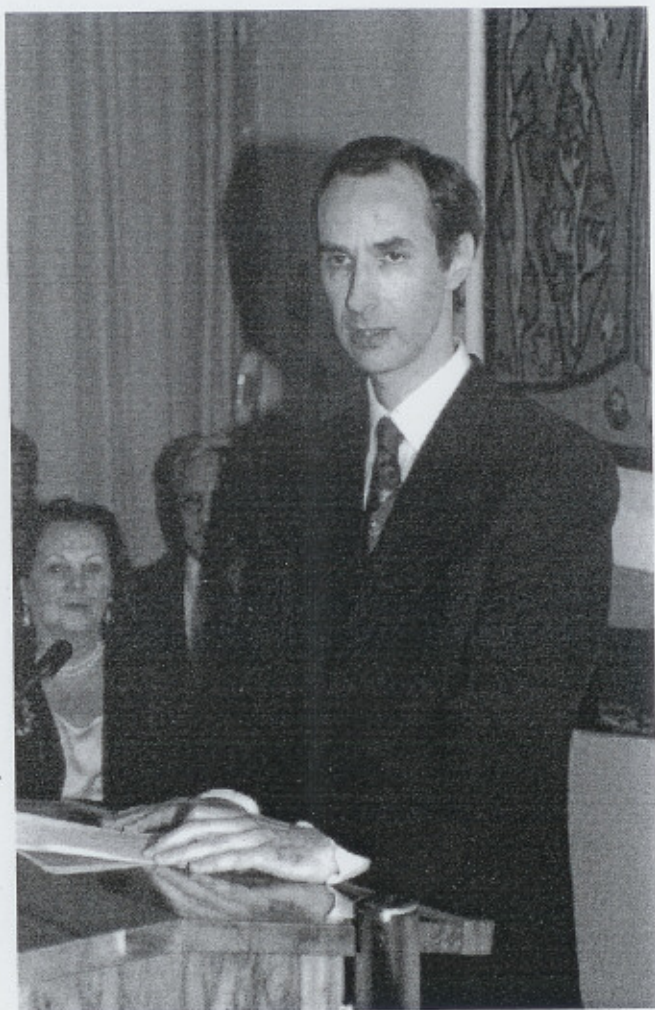
Letztere Vergabe hat den Preis der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung auch in den Vereinigten Staaten für die Zukunft etabliert, denn vom Ertrag der Preissumme kann nun alljährlich ein Stipendium an einen jungen Komponisten für die Teilnahme an der jährlich stattfindenden und in Fachkreisen weltbekanntesten „Composers Conference“ am Wellesley College, Massachusetts, USA, vergeben werden.

Es ist mir eine besondere Freude, heute Sie, lieber Herr Kollege von Bose, als Preisträger mit Ihren Schülern begrüßen zu dürfen. Ich will und darf an dieser Stelle nicht verhehlen, daß ich Ihnen in meiner Zeit an der Hochschule für Musik in München als einem besonders schätzenswerten und lebenswürdigen Kollegen begegnen durfte. Und wenn Sie heute eine - wie ich meine - würdige Tradition des Preises mit Boulez, Ligeti, Rihm und

Davidovsky fortsetzen, so verleihen Sie der Feier am heutigen Tag den Charme eines zufällig auch lokalen Ereignisses. Einmal den Propheten im Vaterlande würdigen zu dürfen, ist eine Seltenheit.

Wir beglückwünschen Sie mit Ihren Schülern zu einem Preis, von dem Wolfgang Rihm gesagt hat: „ ... In der Verbindung von Entgegennahme und Pflicht sehe ich ein Modell für künftige Auslobungen und Entgegennahmen künstlerischer Preise, deren Ziel die Förderung der Pädagogik und des Nachwuchses umreißt.

...“



Dr. Heinz-Harald Löhlein

Dr. Heinz-Harald Löhlein

Im Labyrinth der Zeit

Sehr verehrte Damen, meine Herren!  
Lieber Hans-Jürgen von Bose!

Aufmerksame Hörer der Musik von Hans-Jürgen von Bose sind es seit langem gewohnt, durch sie ins Abenteuerliche hineingezogen zu werden. In seinem gattungsreichen Schaffen existiert kaum ein Werk von Rang, das uns nicht auf je eigene Weise ins uferlos Abgründige gelockt hätte. Geschichten voller Geheimnis werden darin erzählt mit Tönen und Bildern, sichtbar oder unsichtbar, mit Worten, hörbar oder unhörbar, verbunden mit konkreten oder abstrakten Gedanken, die wohl allesamt in ein gemeinsames, jedoch stets sorgsam verschwiegenes Zentrum führen.

