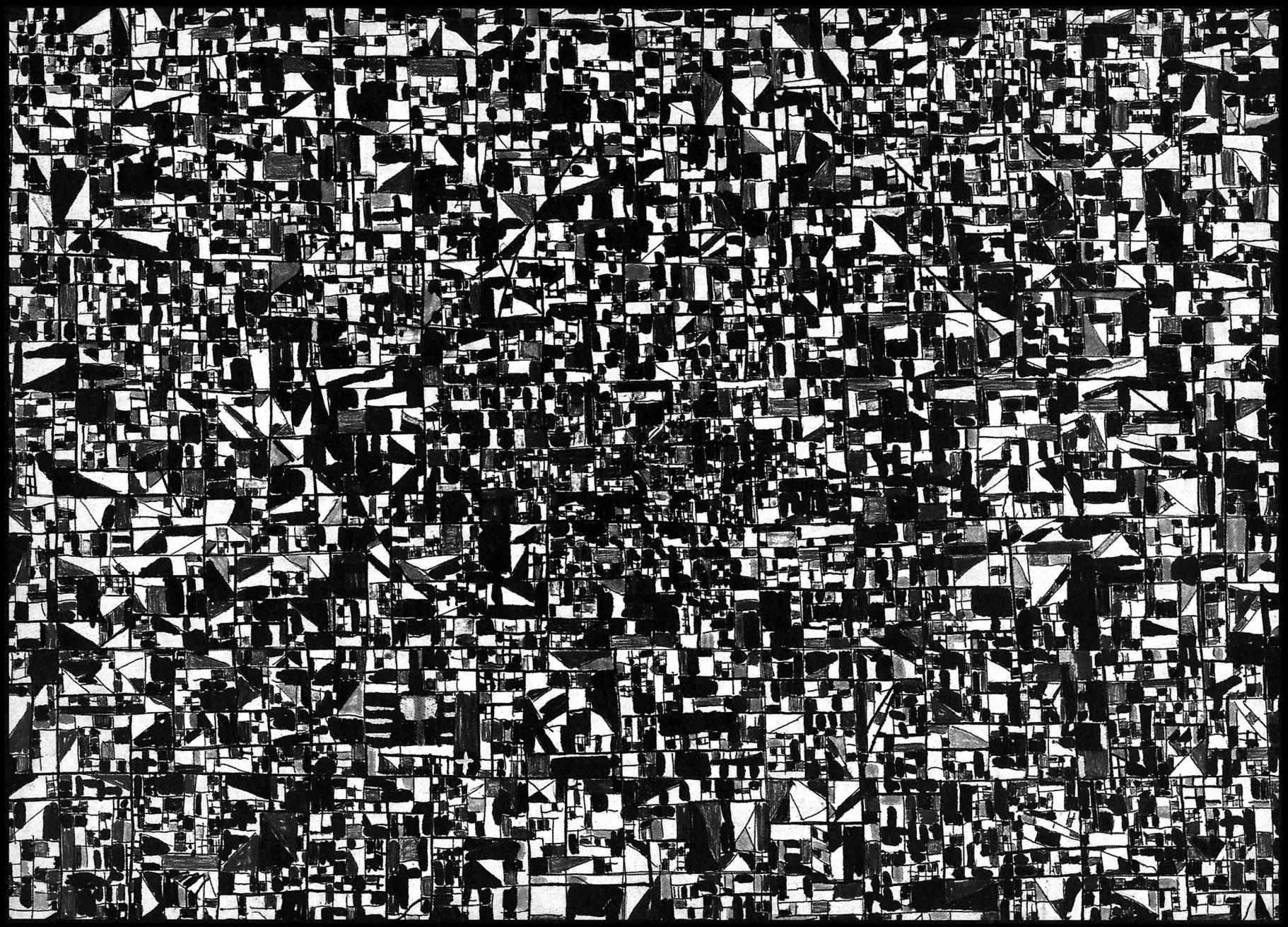
kybernetische musik
cybernetic music
musique cybernétique

KAYN tektra



Realisation
Instituut voor Sonologie
Rijksuniversiteit
Utrecht

Elektroakustisches Projekt
für 4 Kanäle
(Stereofassung)

colosseum STEREO PANDYNAMIC RECORD
Bestell-Nr. Col 1479
6 LP

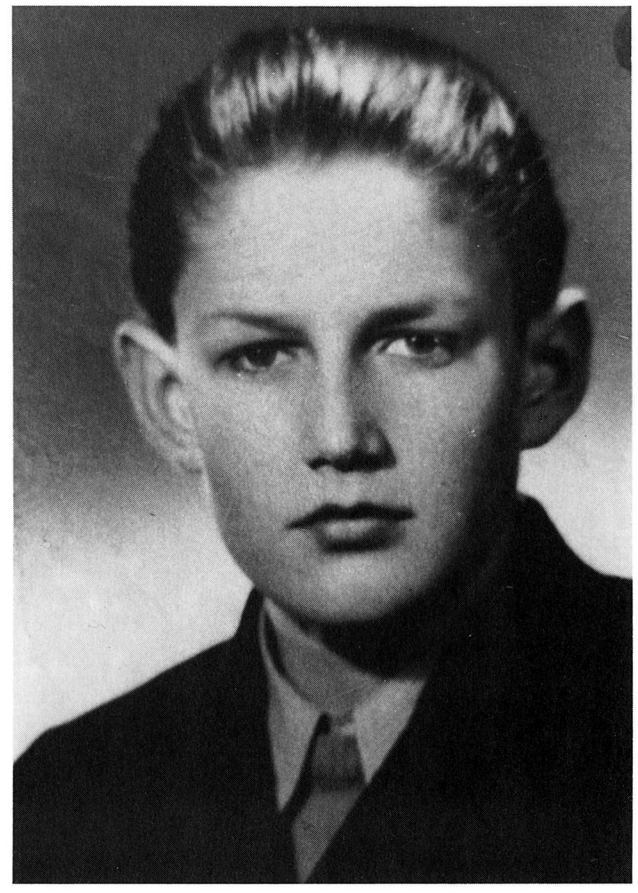
ROLAND KAYN

TEKTRA (1980 – 81)

Elektroakustisches Projekt
für 4 Kanäle
(Stereofassung)

Realisation
Instituut voor Sonologie
Rijksuniversiteit
Utrecht

Roland Kayn als Schüler von Hugo Herrmann (1947)



