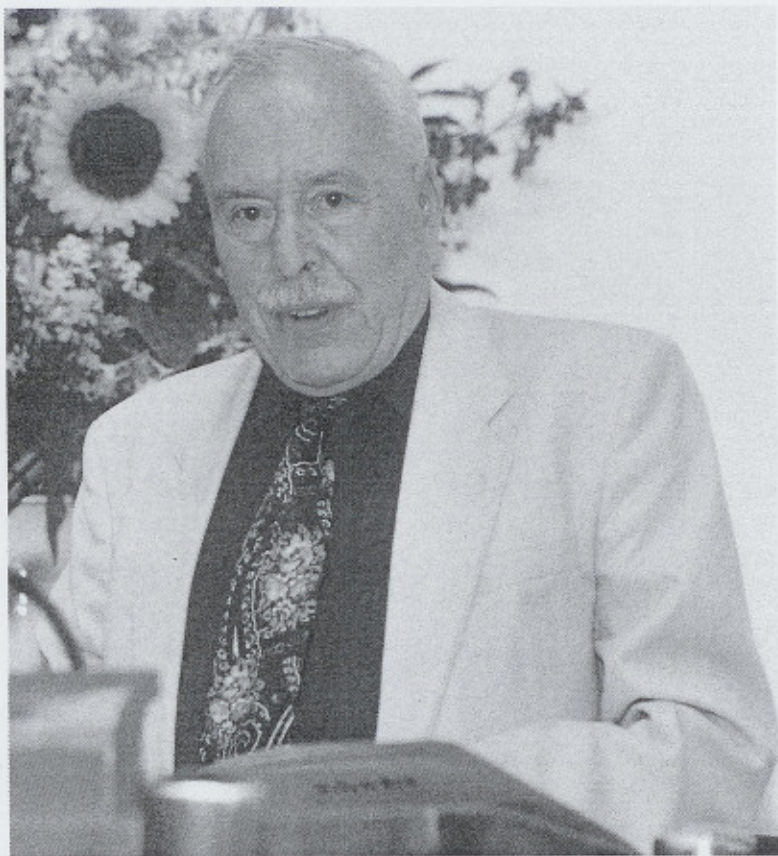


Preisverleihung
an

HERRN
GOTTFRIED MICHAEL KOENIG

21. Juli 1999

Christoph und Stephan Thaske-Stiftung
München



Gottfried Michael Koenig

Preisverleihung
an

HERRN GOTTFRIED MICHAEL KOENIG

am
21. Juli 1999

	Inhalt	Seite
Prof. Dr. Günther Weiß	Begrüßung	5
Gottfried Michael Koenig	"Stationen des Fortschritts"	9
Dr. Heinz-Klaus Metzger	Laudatio: "In Erwartung der ‚Dritten Epoche‘"	19
Prof. Wolfgang Sawallisch	Verleihung des Preises	25
Gottfried Michael Koenig	"Essay" - Uraufführung	
Satzung		30



Prof. Dr. Günther Weiß

Prof. Dr. Günther Weiß

Begrüßung

Sehr verehrte, liebe Frau Kaske,
sehr geehrte Familie Kaske,
sehr geehrter Herr Koenig,
meine sehr verehrten Damen und Herren,

fast auf den Tag genau sind es nun 10 Jahre her, dass der Christoph und Stephan Kaske-Preis erstmalig an Herrn Hans Peter Haller verliehen wurde.

Vorausgegangen waren viele Gespräche und Überlegungen mit Prof. Dr. Karlheinz Kaske dem damals noch aktiven Vorsitzenden des Vorstand der Siemens AG.

Wir waren uns durch meine Gutachtertätigkeit in seinem Hause begegnet und, rückschauend darf ich dies dankbar feststellen, fassten über die uns beschäftigenden Sachfragen hinaus, schnell Vertrauen und auch Sympathie zu- und füreinander.

Auf diesem Hintergrund erzählte mir Prof. Kaske gegen Ende der 80er Jahre von dem erschütternden Schicksal seiner Familie. Er berichtete von seiner Absicht, mit seiner Gattin zum Gedenken an die verstorbenen Söhne Christoph und Stephan eine Stiftung zu errichten, die in besonderer Weise dem zeitgenössischen Musikschaffen und Musikdenken zugute kommen sollte.

Die konkreten Festlegungen aus diesen Prämissen, meine sehr verehrten Damen und Herren, haben dann in den Bestimmungen der Satzung der Stiftung Form gewonnen.

Prof. Kaskes seinerzeitige Bitte zu erfüllen, die Stiftung künftig organisatorisch zu betreuen, war und ist mit eine Ehrenpflicht.

Nach nunmehr 10 Jahren Stiftungsgeschehen ist es heute das erste Mal, dass Prof. Kaske nicht mehr unter uns weilt. Unsere gemeinsame tiefe

Trauer um eine heimgegangene, außerordentliche Persönlichkeit verbinden wir am heutigen Tage, da bin ich mir ganz sicher, gewiss auch in seinem Sinne mit der Freude, dass die von ihm und seiner Gattin initiierte Stiftung ihr 10 jähriges Bestehen begehen darf.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, ich bitte Sie, sich zum ehren- den Gedenken an Herrn Prof. Dr. Karlheinz Kaske von Ihren Plätzen zu erheben -

Ich danke Ihnen.