Es mag sich aus mehreren Gründen geradezu aufdrängen, dieses verzweigte System mitsamt seiner dunkel verborgenen Mitte als „Labyrinth“ anzusprechen - und zwar im weitesten symbolischen wie im engeren musikalisch-technischen Sinne. Der Begriff des Labyrinths liegt nahe, nicht nur weil von Bose ihn selbst wiederholt und aussagekräftig als Werktitel wählte: nämlich für ein monumentales Orchesterstück und eine bedeutsame Klavierkomposition, beide aus dem Jahr 1987. Sondern mehr noch, da gerade seine jüngeren Arbeiten nach ihrer Idee und Macht einen hier schon vorbereiteten Ansatz weiterentwickelt und noch forciert haben: das Konzept einer labyrinthisch gebrochenen „Temporalstruktur“.

„Zeitordnung“ ist nicht erst heute, und keineswegs für Hans-Jürgen von Bose allein, zum Schlüsselproblem modernen Komponierens geworden. Auf diesem Gebiet hat uns die Entwicklung der letzten fünfzig Jahre gleichsam „luft von anderem planeten“ zugeweht - in von Boses Oper „Schlachthof 5“ sogar ein Lüftchen vom „Planeten Tralfamadore“. Unter dem Ansturm der Naturwissenschaften, der Astrophysik, der Neurobiologie, der Chaosforschung, aber auch dank der spezifischen Rezeptionsformen in Film und Video oder angelehnt an die literarische

Technik des „stream of consciousness“ wandelte sich auch das musikalische Zeitbewußtsein, und in explosiver Vielfalt entstanden neue Modelle musikalischer Zeitgestaltung. Diese haben sich nicht nur vom Tradierten denkbar weit entfernt, teilweise die alten Grundbegriffe wie „Rhythmus, Metrum, Takt“ in ihrer Geltung relativiert, wenn nicht gar aufgehoben; sie haben sich auch nahezu unabsehbar ausdifferenziert. Gerade die disparate Vielfalt der Antworten - zwischen Messiaen, Boulez, Stockhausen, Cage, Zimmermann, Xenakis, Reich und anderen - belegt, daß wir hier vor der zentralen, fundierenden Frage neuer Musik überhaupt stehen. Und wie mir scheint, trägt Hans-Jürgen von Bose ganz entscheidend zu einer Bereicherung und Verschärfung der hier nur sehr grob skizzierten Problematik bei.

Zeit wird nach Kantischem Verständnis nicht als „Wahrnehmungsinhalt“ gefaßt, sondern als „apriorische Form der Anschauung“. Die Zeit dient als „transzendentes «Schema» für die Anwendung der Kategorien auf das anschaulich Gegebene“. Sie gliche damit quasi einem Passepartout, und wir interessierten uns nur für die darin eingelassenen Wechselbilder. Dem entspricht, wenn Musiklexika bis heute das Stichwort „Zeit“ völlig übergehen. Kant beschreibt die drei Modi der Zeit: „Beharrlichkeit, Folge und Zugleichsein“ - also Dauer, Sukzession und Simultaneität.

Dies entspricht dem starren Gitter von Newtons „linearer Zeit“. Für Hans-Jürgen von Bose jedoch zählt genau das Gegenteil: das Nicht-Lineare und Alogische, das Traumprotokoll und ein Musikprozeß in wilden Zeitsprüngen. Das Kontinuum - der „einheitliche Zeitstrom“ nach Newton - scheint aufgebrochen, der innere Zwang musikalischer „Entwicklung“ und „thematisch-motivischer Arbeit“ wird aufgekündigt, und Elemente des Chaotischen werden integriert. Damit verblassen aber auch die seit der Antike grundlegenden Ideen vom „Zeitpfeil“ oder vom „Zeitkreis“. Sie werden verdrängt durch ein völlig anderes Denkmodell. Mit einem anschaulichen Begriff, den der Göttinger Experimentalmediziner Friedrich Cramer vorschlug, sprechen wir hier von einem „Zeitbaum“. Der Zeitbaum wird gekennzeichnet durch sogenannte „Bifurkationen“ und „strange attractors“, durch „Ereignis-Verzweigungen“ und „Knotenbildungen“ - ganz im Sinne von Goethe oder Hegel. Dieses Modell beschreibt den „Zeitmodus in der prozessualen Welt“. Es mag helfen, auch Erscheinungen wie den „Urknall“ zu verstehen.