Für
Jozef Patkowski
Kazimierz Serocki
Ilse Grumm
Fritz Winckel
Lydia Kayn
Uwe Martin

TANAR		
– 1. Teil	25:40	Seite 1
– 2. Teil	17:15	Seite 2
ETORAL	24:54	Seite 3
KHYRA		
– 1. Teil	27:05	Seite 4
– 2. Teil	17:19	Seite 5
– 3. Teil	24:52	Seite 6
TAREGO I	14:19	Seite 7
TAREGO II	12:37	Seite 7
TAREGO III	23:54	Seite 8
RHENIT	29:25	Seite 9
AMARUN I	20:00	Seite 10
AMARUN II		
– 1. Teil	27:57	Seite 11
– 2. Teil	26:53	Seite 12
Gesamtdauer	290:10	

Bei der integralen Wiedergabe sind folgende Überlappungen und Anschlüsse zu berücksichtigen:

1. TANAR, 1. Teil
   ca. 20 Sekunden vor dem Ende:
   Einblendung 2. Teil
2. ca. 45 Sekunden Stille
3. ETORAL
4. ca. 20 Sekunden Stille
5. KHYRA, 1. Teil
   ca. 40 Sekunden vor dem Ende:
   Einblendung 2. Teil
6. ca. 5 Sekunden Zäsur:
   Beginn des 3. Teils
7. Pause
8. TAREGO I
9. ca. 20 Sekunden Stille
10. TAREGO II
11. ca. 10 Sekunden Stille
12. TAREGO III
13. ca. 60 Sekunden Stille
14. RHENIT
15. ca. 45 Sekunden Stille
16. AMARUN I
17. ca. 20 Sekunden Stille
18. AMARUN II, 1. Teil
19. ca. 5 Sekunden Zäsur:
    Beginn des 2. Teils

TEKTRA

Roland Kayn – Werk, Gestalt, Prozeß

Zwischen den Hörer und die gestaltete Zeit, das akustisch Wahrnehmbare, schiebt sich auf der Empfängerseite die Reflexion, ein Prozeß des Austauschs, der ebenso beim Generieren des ästhetischen Objekts im Studio in Erscheinung tritt. Hierbei kommt der Scheidung und Mischung informationspsychologisch in erster Instanz einorden- und noch nicht einordenbarer Verläufe für die Apperzeption des zu Hörenden besondere Aufmerksamkeit zu.

Die Reflexionskette regelt demnach das Verhältnis des Subjekts zum Objekt bis zum scheinbaren Schnittpunkt beider. Der vermeintliche Schnittpunkt erweist sich unter entsprechenden Voraussetzungen jedoch nicht als Fixpunkt, wodurch das Phänomen auftritt, daß in dem Maße eine Annäherung gegeben ist, der Abstand wächst. Real bedeutet dieser Vorgang in bezug auf den Bewußtseinsmechanismus nichts anderes, daß hier gleichsam ein n-dimensionaler, nicht abgrenzbarer Raum entsteht.

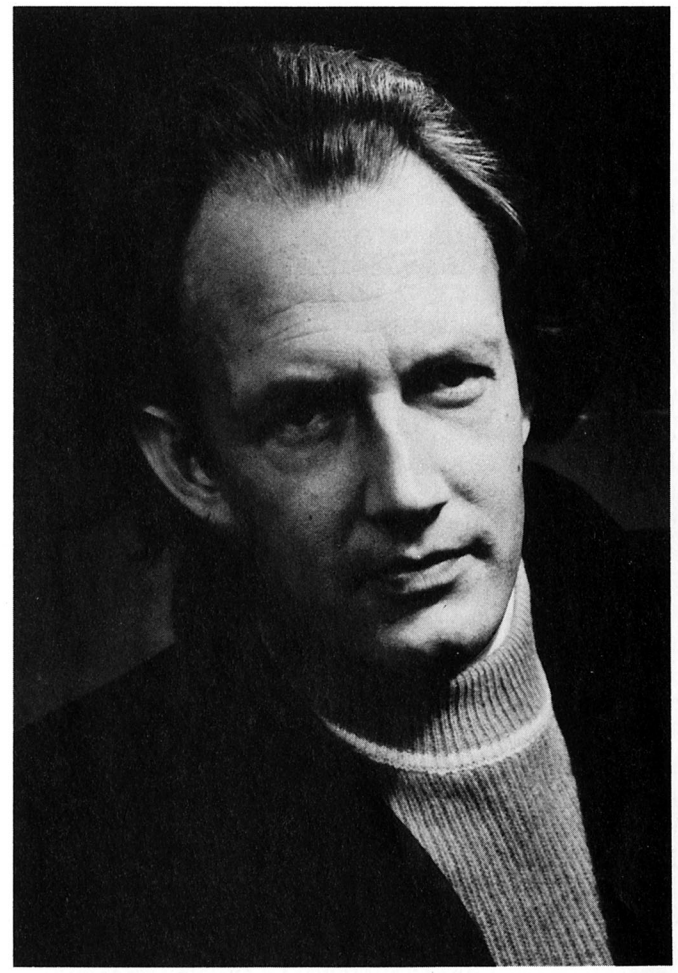
Elektronische Zeitgestaltung im Studio setzt bei einfachen Schaltschemen für die Verknüpfung der Apparate an. Die nahezu unerschöpflichen Möglichkeiten, die der pulsierende Stromkreis an Schwingungszuständen klingender Materialien abgibt, verlangen vom Komponisten Initiativakte, das heißt, er muß abgrenzen, steuern und regeln, um die für ihn gültigen Elementarfunktionen aufzudecken. Gebündelte Elementarfunktionen wiederum münden in Superfunktionen und lassen sich in gegenseitiger Ab- bzw. Unabhängigkeit auf mehreren Ebenen exponieren. Der kybernetische Komponist greift nicht auf ein vorab gegebenes Programm zurück; er muß sein Aktionsfeld stets aufs neue aus dem Ur-Chaos herausbilden. Je mehr er sich bereit findet, sich nicht festzulegen, umso mehr kann es ihm gelingen, in die Tiefe des Unbekannten vorzudringen und Innovationen zu zeitigen. Meine Musik entstand stets unter dem Aspekt des Zweckfreien und der Innovation: Musik als Freiraum des Individuellen. Auf die Frage, ob meine Musik mehr zur sogenannten „Tonalität" bzw. zur Atonalität hin tendiere, war die Antwort: zur „Totalität", das heißt, zur jeweiligen Einsetzbarkeit aller akustisch-physikalischen Mittel, bis an die Maxima. Aber auch der Tendenz zum Autonomen, also der Selbststeuerung in Gang gesetzter Prozesse, kommt entscheidende Bedeutung zu.