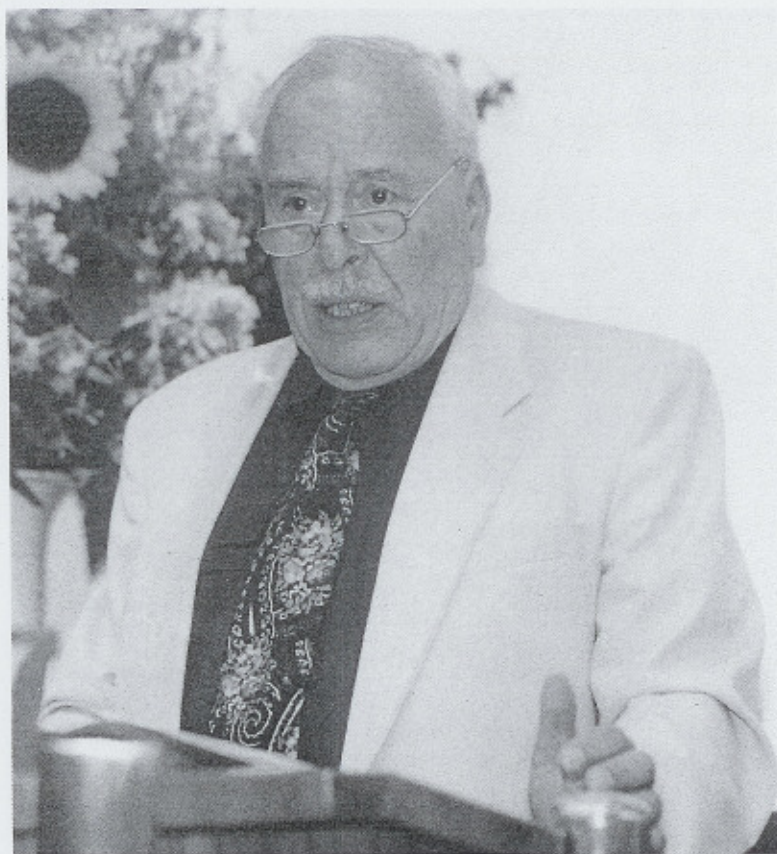
Bewusst ehrt die Stiftung heute, im letzten Julimonat unseres Jahrhunderts, mit Gottfried Michael Koenig eine Musikerpersönlichkeit, die dem Musikschaffen und dem Musikdenken unserer Zeit neue Wege gewiesen hat und deren Richtungen zweifellos auch das musikalische Denken des jungen Stephan Kaske beeinflusst haben. Wir freuen uns, dass die Preisverleihung des Jahres 1999 einer Lebensleistung gilt, deren Ergebnisse in unmittelbarem Bezug zu Anlass und Zweck unserer Stiftung stehen.

Karlheinz Kaske hätte dies besonders gefreut, gleicherweise wie die Tatsache, dass es mir heute wiederum vergönnt ist, nahezu alle Freunde der Familie und der Stiftung, die auch in den vergangenen Jahren an unserer Feier teilgenommen, hiermit ganz herzlich willkommen zu heißen.

Mein Gruß gilt in besonderer Weise dem Preisträger, Herrn Gottfried Michael Koenig, seinem Laudator, Herrn Dr. Heinz-Klaus Metzger sowie in herzlicher Verbundenheit Herrn Prof. Wolfgang Sawallisch, der trotz eines äußerst angespannten Terminkalenders nach wie vor die Preisverleihung vornehmen wird.



Prof. Wolfgang Sawallisch
Christiane Kaske
Dr. Joachim Kaske
Prof. Günther Weiß
Monika Weiß



Gottfried Michael Koenig

Gottfried Michael Koenig

"Stationen des Fortschritts"

Stationen des Fortschritts: Als ich diesen Titel kürzlich einem Freund gegenüber erwähnte, sagte er: "Fortschritt? Du meinst Wegschritt". Mit dieser Wendung ist ein möglicher Stein des Anstosses aus dem Wege geräumt, denn "Fortschritt" ist ein Begriff, den man nicht ohne Bedenken auf die Kunst anwendet, und "Wegschritt" bedeutet nichts anderes, als dass man den Standpunkt, den man bis dahin eingenommen hatte, verlässt. Ich habe mehrere solcher Fort- oder Wegschritte erlebt; sie wurden entweder von meiner eigenen Entwicklung veranlasst oder von technischen Neuerungen, die ja auch gern Fortschritte genannt werden. Vor allem die letzten 50 Jahre bieten dafür mannigfache Beispiele; ich werde mich hier auf einige wenige auf dem Gebiet der neuen Musik im allgemeinen und im Bereich meiner eigenen Erfahrungen im besonderen beschränken.

Meine Eltern waren beide musikalisch und förderten meine musikalischen Interessen in meiner Kindheit. Wir hatten eine Theaterloge zum Besuch der Sinfoniekonzerte. Dort lernte ich das klassische Repertoire kennen; meine besondere Neigung galt Bach und der Frühklassik. Auch meine ersten Kompositionsversuche waren von diesen Erlebnissen inspiriert. Normalerweise gingen die Konzertprogramme nicht über Strauß und Pfitzner hinaus. Eine Ausnahme bildete die Aufführung von Frank Martins "Zaubertrank", die mich ausserordentlich stark beeindruckte. (das war 1942 oder 1943.) Ich fand im Musikaliengeschäft einen Klavierauszug, den ich fleissig studierte. Von ihm wurde ich regelrecht "wegbewegt", weg von den braven tonalen Stücken, die ich bis dahin geschrieben hatte. Konsequenzen aus diesem Erlebnis konnte ich jedoch zunächst nicht ziehen, denn es kam die letzte Phase des Krieges dazwischen, der Fronteinsatz und die Kriegsgefangenschaft. Das Musikstudium ab 1946, zunächst am Konservatorium meiner Heimatstadt, brachte neue Eindrücke, Hindemith vor allem. 1947 ging ich nach Detmold an die gerade gegründete Nordwestdeutsche Musikakademie. Hier begegnete mir die neue Musik in Gestalt meines Kompositionslehrers, Günter Bialas, und in der Musik Bartóks und Strawinskys. Schönberg war nur

dem Namen nach bekannt, Webern noch garnicht.