Zu meiner nicht geringen Überraschung erfuhr ich in einem ausführlichen Gespräch mit Hans-Jürgen von Bose kurz nach der Münchener Uraufführung seiner Oper „Schlachthof 5“ vor zwei Jahren, daß sein persönliches „Zeitempfinden“ eine ganz eigene Note aufweist, die mir bis dahin nicht geläufig war. Zum einen bezog sich der Komponist auf einen Ausdruck aus der Neuroimmunologie und erklärte mir, er selbst empfinde sich als ein „sensation seeking temperament“; das ist jemand, der darunter zu leiden beginnt, sobald die stimulierenden Reize ausbleiben. So bevorzugt von Bose prinzipiell den „Kontrast“, die „Montage“, den schnellen „Schnitt“ gegenüber der allmählichen, mühlenradartigen „Entwicklung“ musikalischen Materials und findet seine bewunderten Vorbilder folglich am ehesten bei Mozart und Strawinsky.

Zum anderen aber, noch aufschlußreicher für mich, erläuterte mein Gesprächspartner eine nicht unwesentliche Differenz zwischen seinem eigenen „Zeitgefühl“ und dem eines älteren Kollegen wie etwa György Ligeti. Für Ligeti nämlich sei die „Zeitlinie“ ein in Lese-richtung von links nach rechts wanderndes „graues Rauschen“; für ihn selbst hingegen, meinte von Bose, verlaufe sie „von unten durch den Kopf und leuchtet wie weißes magisches Licht, das heller wird“. Die Verschiedenheit der Licht- und Farbvorstellung, der inneren Dynamik, vor allem aber der körperlichen Empfindung und Verräumlichung von musikalischer Zeit wirkt hier so eklatant, daß man dieses Problem sofort als Preisfrage an die Wahrnehmungs- und Musikpsychologie weiterreichen möchte. Gewiß ist das letzte Wort hierüber noch nicht gesprochen.

Während Ligeti also gleichsam im „Buch der Zeit“ liest und die Zeit als ein ihm Äußerliches, objekthaft Gegebenes erfährt, scheint von Bose demnach die musikalische Zeit als subjektiven, physisch in ihm selbst anwesenden Faktor zu erleben: als autobiographischen „Wahrnehmungsinhalt“ sozusagen - um dem von Kant abgelehnten Begriff zu neuem Recht zu verhelfen.

Seinem zuvor erwähnten Klavierstück „Labyrinth II“ stellte von Bose ein englisches Motto von T.S. Eliot voran: „Only through time time is conquered“. Wenn aber die Zeit nur durch die Zeit besiegt, nur mit ihren eigenen Mitteln geschlagen werden kann, was bedeutet das dann für die Strategie des Komponisten? Letztlich doch offenbar, daß ihm die via regia planenden Verfügens abgeschnitten,

daß ihm der Triumph der „Zeit-Überwindung“ auf dem Königsweg der Rationalität verwehrt ist. Ja mehr noch, daß er den Opfergang antreten und selbst eintreten muß ins Labyrinth. Nur dortselbst kann er das mythische Monstrum erlegen und die Gefahren des Irrationalismus besiegen.

Erreichbar scheint nicht das Ziel selbst, allenfalls eine asymptotische Annäherung. So auch in diesem Klavierwerk „Labyrinth II“, wo der Pianist in verschiedenen Stufungen, Stockungen, Rückungen das gedachte, jedoch nie offen in Erscheinung tretende Zentrum immer nur tastend umrundet, und das sieben Mal - eine magische Zahl, eine Beschwörung, ein Eingeständnis der Vergeblichkeit.