Das elektroakustisch-kybernetische Projekt **TEKTRA** generierte sich weitgehend selbständig aus dem freien Kräftespiel miteinander vermaschter Regelkreise, aus Prozeßabstufungen, Überführungen bis zu dem Ab- und Aufbau so gewonnener Materialschichten. Die immense Ausweitung des Akustischen, wie sie hier auftritt, war à priori nicht vorstellbar, geschweige gezielt machbar zu gestalten. Allein die Beschaffenheit der Ausgangssignale reichte in den Bereich des direkten Zugriffs. Die autonome Prozeßregelung vermittelte die nur noch phänomenologisch interpretierbaren Endresultate.

So, wie diese Musik frei von aller Semantik gehalten ist, haben auch die ihr mitgegebenen Titel keinen Bedeutungsinhalt, auch nicht im Hinblick auf die Technik, die zu ihrer Entstehung führte. Sie sind ebenso aus Regelprozessen – angewandt auf einige Buchstaben des Alphabets – hervorgegangen. Die Summe der Anfangsbuchstaben der einzelnen Abschnitte ergab schließlich das Wort **TEKTRA,** das – wie die Musik – zu interpretieren dem Hörer freigestellt bleibt.

R.K.

Roland Kayn (Hamburg 1970)



Kayns kompositorischer Einstieg beginnt bereits 1950 im Alter von siebzehn Jahren mit dem ORCHESTER-STÜCK Nr.1 für großes Orchester und Orgel, das den Rahmen einer freien Atonalität absteckt. Die Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik – hier eine potenzierte Reihentechnik – schlägt sich in dem KAMMER-KONZERT für sechs Bläser und Schlagwerk von 1953 (Uraufführung „musik der zeit", Westdeutscher Rundfunk, Köln, 1957) nieder. Für dieses Stück erhält der junge Komponist 1958 beim „Festival of the 20th century music" in Kairuzawa (Tokio) den ersten Preis und erntet hiermit Schlagzeilen in der Weltpresse.

Gleichsam als Gegenreaktion auf die in den fünfziger Jahren einsetzende Phase seriell durchorganisierter Musik bei den Jüngsten entstehen in den Jahren 1951 – 55 Kompositionen unterschiedlicher Prägung. Zu nennen sind die Werke FÜNF KLEINE KLAVIERSTÜCKE und die SONGS, die beide, angeregt durch die Denkwelt des Dichters Manfred Hausmann, geradezu eine neue Einfachheit vorwegnehmen. Das Studium des Orgelspiels führt zu den wuchtigen MEDITATIONEN für Orgel, die als charakteristisches Merkmal eine Verschmelzung von Choralgut, Zwölftontechnik und Polytonalität aufweisen. Eine ABSURDE KANTATE und ein virtuoses DIVERTIMENTO für zwei Klaviere werden nicht aufgeführt, so daß der Komponist zunächst beschließt, alle bisher geschriebenen Werke zurückzuziehen. 1953 Kontaktaufnahme mit dem Kölner Studio für Elektronische Musik. Einige Jahre später werden Impulse von Max Bense aufgenommen und führen zu den 1956 – 57 mit statistischen Häufigkeitsverteilungen innerhalb der Parameter komponierten SPEKTREN für Streichquartett und SEQUENZEN für Orchester.

Die folgenden Arbeiten – QUANTEN, AGGREGATE, IMPULSE – bringen im instrumentalen und elektronischen Bereich einen neuen Aspekt, nämlich die Aufspaltung des Klangraums in Mikrointervalle, allerdings nicht im Sinn der Intervallfunktion, wie früher etwa bei Alois Hába, sondern im Verband zu Tongemischen unterschiedlicher Stufung bis hin zu dem Simultaneinsatz mehrerer Temperaturen. Bei der elektronischen Komposition IMPULSE (Studio Eksperymentalne, Polskie Radio, Warschau, 1959) sind sieben Temperatur-Systeme aufeinander bezogen. Das Werk kann infolge des für die Realisation zu veranschlagenden Zeitaufwandes mit der herkömmlichen Studiotechnik in Warschau (1960) und in Köln (1962) nicht realisiert werden.