Ehe ich in dieser autobiografischen Skizze fortfahre, möchte ich eine Bemerkung einschieben. Als Kind hatte ich den Wunsch verspürt, etwas zu komponieren, ohne dass es dafür einen Anlass oder ein Ziel gegeben hätte. Ich fühlte mich in der Welt der Töne zuhause. Ich konnte mich in diesem kleinen Universum frei bewegen: nicht nur die Tasten des Klaviers berühren, um eine Bach-Invention zu spielen, sondern auch selber Noten nach eigenem Gutdünken aufschreiben und damit das Universum der Musik, wenn auch innerhalb meines beschränkten Horizontes, erweitern. Vieles klang, wie ich es mir vorgestellt hatte, vieles auch nicht. Nachdem ich eine Harmonielehre erhalten hatte, begann ich, meine Fehler zu begreifen, vor allem begriff ich, dass Musik nicht nur ist, was einem einfällt, sondern dass es für sie regelhafte Gerüste gibt. Allerdings bemerkte ich dann auch, dass man in solchen Gerüsten nicht weniger gefangen ist als in den eigenen Einfällen, die zunächst nicht weiter gehen als das, was man bis dahin an Musik gehört hat. Es beginnt dann die Suche nach dem, was die Musik "im Innersten zusammenhält", nach einer Kraft, die sie über den Punkt, den sie gerade erreicht hat, hinaustreibt. Aller Anfang ist leicht, erst die Fortsetzung wird schwer.

Doch weiter im Text. Das Musikstudium hat mich näher an die Musik herangebracht, aber nicht näher an mich selbst. Aber man lernt auch dort, wo man es nicht bemerkt. So wurde etwa die Zwölftonmethode von Arnold Schönberg diskutiert, die ich ablehnte. Ich hatte mich von der Tonalität zwar vorsichtig gelöst und war auch bereit, die letzten Reste preiszugeben, wollte dafür aber nicht die Zwangsjacke des Reihensystems einhandeln. Eines schönen Morgens fand ich mich dennoch am Schreibtisch, um ohne weitere Umschweife mein erstes Zwölftonstück zu komponieren. Ich wollte meine bisherigen Positionen verlassen und wandte mich in Ermangelung noch unbekannter Fernziele erst einmal dem Nahziel Dodekaphonie zu. Allerdings nur für kurze Zeit.

Nachdem ich das reguläre Musikstudium mehr abgebrochen als beendet hatte, begann ich mit kompositorischen Experimenten, die ihren Grund weder in der Tonalität noch in der Dodekaphonie hatten; nur die Zwölftönigkeit als solche, dass also vorzeitige Tonwiederholungen möglichst vermieden werden, blieb erhalten. Ich versuchte, Bewegungsab-

läufe darzustellen, und zwar in allen musikalischen Dimensionen. Ich sah die musikalische Form noch nicht als kaleidoskopartige Konstellation von Strukturvarianten, die ihrerseits wieder aus elementaren Gebilden wie Tonhöhen, Dauern und Lautstärken bestehen, sondern als einen Sog, der den Komponisten (hoffentlich dann auch den Hörer) unwiderstehlich vom Anfang bis zum Schluss mitreisst. Unterdessen hatte ich 1951 eine zwischen Tonalität und Dodekaphonie schwankende Ballettkomposition zu den Darmstädter Ferienkursen eingereicht, mit Erfolg, denn der erste Satz wurde unter Leitung von Hermann Scherchen auch aufgeführt. Das im Sinne eines Wegschritts entscheidende Erlebnis war aber der Vortrag von Herbert Eimert über elektronische Musik. Er scheint nicht erhalten zu sein, denn im ersten Band der von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegebenen Darmstadt-Dokumente, die den Zeitraum von 1948 bis 1966 umspannen, findet er sich nicht. Eimert wird von den ersten Klangexperimenten gesprochen haben, die er zusammen mit Robert Beyer in einem gerade in Betrieb genommenen Studio des Nordwestdeutschen Rundfunks unternommen hatte, und die schier endlosen Möglichkeiten, die sich auf dem Gebiet der elektronischen Klangerzeugung ergeben würden. Auch Prof. Meyer-Eppler von der Bonner Universität und Vorkämpfer der elektronischen Musik hatte einen Vortrag gehalten. Diese Veranstaltungen waren für mich Anlass, mir eine utopische Vorstellung von den zukünftigen Möglichkeiten zu machen; ich machte mich sogar schon an eine Komposition, die in einem solchen Studio realisieren werden sollte.

In solchen Ankündigungen wie den Referaten von Eimert und Meyer-Eppler erblickte ich gewissermaßen das Wunschbild des Fortschritts. Noch nichts war geschehen, nur eine Möglichkeit angedeutet. Immerhin fühlte ich mich inspiriert, ohne zu wissen wozu. Obwohl ich glaubte, in meinen damaligen kompositorischen Experimenten meinen Weg gefunden zu haben, war der ewig nagende Zweifel natürlich nicht verstummt. Aber es sollte noch eine Weile dauern, ehe ich mich der Herausforderung der neuen technischen Mittel stellen konnte. Erst zwei Jahre später, 1953, kam ich nach Köln, um an der dortigen Musikhochschule meine musikalischen Studien fortzusetzen. Ein Besuch bei Eimert im Funkhaus verlief enttäuschend insofern, als er mich an Stockhausen verwies, dem ich bei der Arbeit zuschauen dürfe. Ich kannte einige frühe Kompositionen von ihm, hatte wohl auch einen Vortrag von ihm im Nachtprogramm

gehört, lehnte ihn aber ab, seine Musik sowohl wie seine Anschauungen. Erst ein Jahr später gelang es mir, meine Bedenken zur Seite zu schieben und Eimerts Angebot anzunehmen. Im Kölner elektronischen Studio bin ich dann zehn Jahre lang hängen geblieben, Stockhausen wurde rasch mein Freund. Das Studio erwies sich als Zentrum der neuesten musikalischen Ereignisse, als Zentrum, das neben Komponisten auch Literaten, Maler und Architekten anzog.