Als von Bose vor mehr als zehn Jahren sein Drittes Streichquartett schrieb, ein turning point in seinem Schaffen und substantiell innigst verbunden mit „Traumpalast 63“, seinem Opernerfolg bei der Münchner Biennale 1990, da legte er - planvoll wie einst Daidalus in kretischer Vorzeit - ein Wegenetz von Klängen aus. Flüssige und feste Zeit, die chronometrisch pulsierende und die statisch vorstrukturierte Zeitform oder „Zeitfluktuation“ und „Zeitkristalle“ sollten hier miteinander in Austausch treten. Nach dem Vorbild von Xenakis griff von Bose auf die Boolesche Algebra zurück, eine im vorigen Jahrhundert von George Boole, dem Begründer des algebraischen Kalküls in der Logik, aus der Mengenlehre entwickelte Verknüpfungstechnik von dreimal zwei Paaren  $a$  und  $a'$ ,  $b$  und  $b'$ ,  $c$  und  $c'$ . Doch die daraus resultierenden 17 Strukturen oder Kristalle, konsekutiv angeordnet, befriedigten in keiner Weise die Bedürfnisse des Ohres, sie hätten schematisch, didaktisch, schlichtweg langweilig gewirkt - so von Boses Befürchtung. Vielmehr wollte er Zeit „verräumlichen“, und, wie er selbst sagte, ein Labyrinth schaffen. Also zerstückelte, fragmentierte, pulverisierte er das Basismaterial und verschüttelte es kaleidoskopartig zu neuer Ordnung. Zugleich damit gewann er die gewünschte Balance von seelischem und formalem Anspruch einer mehr als halbstündigen Komposition, bei deren Höranalyse eines besonders auffällt: die Klangdramaturgie gehorcht, wie mir scheint, der klassischen Proportion des Goldenen Schnitts, das Klanggeschehen erreicht also nach mehr als der halben Gesamtdauer seine Klimax im hinausgezögerten, hörpsychologisch günstigsten Moment. Nicht nur hier hat von Bose bei Bach gelernt.

Blickt man musikhistorisch zurück, so meint die Rede von einem „Labyrinthus musicus“ stets die harmonische Komplikation im Irrgarten des zwölfstufigen Tonsystems samt allen Schwierigkeiten der musikalischen Temperatur. Erprobt werden darin ungewöhnliche enharmonische Modulationen, durchschritten wird der gesamte Tonartenkreis des Quintenzirkels. In der Zeit um 1720 häufen sich die Belege, doch finden wir bereits ein Jahrhundert früher im Fitzwilliam Virginal Book eine singuläre Hexachord-Studie von John Bull, in der schon alle zwölf Stufen der Tonkala auskomponiert sind. Unter Bachs Namen überliefert, doch in der Zuschreibung nicht gesichert, begegnet uns sodann das „Kleine harmonische Labyrinth“ (BWV 591) - bei rechtem Vortrag ein Stück von apertem Charakter mit eigens so benanntem „Introitus“, fugiertem „Centrum“ und zurückmodulierendem „Exitus“, beginnend und schließend in C-Dur mit einem c-Moll-Mittelteil. Es fällt nicht schwer, der Sache - wenn auch nicht dem Namen nach - in Bachs Chromatischer Fantasie das exemplum classicum eines „harmonischen Labyrinths“ zu erkennen, und sein instrumentales Rezitativ, gattungsprenkend an sich, bildet dessen Zentrum. Dagegen findet sich eine mehr didaktische Variante in freien oder gebundenen Formen der „Zirkelkomposition“, sei es im übungsmäßigen Præludium des zehnjährigen Beethoven, sei es im symbolisch überhöhten „canon per tonos“, dem Zirkelkanon, im Christe eleison der Bachschen A-Dur-Messe.

Verehrte Anwesende! Nur scheinbar, glaube ich, haben wir uns mit diesem Exkurs von Hans-Jürgen von Bose entfernt. Halten wir zunächst also etwas Beruhigendes fest, daß nämlich ein Labyrinth nicht unbedingt jene tödliche Falle sein muß, die wir aus der antiken Mythologie und der Sage vom Minotaurus kennen. Denn bei hinreichend schlauer Annäherung - Handlungsanweisungen dazu lassen sich der späten Erzählung „Theseus“ von André Gide entnehmen - gibt es doch wieder einen Ausstieg, einen lebensverträglichen „Exitus“ - wiewohl uns die planvoll okkulte Anlage zuerst als Gefängnis ohne Ausweg erscheinen mußte, als grauenvoller Ort eines unentrinnbaren Schicksals und des brutalen kultischen Opfers attischer Jugendblüte.