Preisträger beim Festival in Kairuzawa, Japan 1958

Bei der Arbeit an ALLOTROPIE, Rom 1964

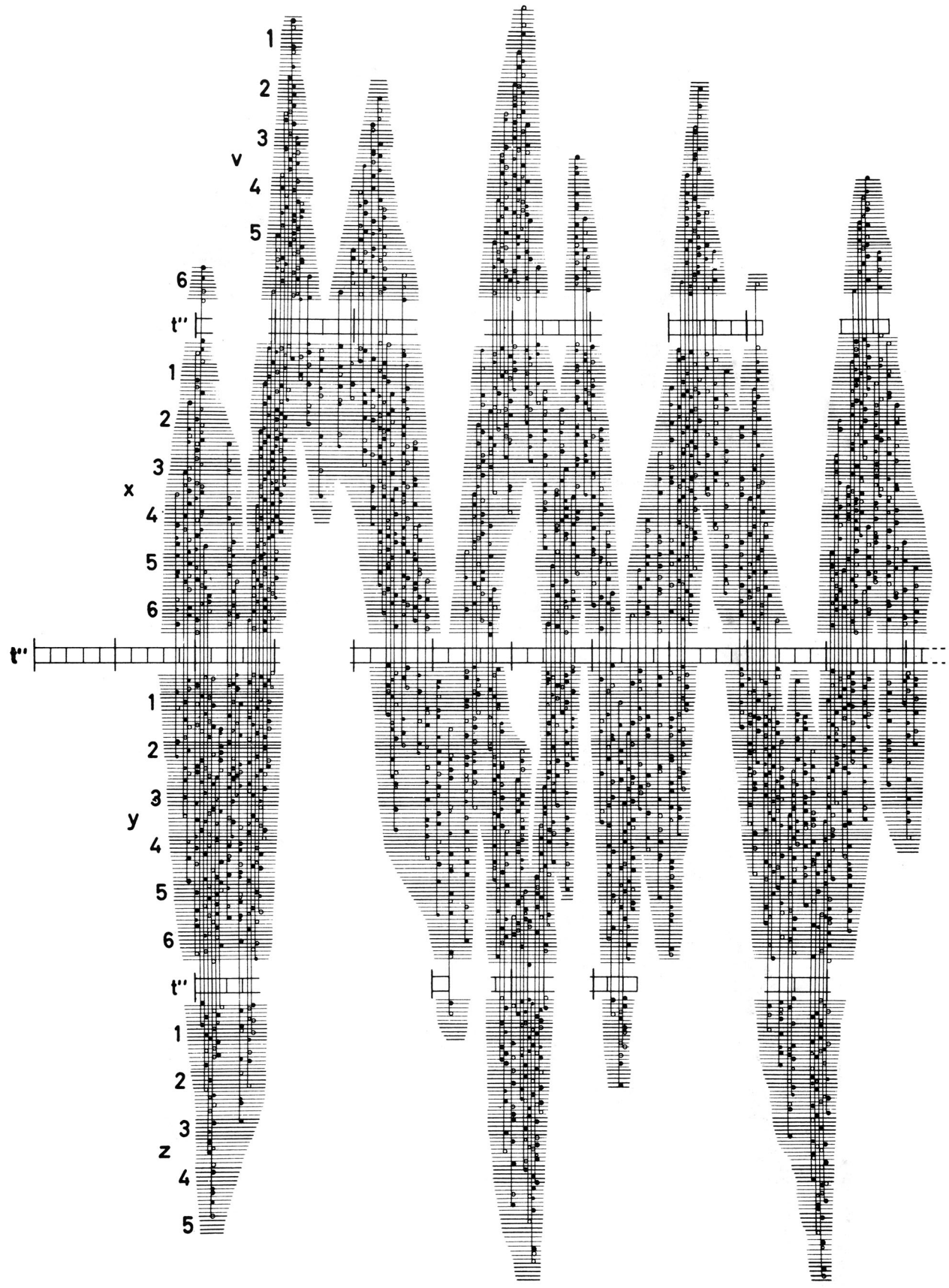
1960 erscheinen erste Ansätze zur Aufhebung jeglicher Ordnungsfaktoren innerhalb des Materials. Zugunsten spezifisch gerichteter Supersignale treten bei den VECTORS und SCHWINGUNGEN für Orchester Schallverläufe von hoher Komplexität in den Vordergrund und führen bei der Partitur zu GALAXIS zu entropisch angelegten klanglichen Phänomenen. In den INERZIALI für Ensemble und dem Orchesterwerk ALLOTROPIE erhalten die scheinbar aus einem chaogenen Urzustand herausgefilterten Verläufe einen räumlich fluktuierenden Aufriß, wobei gleichzeitig ein n-dimensionales Klangraster entsteht. Die Uraufführungen der Stücke werden in Donaueschingen und Warschau von demonstrativen Mißfallensäußerungen seitens des Publikums begleitet und von der Fachpresse attackiert. Die mit diesen Partituren implizierte auto-kybernetische Prozeßregelung auf Basis binärer Zeichenmanipulation führt bei den SIGNALS für sieben instrumentale Klanggruppen zu einer fast völligen Eliminierung determinierter Tonhöhenkonstellationen. Mit Konsequenz wird hier das Akustische auf sich selbst zurückgeführt und in vielfachen Abstufungen freigelassen.

Die Sensation der Musik-Biennale in Venedig 1962 ist die Aufführung der PHASEN für Stimmen und Schlagwerk-Orchester. In dieser Partitur verwendet Kayn eine von Solo-Stimme bis zum Chor hin reichende variable Gruppierung der Vokalisten unter Miteinbeziehung von Selektionsmechanismen und Reaktionskopplungen für den Prozeßverlauf. Diese freie Spielart der Regelung erfährt bei den CYBERNETICS II für sieben Chorgruppen, Instrumente, Klangerzeuger, disponible Schallquellen und elektroakustische Aggregate (1966 – 68) eine Ausformung zu einem Steuersystem, das es zuläßt, während der Aufführung den Prozeß variabel hinsichtlich kleinster Zeichenverknüpfungen zu bestimmen.