Das Wunschbild des Fortschritts hat sich in Köln in nüchterne Alltäglichkeit aufgelöst. Jene Komposition, die ich zur Realisation mit den Mitteln eines elektronischen Studios, die ich allerdings eher vermutete als kannte, bestimmt und mitgebracht hatte, erwies sich als unrealisierbar. Ich musste nochmals eine Position aufgeben, um eine neue zu finden. Diese neue lag fast schon ausserhalb der Musik. Im Studio gab es keine beispielbaren Instrumente, denn das ursprünglich vorhandene Trautonium wurde bald weggeschafft. Was übrig blieb, waren graue Blechkästen und elektrische Schnüre, mit denen man sie untereinander und mit einem Mischpult verbinden konnte. Bekannte Musikbegriffe wurden durch Messgrössen ersetzt: Tonhöhen wie c oder cis durch Frequenzzahlen, Lautstärken durch Dezibel, Rhythmen durch Zentimeterwerte. Damit schien zwar das Reich der Zukunft erobert werden zu können; viel schwieriger war es, die Beziehung zu Musikvorstellungen, die man mitgebracht hatte und keinesfalls über Bord setzen wollte, zu erhalten. Es hatte sich nicht nur ein unendliches Reich neuer Töne und Klänge aufgetan, sondern auch ein unbekanntes Universum von musikalischen Formverläufen. Man hat Architektur gefrorene Musik genannt: hier schien die Musik zunächst einmal architektonische Züge anzunehmen. Die Art und Weise, wie man damals (Mitte der fünfziger Jahre) elektronische Musik machte, ja machen mußte, denn die Apparatur ließ keine Alternative zu, bestand zunächst in der Tonbandaufnahme des Rohmaterials, das sind unzählige Einzelklänge, die häufig noch weiterverarbeitet werden mussten und weder ihre endgültige Länge noch ihre endgültige Lautstärke besaßen. Erst nachdem sie auf Länge geschnitten waren, konnten sie zu Klangfolgen zusammengeklebt werden, sozusagen Halbfabrikate. Auf diese Weise ist jegliche Improvisation ausgeschlossen, auch vorheriges Ausprobieren, um die innere Vorstellung zu verifizieren, muss sich auf Klänge beschränken und kann sich nicht auf Formverläufe erstrecken.

Der Fortschritt erwies sich hier nicht als Inbesitznahme ererbten Neulandes, sondern als der Eroberungszug selbst. Hilfreich waren dabei Formvorstellungen, die unter der Bezeichnung "serielle Musik" in der Instrumentalmusik entwickelt worden waren. Die Schönberg'sche Reihentechnik hatte sich in ihr auf alle musikalischen Dimensionen ausgedehnt und ähnelte damit einem Modul-System sich an, wie es auch die Architektur kannte. Ich habe kürzlich ein Buch gelesen, das sich mit "neuen musikalischen Horizonten" beschäftigt, vor allem, angeregt von Theorien der Entwicklungspsychologie, mit der Frage, wie Komponisten komponieren und Hörer hören*. In diesem Buch ist ausschliesslich von Klängen die Rede, der Begriff "Partitur" kommt nicht vor. Im elektronischen Studio sind die Komponisten zwar mit dem Problem des Komponierens harscher konfrontiert worden, als jemals zuvor, nur gab es hier, die wir uns als Spitze der Entwicklung empfanden, überhaupt keine Klänge, von denen man ausgehen konnte, sondern statt dessen die Konstruktion des Musikalischen im Medium des Gedankens. Der spielerische Umgang mit tönender Materie wurde ersetzt durch ein "Musikdenken", das erst in fabriktionsartigen Prozessen seine akustische Gestalt erhielt. Auch die serielle Theorie beruht auf Denkvorgängen, in denen musikalische Grössen zueinander in Beziehung gesetzt werden, Denkvorgänge, die von musikalischen Klangvorstellungen, auch von nicht minder abstrakten Formvorstellungen inspiriert werden, aber erst eine Planungsphase durchlaufen, ehe sie in Partituren terminieren. Im Nachhinein haben serielle Konstruktion und elektronische Realisationsvorgänge den Charakter von Modellen angenommen, mit denen Möglichkeiten des Umgangs mit Musik beschrieben werden können. Damals, wir sind noch immer in der Zeit um 1960 herum, besaßen sie unmittelbare Anschaulichkeit, Aktualität, sie waren Hintergrund wenn nicht Werkzeug im täglichen Arbeitspensum. Aber weitere Modelle dienten sich an.