Doch hat auch jedes „Zeit-Labyrinth“, nicht anders als der barocke Irrgarten der Harmonik, seine ästhetische Destination. Eine Bestim-

mung, die auf eine neue, höhere Stufe führen möchte. Will sagen: man gelangt, in welcher Spiral- oder Doppelhelix- oder sonstigen Bewegung auch immer, notwendig bis an eine äußerste Ausdrucksgrenze. In der Art, wie Hans-Jürgen von Bose die polaren Kräfte von „Konstruktion und Expression“ zur Einheit zwingt, unternimmt er den Versuch einer Quadratur des Kreises.

Gerade seine Hauptwerke - noch über den Kreis der Bühnenkompositionen\* hinaus - setzen sich teils sensitiv mitfühlend, teils in obsessiver Härte mit Formen psychischer Gewalt auseinander und akzentuieren das Lebensproblem. Man denke an „Die Nacht aus Blei“ und das „Medea-Fragment“, beide nach Hans Henny Jahnn, an von Boses Operndurchbruch mit Goethes „Werther“ oder an die angelsächsisch inspirierten Werke „63: Dream Palace“ und „Schlachthof 5“ mit ihrem neu gewonnenen, gesteigerten Stilpluralismus - und man wird sehen, inwiefern von Bose eine Gegenposition innerhalb der neuen Musik bezieht und warum emotionslose, strukturalistisch abstrakte Diagramm-Komposition seine Devise nicht ist, gar nicht sein kann. Am Stoff beinahe verblutend - so wie es die konfliktbeladenen Sujets provozieren -, sucht und findet von Bose auch Modelle der Grenzüberschreitung. Selbst im jüngst uraufgeführten Vierten Streichquartett, mit Kafka-Texten zu einer Art Hörspielszene erweitert, dringen existentielle Erfahrungen in die Gattungshermetik ein. Derart dominant ist bei ihm, neben allen konstruktiven Absichten, der Inhaltsaspekt. Damit steht Hans-Jürgen von Bose quer zu maßgeblichen Tendenzen heutiger Musik.

Wie Hans-Jürgen von Bose selber einer Generation des Aufbruchs angehört, so gibt er mittlerweile auch im eigenen Schülerkreis seine Ideen von tonschöpferischer Freiheit und Verantwortung weiter. Daß und wie er aber die Zeichen der Zeit zu lesen und zu deuten vermag, bezeugen Format und Farbe seiner Werke. Sie setzen in unserem ausgehenden Jahrhundert helle Akzente, die in ihrem Signalcharakter schon immer weithin vernommen und oft genug auch spontan verstanden wurden. Auf ihre eigene, rätselvoll Weise bringen sie - Licht ins Labyrinth dieser Zeit.

---

\* Eine eingehende Studie des Autors zum musiktheatralischen Œuvre von Boses erschien im Jahrbuch der Opernwelt, „Oper 1996“.

con sordino  
senza vibr. beginnen

20

ppp cresc.

( > tenuto forte )

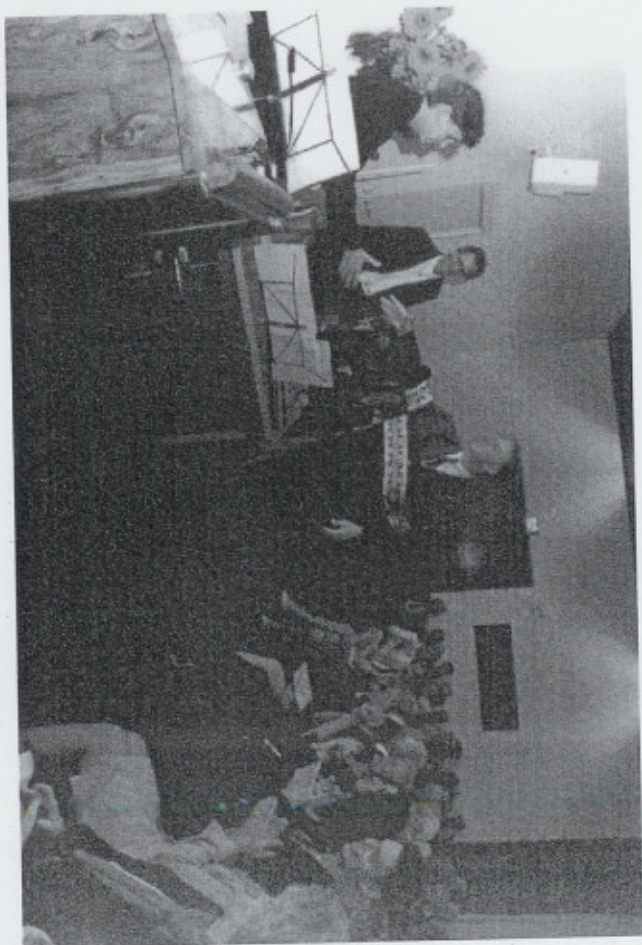
25

25

dim. al niente



Handwritten musical score for three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The score includes tempo markings "calmo e leggero", "poco rall.", and "a tempo", dynamic markings "sfz", "p", and "mf", and a triplet of eighth notes. The piece concludes with the instruction "fine mdo".