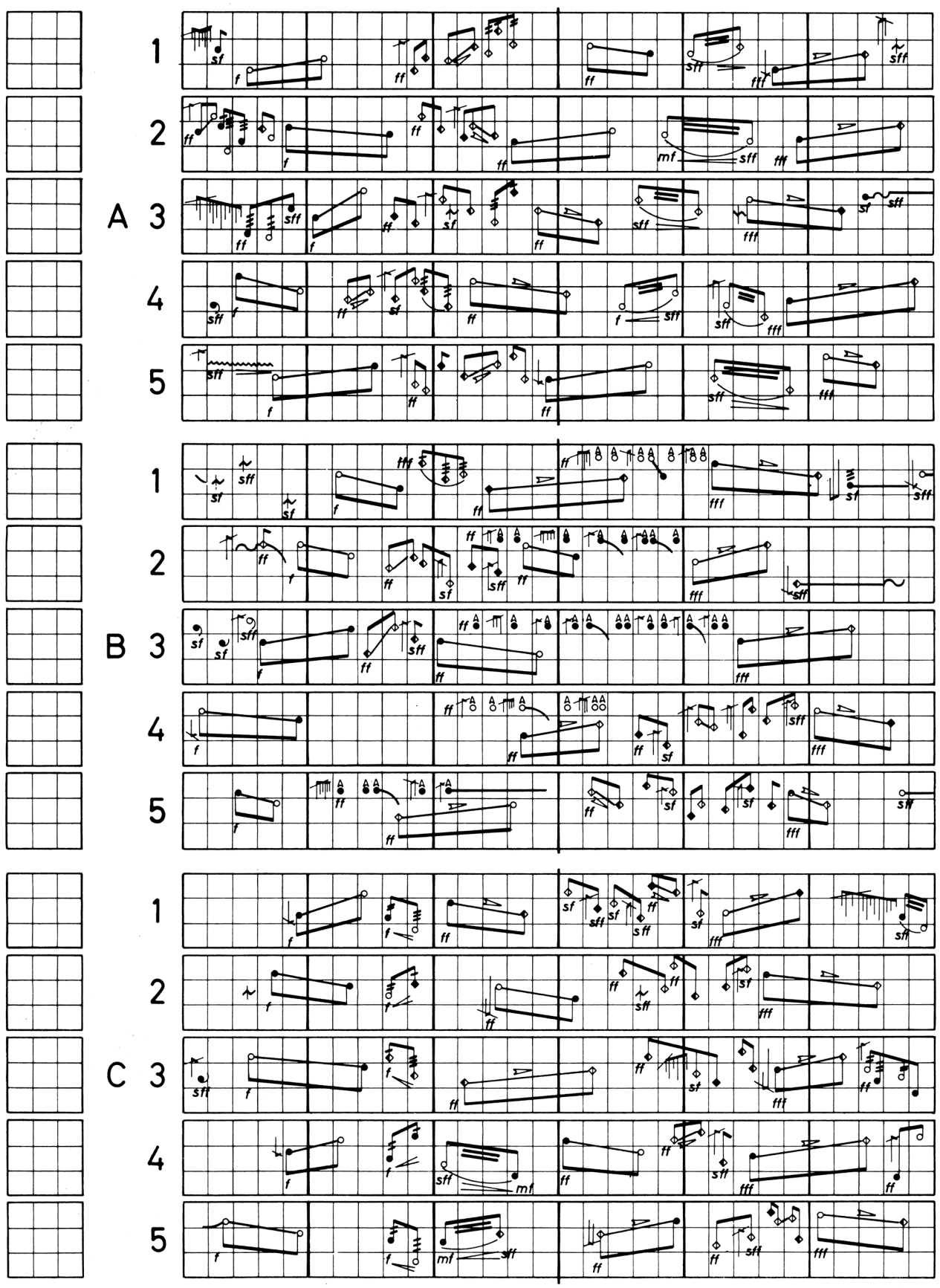
ALLOTROPIE für multiple Instrumentalformationen (1962 – 1964)

Analoge Verfahren, ebenfalls mit Vokalmaterial menschlichen und tierischen Ursprungs, werden in den CYBERNETICS I und III erprobt, derart, daß die Frequenzumsetzungen im Studio erarbeiteter Signalketten ihrerseits neue Prozesse anstoßen und schließlich ermöglichen, aus einem 16-kanaligen Materialspeicher die Komposition in der „Realzeit" abzuleiten. Die vokale Kategorie, hier mit vielfachen Artikulationsformen bedacht, erhält in EKTROPIE und SYN für Chor und Orchester eine Einebnung zum changierenden Klangband, das sich in zeitlich langsam vollziehenden Klangmodulationen entwickelt.

Zur Aufführung der EKTROPIE für Chor und Orchester läßt sich die Partitur der ENGRAMME für 15 – 60 disponible Instrumente hinzufügen. Sie erfüllt etwa die Funktion des Hauptformanten in dem Simultanprojekt ROT (Random organized time), zu dem ebenfalls die für 1 – 4 Klaviere geschriebenen CIRCUITS INTEGRES (1972) und das elektroakustische Projekt EON (1975) gehören. Die ENGRAMME für 15 – 60 Instrumente weisen ein komplexes Zeichenrepertoire auf, das teils freie, teils gerichtete Selektionsmöglichkeiten enthält. Eine ähnliche Systemorientierung findet sich bei GYRON für 1 – 4 Ensembles (1976). Die Prozesse des Steuerns und Regelns sind jedoch weit mehr in die Richtung sich selbst einpendelnder Vorgänge entwickelt. Hier treten retroaktive Steuerungsvorgänge mit einem relativ einfachen Zeichen-Kollektiv in Verbindung. Der Realisationsprozeß, bestimmt durch die Auswahl und die Verknüpfung der Gestaltsegmente sowie die Einsatzfolge der Instrumente, erweist sich als vollkommen autonomer Regelungsvorgang.



Partiturseite zu ENGRAMME (1972 – 1974)



Die im Instrumentalen sich manifestierende Art der Generierung akustischer Verläufe, die nicht mehr als einfache Ablauf-sondern als Aufzugprozesse zu verstehen sind, tritt latent zu Beginn der sechziger Jahre in den Vordergrund und erhält im elektro-akustischen Bereich bei dem Werk SIMULTAN eine Umsetzung ins Technisch-Physikalische.

Andere elektroakustische Projekte, wie MONADES (1971), MAKRO (1977) und INFRA (1979) sind reine Bandkompositionen, die unter Anwendung hochkomplexer kybernetischer Regelprozesse, mittels Heranziehung heuristischer Verfahren, zustande kamen.

Bei der Wertung des bisher vorliegenden Werkes von Roland Kayn bleibt festzuhalten, daß der Komponist mit kompromißlosem Engagement neue Perspektiven eröffnete und die kybernetische Musik, deren Pionier er ist, freisetzte.

K.L.

Roland Kayn – „Über sich selbst”

Ein Gespräch zwischen Frans van Rossum und Roland Kayn (Auszug)

KAYN: Sie sagten eben, daß ein Komponist im Studio genau das einstellen kann, was er sich vorstellt. Es mag sicher Komponisten geben, die so vorgehen. Mit meiner Arbeitsweise verhält es sich anders. Ich stelle mir nicht etwas genau vor, um es dann zu realisieren. Vielleicht läßt sich die Arbeitsweise mit einem Maler vergleichen, der von seinem Bild vorab auch nicht genau weiß, wie es aussehen wird. Würde er es wissen, dann hätte er sicher keine Lust mehr, das Bild zu malen. Mit der Arbeit im elektronischen Studio verhält es sich ähnlich: Zunächst weiß ich nur sehr wenig, und dann entstehen während der Arbeit kleine Partikel. Aufgrund vorliegender Mengen entstehen wieder neue Prozesse, die sich mutationsartig erweitern.

VAN ROSSUM: Wo fangen Sie dabei genau an?

KAYN: Ich kann mit einem sehr einfachen Vorgang beginnen, wie zum Beispiel mit zwei Sinustönen, die unregelmäßig schweben und dann mehrfach multipliziert werden. Für eine Orchesterkomposition hingegen muß ich nach einer Kodierung suchen, um solch einen Prozeß in Gang setzen zu können, und dabei ergibt sich eine gewisse Streuung, die mich im Hinblick auf die ästhetische Wertung neugierig macht.