Mitte der sechziger Jahre wurde in Stockholm ein elektronisches Studio errichtet, nachdem eine "Theorie-Gruppe" der Organisation Fylkingen

* Jerry Tabor (Hrg.), A Otto Laske. Navigating New Musical Horizons@, Westport, Connecticut: Greenwood Press 1999.

zehn Jahre lang Pläne geschmiedet hatte. Die Pläne sahen unter anderem vor, die Handlungen eines Komponisten im elektronischen Studio mit Hilfe eines Computers zu speichern. Diese Technik sollte ein typisches Problem des "klassischen" elektronischen Studios lösen. Da es in diesem keine vorbereiteten Schaltungen für charakteristische Klänge oder Klangfolgen gab, mussten für die Klangproduktion jedesmal bestimmte Schaltungen hergestellt werden; das geschah mit Schnüren, mit denen die erforderlichen Apparate miteinander verbunden wurden. Die Herstellung solcher Schaltungen konnte, vor allem in komplizierten Fällen und wenn die Apparate auch noch sorgfältig aufeinander abgestimmt werden mussten, bis zu einer halben Stunde in Anspruch nehmen. Zunächst wurden für dieses Problem mechanische Lösungen gesucht in Form von sog. Kreuzschienenfeldern oder Matrizen, die als ganze in einen dafür bestimmten Rahmen eingeschoben werden. Die elektronische Lösung mithilfe von Computern war eleganter und erlaubte überdies die unbeschränkte Reproduktion mithilfe vorbereiteter Schaltungen von zusammenhängenden Klangstrukturen bis hin zu ganzen Kompositionen. Solche Fragen praktischer Natur entbehren nicht des theoretischen Interesses. Denn jede Arbeitserleichterung oder -vereinfachung erlaubt kompositorische Planungen, die vordem aus Zeitgründen, vor allem aber aus technischen Gründen, sich verboten oder nicht einmal anvisiert werden konnten.

Gleichzeitig mit dieser hybriden Entwicklung, hybride weil analoge und digitale Techniken zusammenwirken, entstand als Erweiterung der Produktionstechniken die sog. Spannungssteuerung. Bei ihr wird die Hand des Komponisten durch eine variable elektrische Gleichspannung ersetzt. Statt also mit der Hand zur Einstellung oder Änderung der Tonhöhe einen Knopf am Tongenerator zu drehen, wird nun ein spannungssteuerbarer Generator verwendet, dem ein elektrisches Steuersignal zugeführt wird. Dies Steuersignal kann auch mit der Hand geregelt, aber auch vorproduziert und auf Tonband gespeichert werden. Damit kommen die ersten Formen programmierter Arbeitsabläufe ins Bild und zugleich auch ein erweitertes Experimentierfeld für Komponisten, die eine eher pragmatische Arbeitsweise bevorzugen. Man kann sich leicht vorstellen, daß der Komponist nicht nur die einzelnen Klänge für ein elektronisches Werk wie einen Katalog auf Tonband speichert, sondern ebensolche Kataloge einrichtet mit Steuersignalen für ihre dynamische

Regelung, ihre Modulation, ihre Rhythmisierung oder Verhallung. Zu allem Überflus können die Steuerklänge, da sie auf Tonband festgehalten werden, denselben Transformationen unterworfen werden, mit denen sonst nur hörbare Klänge bearbeitet wurden.

Wir beobachten hier erste und zugleich sehr konkrete Ansätze zur Programmierung von Musik, wenn wir unter Programmierung verstehen, dass nicht Klänge, sondern nur die Bedingungen ihrer Entstehung und Verknüpfung festgelegt werden. Heutzutage werden Computer programmiert, aber schon Spannungssteuerung und selbst serielle Kompositionsverfahren können als Vorformen gelten. Die serielle Musik, um darauf noch einmal zurückzukommen, ging aus von Rasterungen der verschiedenen musikalischen Dimensionen: Tonhöhen, globale Einteilung des Hörbereichs, Zeitteilung, Lautstärkebereiche und Lautstärkestufen, auch Klangfarben. Man kann sich einen vieldimensionalen Raum vorstellen, in welchen der Klangfluss der Musik hineinprojiziert wird. Wenn man danach jede dieser Dimensionen für sich betrachtet, erlebt man entweder nur die Tonhöhen- oder nur die Farbbewegung. Wenn man die Abstraktion nicht scheut, kann man auch an die Ablösung der Lautstärkebewegung oder an Phänomene der blossen Zeitteilung denken. Das wäre der analytische Aspekt. Die Praxis des Komponierens, die musikalische Synthese also, verläuft jedoch umgekehrt: die serielle Arbeitsweise erlaubt die Beschreibung der Einzeldimensionen und ihre Beziehung auf eine allen gemeinsame Grundstruktur; die Einzeldimensionen werden dann während der eigentlichen Komposition zur Partitur sozusagen zusammengewebt. Das serielle Denken hat in seiner Anwendung auf elektronische Klangproduktion eine fruchtbare Konkretisierung erfahren, indem nun auch die Klangfarbe, bis dahin nur in Form von konstanten Instrumentalfarben anwendbar, in verschiedene Aspekte zerlegt werden kann, die als einzelne dem kompositorischen Zugriff sich anbieten.

Sie sehen, dass ich bei der Nennung von serieller Technik nicht in erster Linie an Reihen denke, von denen ihr Name sich herleitet, sondern vielmehr an die Strukturierung des kompositorischen Raumes. Sie hat die musikalischen Dimensionen voneinander getrennt, um ihre kompositorisch begründete Zusammenfügung zu ermöglichen. Sie hat gezeigt, was vor allem der elektronischen Musik zugute gekommen ist, wie Form und



Dr. Heinz-Klaus Metzger

Dr. Heinz-Klaus Metzger

In Erwartung der "Dritten Epoche"

Laudatio

aus Anlass der Verleihung des Preises der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung
an Gottfried Michael Koenig