Der Komponist Volker Nickel  
und die Interpreten Georg Glasl (Alti-Zither) und Kelvin Hawthorne (Viola)



Prof. Hans-Jürgen von Bose  
und  
Prof. Wolfgang Sawallisch

Professor Wolfgang Sawallisch

Verleihung des Preises

Zum Gedenken an Christoph und Stephan Kaske  
verleiht die

*Christoph und Stephan Kaske-Stiftung*

ihren Preis 1998

HERRN PROFESSOR HANS-JÜRGEN VON BOSE  
UND SEINEN SCHÜLERN

Professor Hans-Jürgen von Bose zählt zu den profiliertesten und erfolgreichsten Komponisten der jüngeren Generation. Bereits jetzt hat er ein Œuvre geschaffen, das ihn unverwechselbar als prononcierten Ausdrucksmusiker mit einer hohen Sensitivität im Konstruktiven ausweist.

Visionär hat er ein eigenes Klang-Zeit-Bild geprägt, das als bisherige Terra Incognita der musikalischen Komposition noch unbekannte künstlerische Möglichkeiten in sich birgt.

Professor Hans-Jürgen von Bose hat in den vergangenen Jahren über seine eigene schöpferische Tätigkeit hinaus eine umfangreiche und einflußreiche Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik in München entfaltet.

Die Christoph und Stephan Kaske-Stiftung verleiht deshalb ihren Preis des Jahres 1998 Herrn Professor Hans-Jürgen von Bose und seinen Schülern.

München, im Juli 1998

Der Stiftungsrat

Professor Hans-Jürgen von Bose

Sehr verehrte, liebe Familie Kaske,  
sehr geehrte Herr und Frau Sawallisch,  
lieber, verehrter Herr Dr. Weiß und Frau Weiß,  
lieber Herr Dr. Löhlein und Frau Löhlein,  
sehr geehrte Gäste,

gestatten Sie mir zuerst, Dank zu sagen, meinen Dank und natürlich den meiner Studenten: Dank für die Ehre, einen so vorbildlichen Preis entgegennehmen zu dürfen, Dank für die damit gewährte, in jeder Hinsicht wichtige und bedeutsame Unterstützung und auch für den immer notwendigen und also hochwillkommenen - durchaus nicht eben häufigen - Schub an Motivation, den eine solche Auszeichnung natürlich mit sich bringt. Dank möchte ich auch meinem verehrten und geschätzten Laudator sagen. - Es ist ein profund schönes und gleichermaßen motivierendes Erlebnis, sich solcherart verstanden fühlen zu dürfen, und ich verdanke Ihnen, lieber Herr Löhlein, aus den leider wenigen, dafür aber für mich umso wichtigeren Gesprächen viel.

Sie haben, verehrte Stifter, uns eine echte Freude gemacht, und das ist eigentlich das Schönste. Auch in dieser Hinsicht ist dieser Preis ein Vorbild für alle in diesem Metier Tätigen: Freude zu machen - und ich wähle dieses Wort bewußt - sollten wir als Komponisten immer anstreben. Nicht ein schales Vergnügen, nein, ich meine die Freude, die den Beschenkten selber produktiv werden läßt, ihn motiviert, ihm hilft, bei sich zu sein, und eben dadurch im Gewahr-sam der Dinge zu arbeiten, die vom kleinen „Ego“ erlösen und deshalb ein Glück bereiten, das von momentanen Bedingtheiten unabhängig macht. So bedeutet dieser Preis also auch im schönsten Sinne eine „Hilfe zur Selbsthilfe“.