VAN ROSSUM: Nun gut, was ich eigentlich meine ist, womit es anfängt, wenn Sie ein Kompositionsprojekt haben. Wovon lassen Sie sich leiten, wenn Sie ins Studio gehen oder ein Orchesterstück komponieren? Wird der Ausgangspunkt eine Struktur sein, und was wollen Sie damit erreichen?

KAYN: Von Strukturen würde ich – um einen Ausgangspunkt für ein Stück zu haben – nicht sprechen, sondern von einer gerichteten Art des Denkens, das spezifische Vorgänge entstehen läßt. Hiermit meine ich, daß sich der Komponist bewußt sein sollte, was Supersignale sind, was Mikro- und Makrozeit beinhaltet usw. Von hier aus gelingt es überhaupt erst, zu einer objektiven Wertung von neuer Musik schlechthin zu kommen, indem Phänomene, die mittels eines gesteuerten kreativen Prozesses freigesetzt werden, mit den Techniken der Kommunikationsforschung, die ebenfalls in anderen Bereichen als dem der Musik Gültigkeit haben, zu untersuchen.

VAN ROSSUM: Hat Ihre Kompositionsweise, also die Methode, mit der Sie Musik schreiben, sich logisch entwickelt? Ich meine, wie haben Sie begonnen? Es gibt eine Werkliste, die erst 1956 einsetzt. Sie haben wahrscheinlich schon vorher komponiert?

KAYN: Das erste Stück schrieb ich 1951: „Fünf kleine Klavierstücke”, die nur auf den schwarzen Tasten zu spielen sind, also eine pentatonische Musik. Ich erinnere mich, diese Stücke eigentlich aus einer Protesthaltung in einer Zeit geschrieben zu haben, in der so viel von Zwölftonmusik geredet wurde. Ich fand es damals unsinnig, immer alle zwölf Töne in einem Werk in reihenmäßiger Bindung zu benutzen und wollte mir beweisen, daß auch mit nur fünf Tönen komponiert werden kann. Etwa gleichzeitig erhielt ich bestimmte Höreindrücke von Varèse und Schönberg. Nach diesen Erfahrungen habe ich dann zum Entsetzen meiner Lehrer komponiert. Es bestand eine große Diskrepanz zwischen den Stücken, die im Unterricht toleriert wurden, und denjenigen Kompositionen, die ich nicht vorzeigen konnte. So kam es, daß ich neben einem „Kammerkonzert” und einem Orchesterstück mit Orgel eine Reihe von Opera schrieb, wie Lieder, ein Violinstück und ein „Divertimento” für zwei Klaviere, die alle eigentlich mehr diesen Ansprüchen genügen sollten. Bis 1956 habe ich mehr oder weniger die Vorhaben, die ich angehen wollte, verdrängt oder zur Seite gelegt. Seit diesem Jahr kümmerte ich mich dann um niemandes Auffassung mehr und komponierte so, wie ich es für richtig hielt.

VAN ROSSUM: Erinnern Sie sich genau, welche Stücke von Varèse und Schönberg es waren, die Sie damals beeindruckt haben?

KAYN: Ja, das war einmal das „Octandre” von Edgar Varèse und die Orchesterstücke opus 16 von Arnold Schönberg.

VAN ROSSUM: Ich nehme an, daß sie an ein ganz bestimmtes Orchesterstück aus opus 16 denken?

KAYN: Alle fünf sind gleichgewichtig, also nicht das spezielle dritte, genannt „Farben”, worauf Sie hinzielen. Vor allem der signalhafte Charakter, die markante Gestik, die sich vor allem im ersten und im vierten Stück findet, beeindruckten mich. Wenn ich es richtig einschätze, so habe ich schon damals eigentlich außerhalb der Tendenzen, die aktuell waren, komponiert. 1953 hörte ich erstmals Klangbeispiele elektronischer Musik im Nachtprogramm des Kölner Rundfunks. Die Tatsache, daß ein Komponist oder Musiker direkt sein Werk auf Tonband festlegen kann, faszinierte mich sehr. In Köln stellte ich dann allerdings fest, daß es nicht so ohne weiteres möglich war, mit diesen technischen Mitteln zu arbeiten; denn die Herren des Studios sagten mir, ich müßte erst bei Webern Anschluß suchen, seriell denken und dergleichen mehr. In der ersten Zeit hatten nur Komponisten Zugang zum Studio, die sich der seriellen Technik, also der totalen Prädetermination des kompositorischen Materials zugewandt hatten, und so kam es, daß ich erst sehr viel später mit diesen Mitteln arbeiten konnte. Das war 1959 in Warschau, und kontinuierlich erst, seitdem ich in den Niederlanden lebe, wo ich seit 1970 am „Instituut voor Sonologie” der Rijksuniversiteit in Utrecht arbeiten kann.

Veranstaltungsplakat, Bonn 1974

bo nn

tage neuer musik

beethovenhalle
bonn – 22. bis
28. november 1975

kammermusiksaal ·
vortragssaal · foyer ·
ausstellungsraum · studio

roland kayn

produktion: institut voor sonologie der rijksuniversiteit utrecht und studio de recherches et de structurations electroniques auditives bruxelles

sonderveranstaltungen für schulen tägl. 10 - 12.00 uhr

projekte

simultan

kybernetisches projekt und live-computer-programm

beginn täglich
sa 14.30 · 17.30 · 19.30 · 22.30 uhr
so 14.30 · 17.30 · 19.30 · 22.30 uhr
mo 9.30 · 12.30 · 19.30 · 22.30 uhr
di 9.30 · 12.30 · 19.30 · 22.30 uhr
mi 14.30 · 17.30 uhr
do 14.30 · 17.30 uhr
fr 9.30 · 12.30 · 19.30 · 22.30 uhr

versuch eines musik-atlas

radiofonisches projekt - exotische-, salon-, volks-, sinfonische-, schlager-musik