Lassen Sie mich den Begriff der Öffentlichkeitstherapie einführen und, eigens auf diese Preisverleihung angewandt, den der öffentlichkeitstherapeutischen Intervention. Denn der Zustand des herrschenden musikalischen Weltbildes, in dessen Horizont die Debatten übers Komponieren meist geführt werden, ist pathologisch geworden. Es handelt sich längst nicht mehr um harmlose Lückenhaftigkeit des allgemeinen Kenntnisstandes nebst bedauerlicher Verknennung der einen oder anderen bestimmenden Erscheinung der Epoche, sondern um die Verdrängung eines der zentralen Prozesse des Denkens und der Technik, die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts den Musikbegriff selber grundstürzend veränderten. Da gilt es zuvörderst der guten alten Zeit zu gedenken, die dies spontan wahrnahm und reflektierte, nämlich den unvershandelten, strengen Begriff der elektronischen Musik in sein ursprüngliches Recht erneut einzusetzen. Die Formulierung dieses epochalen Begriffs war einst der Erfindung der Sache selbst entsprungen. Hielten die Experimente, mit denen Piere Schaeffer und Pierre Henry im "Club d'Essai" des Pariser Radios schon seit den Vierzigerjahren die Erzeugung einer reinen Tonbandmusik erprobten, als sogenannte "musique concrète" - beruhend auf Mikrophonaufnahmen realer Geräusche und deren Weiterverarbeitung durch mechanische und elektroakustische Manipulation - noch hörbaren Kontakt mit der empirischen Welt, so war der Chor des vollständig Unvergleichlichen, Inkommensurablen, der in den Fünfzigerjahren von den ersten sozusagen vollsynthetischen Produktionen des Studios für elektronische Musik beim Nordwestdeutschen Rundfunk Köln, dem späteren WDR, ausging, so tief und der musikalische Paradigmenwechsel so kate-

gorisch, dass der seinerzeitige Kritikerstar H.H. Stuckenschmidt von einer "Dritten Epoche" sprach, was damals jeder auf Anhieb verstand und heute fast niemand mehr ohne zeitgeschichtliche Nachhilfe begreift: gemeint war, in Äonen der Entwicklung des Abendlandes gedacht, dass auf die vieltausendjährige Ära der Vokalmusik und das Zeitalter der Instrumentalmusik, also der mechanisch schwingenden Festkörper und Luftsäulen, das Weltalter der elektronischen Musik zu folgen sich anschickte.

Koenig ist par excellence der Komponist dieser Dritten Epoche, und das Pathologische des vorwaltenden zeitgenössischen Bewusstseins, des gegenwärtigen Zustands der dominanten Partien sozusagen des kollektiven musikalischen Gehirns der Menschheit, besteht darin, dass es die Epoche falsch registriert, in der wir leben. Nicht dass in Koenigs Oevre Instrumentalkomposition numerisch oder gar qualitativ zurückträten, - dies ist ebenso wenig der Fall wie in der instrumentalen Ära Europas irgend die vokale Inspiration versiegt wäre, die sich nun freilich am Massstab der instrumentalen Errungenschaften zu legitimieren hatte, wie oft gezeigt wurde. Ähnlich kann heute jedwede Vokal- und Instrumentalmusik, ob sich ihre Urheber dessen bewusst sind oder nicht, die epochalen Rechtfertigungsgründe ihrer Existenz und Beschaffenheit schwerlich unter Absehung von den Kriterien des elektronisch Möglichen konstruieren. Den neuere Spiel- und Gesangstechniken, die allenthalben proliferieren, ist die stimulierende Wirkung elektronischer Modelle oft unmittelbar anzuhören und nicht erst auf dem Umweg der Theorie zu erschliessen. In einer bis in die Terminologie hinein verwirrten kulturellen Lage aber, da im allgemeinen Sprachgebrauch Elektroorgeln, "drum computers", Synthesizers, elektrisch aufgemotzte Gitarren und alle möglichen schwachsinnigen Tricks unterhaltungsindustrieller Aufnahme-, Misch- und Wiedergabetechnik als "elektronische Musik" gelten, ist die Besinnung auf deren Urstände rettend allein schon für die Sprache: noch vor aller Absicht, sie kritisch, polemisch oder apogetisch einzusetzen. Authentische elektronische Musik ist Tonbandkomposition, impleziert als die Objektivierung und Loslösung des erklingenden Werkphänomens von der Vermittlung durch einen auftretenden Interpreten, der es spielt oder singt und dadurch zu Gehör bringt. Zwar wird im Zeitalter des Rundfunks, der Schallplatten und compact discs, der Kassetten und online-Dienste auch Instrumental- und Vokalmusik

sicherlich von den meisten längst überwiegend nicht mehr aus den originalen Schallquellen, sondern aus dem Lautsprecher gehört, also nur noch in Gestalt ihres mehr oder minder gelungenen elektroakustischen Abbilds, genauer ihrer trägerischen Simulation vermöge Aufnahme-, Sende-, Empfangs- und Wiedergabetechnik rezipiert, doch bestürzte merkwürdigerweise von Anbeginn im Fall der elektronischen Musik ebendieser sonst als Normalsituation hingegenommene Umstand und galt plötzlich als Wegfall des sogenannten Menschen. Noch heute löst es bisweilen Unbehagen aus, wenn das, was aus den Lautsprechern tönt, keine technische Reproduktion irgendwelcher von anderen Schallquellen herrührender Phänomene, sondern der Originalklang ist. Was aber seit den Fünfzigerjahren die fortgeschrittensten Komponisten objektiv nötigte, sich den Problemen und Potentialen der elektronischen Klangerzeugung zuzuwenden, ist ausserhalb der seriellen Bewegung schon früh falsch gewichtet worden, denn noch gebieterischer als die freilich überwältigende Sehnsucht nach neuen, nie zuvor gehörten, weil instrumental oder vokal unmöglichen Klängen war das Verlangen nach komponierbaren Klängen, das heisst nach Möglichkeiten, die innere akustische Struktur eines jeden Klangs, also seine Zusammensetzung aus Einschwingvorgang, Partialtonspektrum und Hüllkurve selber kompositorisch zu konstruieren. Die serielle Utopie der Gleichberechtigung aller Parameter des Schalls, als die man vielleicht allzu positivistisch Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe ansetzte, im integralen Kunstwerk drohte ja instrumental zunächst daran zu scheitern, dass letztere, eben die Klangfarbe, von den existierenden Musikinstrumenten mit ihren spezifischen Eigenschaften - wer wüsste nicht, wie eine Oboe, eine Harfe, eine Violine oder eine Pauke klingt - fertig und kompositionsfremd gleichsam als jeweils externe Lieferung bezogen werden musste. Dazu kam, dass die komplexe Rhythmik, die aus der seriellen Emanzipation der Dauern vom periodischen Metrum resultierte, und die nicht minder exorbitante Differenzierung der Lautstärkeskala, die aus derselben konstruktivistischen Quelle floss, das Menschenmögliche selbst für den fähigsten Interpreten auf einem Spielinstrument überstieg, so dass auf einen apparativen Ausweg gesonnen werden musste. Dieser erschloss dann durch die sich aufdrängende Möglichkeit, Lautsprechergruppen auf verschiedene Orte im Raum zu verteilen, zugleich die Emanzipation der Schallrichtung zu einem massgeblichen kompositorischen Parameter.