Für mich persönlich beinhaltet er aber auch noch eine zweite, wichtige Botschaft - wenn ich es so sagen darf. Angesichts meiner eigenen - um es vorsichtig zu formulieren - unorthodoxen Entwicklung als Student, die in einer ziemlich abrupten Beendigung meines Studiums ohne „ordentlichen“ Ab-

schluß mündete und ein über lange Jahre eher zwiespältiges Verhältnis zum akademischen Apparat zur Folge hatte, ist diese Ehrung eine gleichermaßen bedeutsame wie verpflichtende Bestätigung - und auch dafür möchte ich sehr herzlich danken. Meine langjährige Scheu, mich vom etwas paradiesvogel-artigen Dasein des komponierenden Freiberufers zum Bayerischen Staatsbeamten zu verändern, hat sich mit dem heutigen Tage sozusagen endgültig und auf so schöne Weise beglaubigt in die innere Gewißheit verwandelt, doch eine richtige Entscheidung getroffen zu haben.

Gestatten Sie mir, noch ein Weniges zur Situation der heute Studierenden anzumerken.

Ein Beobachter aus der Vergangenheit, der die vielen Klagen der Komponisten über den Musikbetrieb und umgekehrt hörte, würde - ich spekuliere hier natürlich - wahrscheinlich, und in seinem Verständnis mit Recht, einen schon nicht mehr akzeptablen Grad an Verwöhntheit und Degeneration konstatieren.

Ein Komponist muß - und ich zitiere hier in liebevoller Erinnerung meinen ersten Lehrer, Hans Ulrich Engelmann - die an sich nicht miteinander zu vereinbarenden Voraussetzungen von Willenskraft, Nerven und auch physischem Durchhaltevermögen (man denke etwa an besonders an- und aufregende Opernendproben-Situationen) eines Preisboxers mit der Sensitivität, Wachheit, milden Verrücktheit und gleichzeitig luziden Klarheit eben eines Komponisten in sich vereinen. Das ist nichts Neues, war wohl auch immer schon so. Im Unterschied zu früheren Situationen gibt es aber heute ein breites Spektrum an institutionalisierter Unterstützung, staatlich kulturfördernden Programmen, didaktischen Bemühungen etc. etc. für den jungen Komponisten in spe. Insofern hätte unser Beobachter aus ferner Zeit mit seiner eher unfreundlichen Beurteilung heutiger Kollegen durchaus recht.

Was allerdings erst bei sehr viel genauerem Hinsehen klar wird, ist, daß die Probleme eines heute komponierenden ganz anders und - wie ich meine - für die Sache, um die es geht, nämlich das zu komponierende, die Musik der Gegenwart, wahrscheinlich - und es spricht leider vieles für die Richtigkeit dieser Annahme - sehr viel ernsterer Natur sind, als in früheren, nicht derart „aufgeklärt“ musikwissenschaftlichen Zeiten.

Wann gab es schon je eine Zeit, in der mindestens zwei ganze neue Berufsstände, nämlich Musikwissenschaftler und Musikjournalisten, eine derartig einschüchternde Position innegehabt hätten? Früher haben Komponisten sich zu Fragen ihres Handwerks und der Ästhetik (schon das Auseinanderdividieren dieser Kategorien hat, wie ich glaube, zu gewissen Verheerungen geführt) geäußert und diese Äußerungen dann unmittelbar - im Werk nämlich - verifiziert. Ein heute junger Komponist, der zwar komponieren kann, aber diese Art des Kultur-Schwadronierens, das im Zeitalter der Talk-Shows so wichtig geworden zu sein scheint, nicht beherrscht, hat schon dadurch einen nicht leichten Stand. Viel wichtiger ist aber, daß nahezu umgekehrt proportional zu diesen überhand nehmenden Phänomenen wirkliche Kriterien für kompositorische Qualität, Maßstäbe, Orientierungspunkte zu verschwinden drohen und als Folge einem entweder ängstlichen Angepaßt-Sein an die jeweiligen letzten Moden der Neuen Musik Vorschub geleistet wird oder sich der kompositorische Drang in hyperindividuellen - und was ist schon dieser Individualismus so anderes als eine Form von Nihilismus - „Experimenten“ äußert, die so häufig für niemanden außer einem von derartigen Erscheinungen geradezu lebenden Musik-Feuilleton etwas bedeuten - vor allem nicht für den jungen Komponisten selbst.