beginn täglich
9.30 uhr
12.30 uhr
14.30 uhr
17.30 uhr
19.30 uhr
22.30 uhr

workshop

computer-planspiele

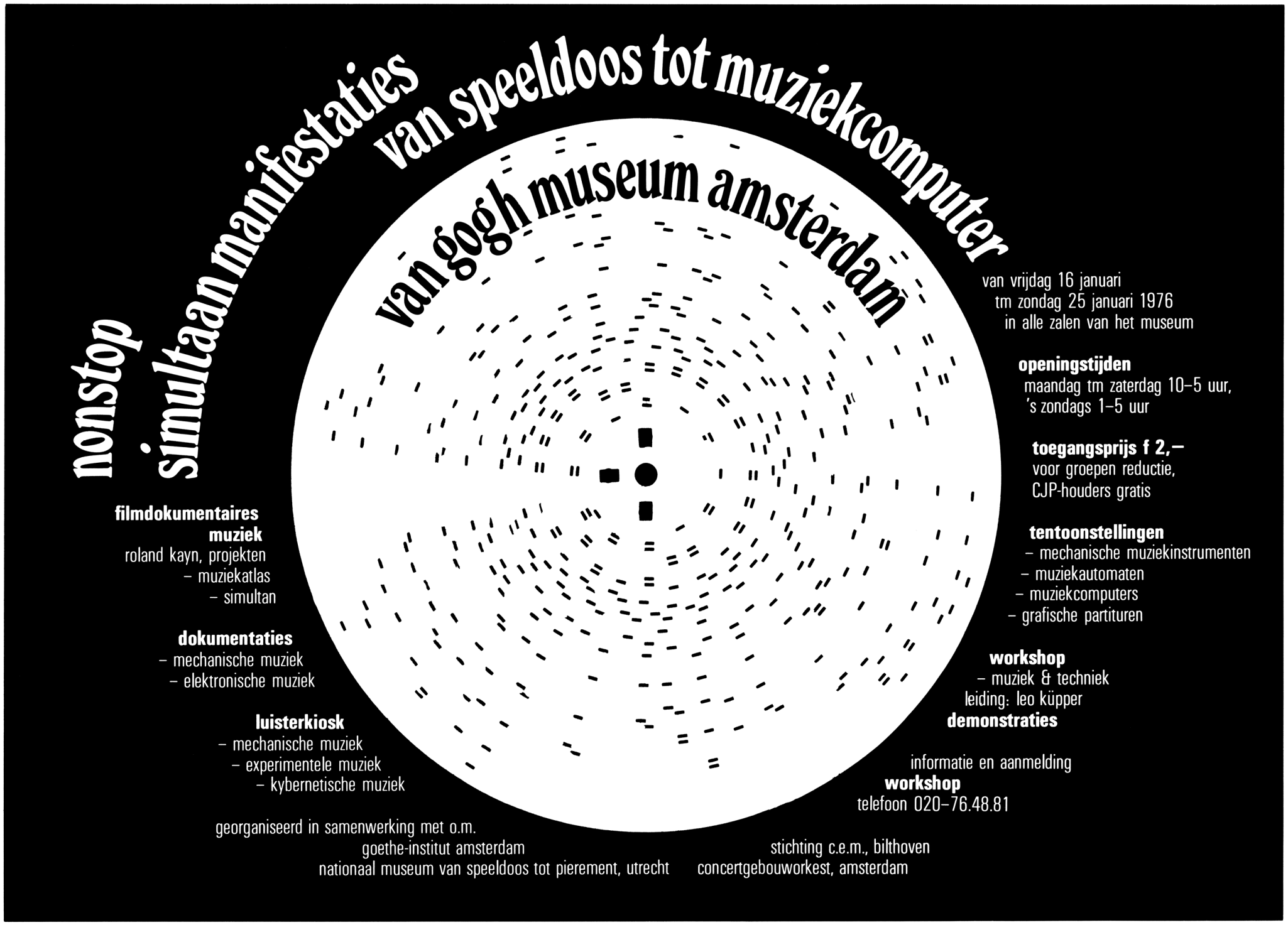
sa 11.00 · 16.00 · 21.00 uhr
so 16.00 uhr
mo 11.00 · 21.00 uhr
di 11.00 · 21.00 uhr
mi 16.00 uhr
do 11.00 uhr
fr 11.00 · 16.00 · 21.00 uhr

ausstellung

klangautomaten

sa 10.45 · 15.45 · 20.45 uhr
so 10.45 · 15.45 uhr
mo 15.45 uhr
di 10.45 uhr
mi 10.45 · 15.45 uhr
do 10.45 · 20.45 uhr
fr 15.45 · 20.45 uhr

Veranstaltungsplakat, Amsterdam 1976



VAN ROSSUM: Wenn ich Sie richtig interpretiere, konnten Sie ab 1956 frei komponieren. Wie fing diese Phase an?

KAYN: Meinem Lehrer Boris Blacher verdanke ich in dieser Hinsicht viel. Er hatte sich meine frühen Arbeiten angesehen und war der Ansicht, diese zunächst zur Seite zu legen und in der Form von kompositionstechnischen Aufgaben, die er mir stellte, einen Neuansatz zu suchen. Wir probierten scheinbar das Einfache aus, wie etwa mit rhythmischen Zellen oder Tonhöhenkonstellationen gewisse Spannungsabläufe zu erzeugen, zum Beispiel ein Stück für eine einzige Trommel mit einer Dauer von zehn Minuten zu schreiben. Boris Blacher nahm, da wir beide an mathematischen Prozeduren interessiert waren, eine Weichenstellung vor, die in die Richtung statistischen Komponierens wies. Da ich in meiner Stuttgarter Zeit bei Max Bense schon zu solchen analytischen Verfahren Zugang hatte, kamen wir schnell voran. Der erste Niederschlag meiner Bemühungen findet sich in den „Spektren" für Streichquartett, die 1956 entstanden.

VAN ROSSUM: Was hat Max Bense genau damit zu tun? Es ist doch gar nicht so selbstverständlich, daß sich damals Komponisten mit diesen Theorien befaßten?

KAYN: Die Informationstheorie und die Kommunikationsforschung sind natürlich eine wissenschaftliche Disziplin. Wenn Sie bedenken, daß mit ihrer Hilfe literarische Texte statistisch untersucht und bewertet werden können, so läßt sich leicht einsehen, diese Verfahren auch im Bereich der Musik anzuwenden, indem beispielsweise gefragt wird: Welche Tonhöhen kommen in einem Stück vor, in welchen Dichteverhältnissen folgen sie aufeinander, wie ist ihr Bezug? Ein solches Vorgehen bedeutet eine Art objektiven Betrachtens von zeitlichen Kunstwerken. Ich möchte behaupten, daß informationstheoretische Praktiken eine wichtige Funktion in Verbindung mit kompositorischen Prozessen haben können.