Koenig war von 1954 bis 1964 ständiger Mitarbeiter des Studios für elektronische Musik beim WDR in Köln, wo am 30. Mai 1956 seine "Klangfiguren II" im selben denkwürdigen Konzert wie Stockhausens "Gesang der Jünglinge" uraufgeführt wurden. Der Schreck, den diese frühe elektronische Musik dem Publikum in Geist, Seele und Leib jagte, dürfte dem fast nahegekommen sein, den 1912 die Uraufführung von Strawinskys "Sacre du Printemps" im Théâtre des Champs-Élysées zu Paris oder 1913 die der "Altenberg-Lieder" von Alban Berg im Grossen Musikvereinssaal zu Wien auslöste, wenngleich das Kölner Auditorium in der Art seiner Missfallensbekundungen doch mehr Gesittung zeigte. Die wenigsten Hörer, denen sich damals jählings ein wahrhaft futuristischer Horizont eröffnete, vermochte sich indes vorzustellen, welchen jede Verhältnismässigkeit sprengenden Aufwand an subalternen und primitiven Handgriffen, wie man sie eher in einer rückständigen Schusterwerkstatt beobachten zu können erwartet hätte, das Auseinanderschnipseln und Zusammenkleben unzähliger Stückchen Tonband erforderte. Koenigs Schüler Konrad Boehmer prägte für diese heroische Pionierzeit der elektronischen Musik, die immerhin die wohl grösste Revolution der Musikgeschichte bedeutet hat, rückblickend den Begriff des "Komponierens mit Schere und Leimtopf". Aus der Sicht einer derart mühseligen und beladenen Arbeitsweise hatte die hergebrachte Ausführung eines kompositorischen Plans vermöge der Niederschrift einer Partitur, welche dann wiederum durch Interpreten "ausführen" ist, auch etwas Fortgeschrittenes, das ihr nicht an der Wiege gesungen worden war. Die nächsten grossen technischen Revolutionen, gewissermassen die zweite und dritte "industrielle Revolution" des elektronischen Komponierens, die dessen Emanzipation von knechtischer Arbeit und damit buchstäblich seine Vergeistigung ermöglichten, vollzog Koenig erst im Studio für Sonologie an der Universität Utrecht, das er von 1964 bis 1986 leitete. Es war dies zunächst die Einführung der Spannungssteuerung aller Produktions- und Modifikationsvorgänge mittels eines variablen Funktionsgenerators, der dem Komponisten erstmals ein sozusagen spontanes Konstruieren sämtlicher musikalischer Daten ermöglichte, schliesslich und schlussendlich aber des Digitalcomputers: des nämlichen, der später - ja, Sie haben recht gehört, nicht früher, sondern später - auch die Bedingungen der materiellen Produktion global umwälzen sollte. Die Kunst hat stets noch einen Vorsprung gegenüber der Realität, jedenfalls wenn es um die Wahrheit von Verheissungen geht.

Computerprogramme generieren seither auch Koenigs Instrumentalpartituren.

Was heisst, im kybernetischen Sinne, generieren? Einer meiner Lieblingstexte aus der Verheissungsphase des Computerzeitalters ist Koenigs im antiautoritären Jahr 1968 geschriebene Abhandlung "Bedingung - Befehl - Ausführung", die jetzt am Anfang des dritten Bandes seiner gesammelten Schriften steht, die unter dem Titel Ästhetische Praxis. Texte zur Musik seit 1991 in einem Saarbrücker Verlag vorbildlich ediert werden. Koenig ist einer der bedeutendsten Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts und hat parallel zu seiner kompositorischen Arbeit ein enormes theoretisches Oeuvre verfasst, das die gesamte technische und ästhetische Problematik, in die das Produzieren von Kunstwerken geraten ist, reflektiert und massgebliche Studien auch zu den Werken anderer und zu den anderen Künsten enthält. Koenigs Methode der Erkenntnis zeichnet sich dabei durch eine bei keinem anderen Autor anzutreffende Kombination des Instrumentariums zweier philosophischer Traditionen aus, die gemeinhin als unvereinbar gelten, nämlich der Dialektik, wie sie aus der Kritischen Theorie Horkheimers und, in Ansehung der Kunstproduktion, namentlich Adornos noch immer zu lernen ist und in dieser Form letztlich auf Hegel zurückgeht, und des logischen und empirischen Positivismus, wie er in den Naturwissenschaften waltet. Bezeichnend, dass in den formativen Jahren des Koenigschen Komponierens, als seine Specifica sich ausbildeten, nicht die Philosophie der Neuen Musik das für ihn bestimmende Buch Adornos war, wie damals für so viele Musiker und Musiktheoretiker, sondern dessen Metakritik der Erkenntnistheorie, die grosse Auseinandersetzung mit Edmund Husserls phänomenologischer Methode. In dem genannten Aufsatz über Bedingung, Befehl und Ausführung nimmt Koenig sich diese drei Begriffe in umgekehrter Reihenfolge vor, liest sie also rückwärts, und zwar erklärermassen, weil sie so, entgegen ihrer Logik, beschreibenden Wert für die technische Entwicklung gewannen, welche die elektronische Musik im Laufe der fünfzehn Jahre, auf die sie damals zurückblicken konnte, genommen hatte. Solche Komplementarität von geschichtsphilosophischer und kybernetischer Logik, hier ausgedrückt durch eine Inversion in der systematischen Reihenfolge der Begriffsverknüpfung, ist emblematisch für die dialektische Beziehung zwischen Komposition und Realität in Koenigs Denken. Er wird es mir