Vieles ließe sich noch als Obstakel hier anführen: da ich zu diesem so schönen Anlaß aber durchaus kein Lamento absolvieren, sondern im Gegenteil mit meinen Ausführungen nur noch mehr die Wichtigkeit dieses Preises betonen möchte, erlauben Sie mir nur noch eine - und wie ich glaube - sehr bedeutsame Anmerkung zur so ganz anders gearteten und schwierigen Situation der heute jungen Komponisten.

Wir, d.h. die Komponisten dieses Jahrhunderts haben - obzwar die Wurzeln hiervon schon früher auszumachen sind - auf eine, wie ich finde, verheerende Weise den Kontakt zum Publikum verspielt; auch zum Publikum als sozusagen kollektiv-intuitiver Intelligenz und damit zur unerläßlichen Interaktion, ja, zu einer Art fast archetypisch bedeutsamer Korrektur-Instanz. Ich meine damit nicht, daß sich Komponisten in ihr Metier hineinreden lassen sollten - das passiert, wie gesagt, von eigentlich Metier-Fremden und letztlich Nicht-Musikern ohnehin heute viel zu viel -; sondern ich glaube an das Mozart-Wort vom Komponieren

für Kenner und Liebhaber. Wo es aber immer weniger Liebhaber gibt - und nur wir Komponisten, kein Journalist, Geisteswissenschaftler und/oder Rundfunkredakteur, werden, so Gott will, daran etwas ändern können -, fehlt das eigentlich entscheidende Gegenüber, sozusagen die „Seele“ der Rezeption.

Mögen die Ermutigung und die Bestärkung, die dieser Preis für meine Klasse und mich bedeuten, ihr Teil - durch unser Tun - dazu beitragen, an dieser schwierigen Situation zu arbeiten und vielleicht sogar sie zu verbessern.

Vielen Dank.



## Auszug aus der Satzung der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung

### Präambel

Im Gedenken an ihre Söhne Christoph und Stephan und im Bestreben, deren Liebe zur Musik lebendig zu erhalten, errichten Karlheinz und Christiane Kaske eine Stiftung zur Förderung der Musik und ihrer Weiterentwicklung.

Destinatäre der Stiftung sollen vor allem hochbegabte junge Musiker sein. Förderungswürdigkeit und Förderungsbedürftigkeit sollen bei der Vergabe von Preisen und Ausbildungsstipendien im Vordergrund stehen.

Auch besondere Projekte des Musiklebens, an denen Nachwuchskräfte mitwirken, können von der Stiftung gefördert werden.

### § 1 Name, Sitz und Rechtsstand

Die Stiftung führt den Namen 'Christoph und Stephan Kaske-Stiftung'. Sie ist eine rechtsfähige öffentliche Stiftung des bürgerlichen Rechts und hat ihren Sitz in München.

### § 2 Zweck der Stiftung

- (1) Die Stiftung dient der Förderung von Kunst und Kultur. Sie verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige und mildtätige Zwecke im Sinne des Abschnitts 'Steuerbegünstigte Zwecke' der Abgabenordnung.
- (2) Der Stiftungszweck wird insbesondere durch die Vergabe von Förderungsmitteln in Form von Stipendien und Preisen an hochbegabte Musiker sowie die Unterstützung von künstlerischen Projekten verwirklicht.
- (3) Die Stiftung kann ihre Mittel auch anderen steuerbegünstigten Körperschaften des bürgerlichen oder des öffentlichen Rechts zur Verfügung stellen, wenn diese damit Maßnahmen nach Abs. 1 und 2 fördern.

### § 4 Stiftungsmittel

- (1) Die Stiftung erfüllt ihre Aufgaben
  - a) aus den Erträgen des Grundstockvermögens,
  - b) aus Zuwendungen, soweit sie vom Zuwendenden nicht ausdrücklich zur Stärkung des Grundstockvermögens bestimmt sind.
- (2) Rücklagen dürfen gebildet werden, soweit die Vorschriften des steuerlichen Gemeinnützigkeitsrechts dies zulassen.
- (3) Sämtliche Mittel dürfen nur für die satzungsgemäßen Zwecke verwendet werden. Die Organe der Stiftung erhalten keine Zuwendungen aus Mitteln der Stiftung.

### § 14 Vermögensanfall

Bei Aufhebung oder Auflösung der Stiftung fällt das Restvermögen an die Hochschule für Musik in München. Diese hat es in einer dem Stiftungszweck entsprechenden Weise zu verwalten oder ersatzweise einer Einrichtung mit ähnlicher Zweckbestimmung zuzuführen.