VAN ROSSUM: Für die meisten Komponisten war es wohl nicht so folgerichtig, den Vorträgen von Max Bense zu folgen, denn da müssen doch wissenschaftliche Voraussetzungen gegeben sein.

KAYN: Das mag so sein. Zum Bense-Kreis gehörten damals Maler, Schriftsteller und Architekten. Ich war also kein Einzelfall. Die Theorie von Bense wurde in den letzten Jahren weiterentwickelt, da natürlich seit 1954 und später neue Erkenntnisse, auch von seiten seiner Schüler, hinzugekommen sind. Damals war Benses Ansatz ein wichtiger Ausgangspunkt, weil mit seiner Methode des Analysierens, ob jemand nun Architekt oder Komponist war, die Befähigung wuchs, die kreative Auseinandersetzung mit dem Material auf eine objektive Weise anzugehen. Was mich betrifft, so habe ich diese Techniken sehr frei gehandhabt. Es gibt jedoch noch einen anderen Aspekt neben dem des Machens von Objekten, nämlich den des Aufnehmens, also des Wahrnehmens, der Apperzeption letztlich. Beim Anhören irgendwelcher Musik wird das analytische Vermögen, der Prozeß des Verarbeitens von Information, in beträchtlichem Maße von der Fähigkeit des Erkennens gesteuert, so daß derjenige, der diese Technik beherrscht, sehr schnell beurteilen kann, wie es sich mit der Qualität des Vorgestellten verhält, und dieses Auflösungsvermögen scheint mir bei künstlerischen Objekten, gleichgültig, ob es sich dabei um Bilder, Texte oder um Musik handelt, sehr wesentlich zu sein, wenn es um ästhetische Vermittlungen mit einem hohen Innovationsanteil geht und die überkommenen konventionellen Bezugsrelationen wegfallen.

VAN ROSSUM: Es kommt mir wahrscheinlich vor, daß infolge dieser Auffassung, ästhetische Prozesse anzulegen und zu verarbeiten, etwas ganz Persönliches und Unverwechselbares entsteht bzw. in einer spezifischen Weise gerichtet wahrgenommen werden kann. Wichtig scheint mir hierbei, festzustellen, wenn ich die serielle Phase der neuen Musik der fünfziger Jahre betrachte, daß da eben nicht viele Komponisten waren, die sich Sorge um Kommunikationsprobleme machten.

KAYN: Damit verhält es sich nicht so eindeutig. Zumindest infolge des Wirkens des Kommunikationsforschers Werner Meyer-Eppler in Bonn, der an der Gründung des Kölner elektronischen Studios entscheidend mitbeteiligt und der eigentliche wissenschaftliche Theoretiker war, können Sie nachvollziehen, daß zumindest die Chance eines Einstiegs von dieser Seite her bestand. Ob diese Möglichkeiten in Köln voll genutzt wurden, möchte ich bezweifeln, da der Studioleiter, Herbert Eimert, der eigentlich von der Zwölftontechnik Joseph Matthias Hauers herkam, im entscheidenden historischen Moment auf Webern zurückgriff und einer ganzen Phalanx junger Komponisten seine Auffassung aufoktroyierte. Die Perspektiven also, die Meyer-Eppler eröffnete oder hätte eröffnen können, blieben weitgehend unerkannt. In diesen Jahren kam es einzig auf serielle Organisation an, gleichgültig, ob es sich um instrumentale oder elektronische Musik handelte.

VAN ROSSUM: Hat es aus diesem Grunde in dieser Zeit Schwierigkeiten gegeben, Ihre Musik aufgeführt zu bekommen?

KAYN: Rückschauend glaube ich sagen zu können, daß das eigentlich nicht der Fall war. Mit ein oder zwei Aufführungen konnte ein Komponist in diesen Tagen zufrieden sein. Die Mechanismen um den Marktanteil von Stücken, wenn ich es einmal so formulieren darf, kümmerten mich wenig. Ein Komponist X schrieb damals ein Stück z. B. für Flöte, was sehr im Schwange war, oder eine Komposition für ein bestimmtes Ensemble und erreichte so mühelos, daß seine Musik herumgereicht und exportiert wurde. Dadurch kamen wieder andere Kreise hinzu, der Radius erweiterte sich beträchtlich: Hier der weltberühmte Flötist Severino Gazzelloni, da die Brüder Kontarsky, und heute sind wir bereits bei der Baßklarinette und der Tuba angelangt. Wenn Sie einmal mein Werkverzeichnis einsehen, so werden Sie kein Stück finden, das unter diesen Aspekten geschrieben worden ist. Es liegt auf der Hand, daß, aufgrund dieses „Mankos", die Möglichkeiten der Verbreitung enger begrenzt waren. Praktisch habe ich nichts anderes getan, als Orchesterstücke in verschiedenen Besetzungen und elektroakustische Musik unter einer gerichteten Problemstellung zu schreiben. Es kann als natürlich gesehen werden, wenn für diese Musik eine Hemmungsschranke besteht.

(Dieses Gespräch wurde vom Süddeutschen Rundfunk, Stuttgart, am 15. Februar 1979 gesendet. Es ist hier auszugsweise wiedergegeben).

COLOSSEUM

In der Reihe
Kybernetischer Musik von Roland Kayn
sind weiterhin erschienen:

SIMULTAN

– Kybernetisches Projekt für 1 – 5 Räume (1970 – 72)
3 LP – Bestell-Nr. Col 1473

PROJEKTE I

– Cybernetics I (1966 – 68)
– Cybernetics III (1969)
– Entropy PE 31 (1967 – 70)
– Monades (1971)
– Eon (1975)
3 LP – Bestell-Nr. Col 1474

MAKRO I – III

– Elektroakustisches Projekt (1977)
3 LP – Bestell-Nr. Col 1477

INFRA

– Elektroakustisches Projekt (1978 – 79)
4 LP – Bestell-Nr. Col 1478

Gestaltung: Reinhard Kämpf

℗ 1984 Colosseum Schallplatten
©
Bayernstraße 100
8500 Nürnberg 44
West-Germany

Bestell-Nr. Col 1479
6 LP

LC 3387