verzeihen und ein Stirnrunzeln hintanstellen, wenn ich nun ein Wort wähle, das ihm fremder nicht sein könnte, und ihn zu guter Letzt einen Exorzisten nenne. Ich denke an das Verhängnis aller Verhängnisse, das Elias Canetti in jener "Theorie des Befehls" beschwor, beschrieb und begriff, die das Herzstück seines großen Werks über Masse und Macht bildet: die Quintessenz allen Übels, das ein Mensch anderen antun kann, und alles Bösen in der Welt. Dieser Begriff des Befehls nun wird in Koenigs Reflexion über Bedingung, Befehl und Ausführung als Kunstgriff umfunktioniert, das unvordenkliche der Herrschaft transformiert sich in eine technische Operation zur Verwirklichung von Einsichten und Plänen, daraus der Teufel samt allen Dämonen durch Aufklärung vertrieben ward.



Gottfried Michael Koenig
und
Prof. Wolfgang Sawallisch

Professor Wolfgang Sawallisch

Zum Gedenken an Christoph und Stephan Kaske
verleiht die

Christoph und Stephan Kaske-Stiftung

ihren Preis 1999

HERRN GOTTFRIED MICHAEL KOENIG

In unserem zu Ende gehenden Jahrhundert zählt Gottfried Michael Koenig zu den Richtungen weisenden Persönlichkeiten zeitgenössischen Musikdenkens und Musikschaffens.

Als Komponist und Theoretiker begann er in den 50er Jahren sein Wirken am elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks in Köln und war in langjähriger Grundlagen-Forschung mit Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Mauricio Kagel u.a. verbunden. Seine Beiträge zu Strategien der musikalischen Komposition fanden weltweite Beachtung.

Gottfried Michael Koenigs ausschliesslich an sachimmanenter Problematik orientierter Weg führte ihn von der seriellen zur elektronischen und schliesslich zur programmierten Musik, der er sich seit 1969 fast ausschliesslich widmet.

Seit seiner Berufung im Jahre 1964 als Leiter des elektronischen Studios der Universität Utrecht, heute "Institut für Sonologie" in Den Haag, hat Gottfried Michael Koenig auch eine internationale Vortragstätigkeit entfaltet, welche eine sichtbare Dimension seines weitgefassten pädagogischen Engagements darstellt, das integraler Bestandteil seiner Musikerpersönlichkeit ist.

Die Christoph und Stephan Kaske-Stiftung verleiht deshalb ihren Preis
des Jahres 1999 an Herrn Gottfried Michael Koenig

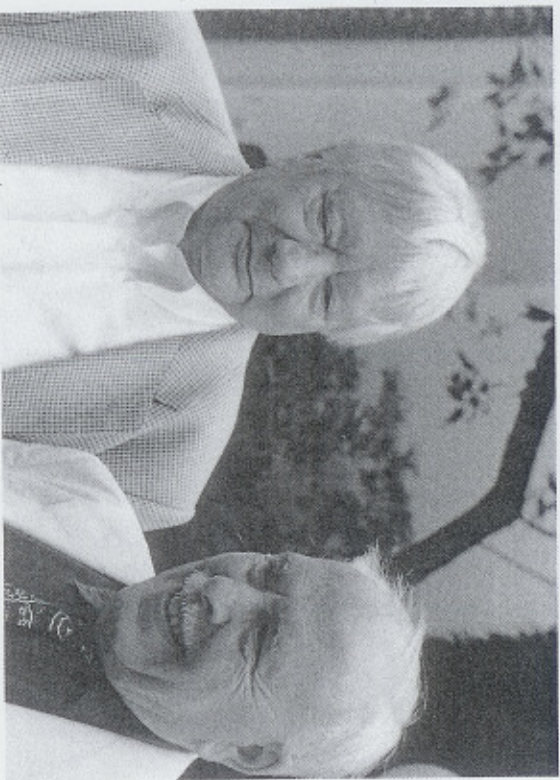
München, im Juli 1999

Der Stiftungsrat

Prof. Wolfgang Sawallisch

Christiane Kaske M.A.
Vorsitzende des Stiftungsrates

Prof. Dr. Günther Weiß



Dr. Heinz Klaus Metzger
Gottfried Michael Koenig



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 aus schließlich und unmittelbar gemeinnützige und mildtätige Zwecke im Sinne des Abschnitts ‚Steuerbegünstigte Zwecke der Abgabenordnung‘.
- (2) Der Stiftungszweck wird insbesondere durch die Vergabe von Fördermitteln 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.