

Erste Preisverleihung  
an

PROFESSOR HANS PETER HALLER

am 2. Juni 1989

*Christoph und Stephan Wacker-Stiftung*  
München

Stiftungsrat      Dr. Karlheinz Kaske  
 Christiane Kaske  
 Staatsoperndirektor  
 Professor Wolfgang Sawallisch  
 Professor Dr. Günther Weiß,  
 Hochschule für Musik in München

Vorstand          Dr. Robert Scherb  
 Dr. Jürgen Thomas

Sitz der Stiftung   Wittelsbacherplatz 2  
 8000 München 2

Erste Preisverleihung  
 an  
**PROFESSOR HANS PETER HALLER**  
 am 2. Juni 1989  
 in der Carl Friedrich von Siemens-Stiftung  
 in München

Inhalt

		Seite
Professor Dr. Günther Weiß	Begrüßung	5
Wolfgang Schreiber	Neue Töne für neue Räume	9
Professor Wolfgang Sawallisch	Verleihung des Preises	19
Professor Hans Peter Haller	Raum - Zeit - Klang	21
Satzung		24



Professor Hans Peter Haller und Gattin

Professor Dr. Günther Weiß

Begrüßung

Sehr verehrte gnädige Frau,  
lieber Herr Dr. Kaske,  
meine sehr verehrten Damen und Herren,

im Namen des Stiftungsrates der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung ist es mir gleicherweise Ehre und Freude, Sie willkommen heißen zu dürfen.

Erstmals verleiht die Stiftung ihren Preis in Höhe von DM 20.000 an Herrn Professor Hans Peter Haller „für die Weiterentwicklung der Forschung und Praxis auf dem Gebiet der Musikelektronik bzw. der elektronischen Klangformung“, wie es in der Urkunde heißt.

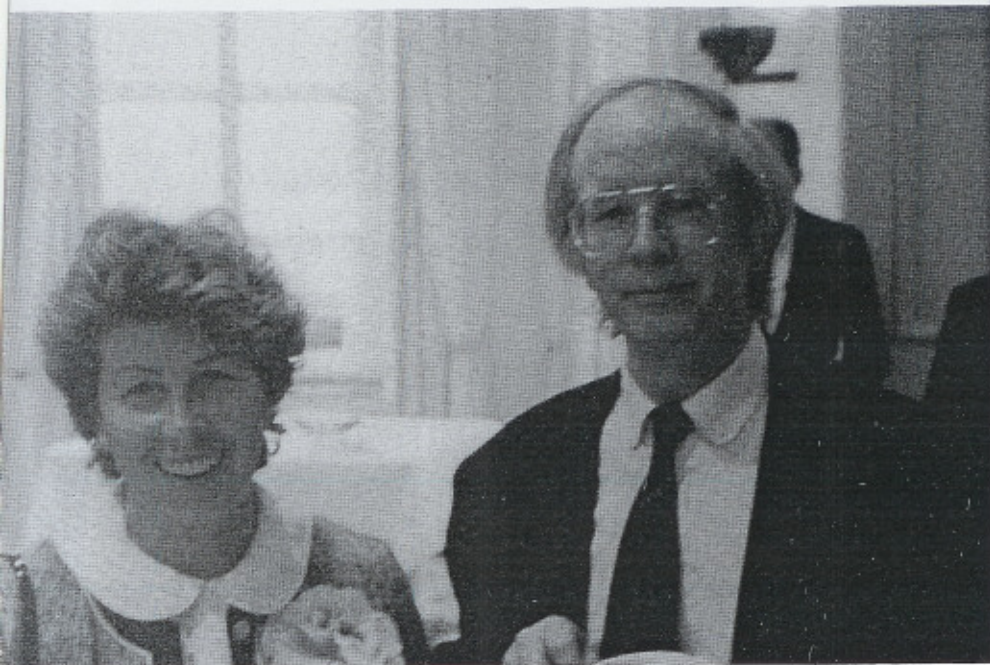
Sie ehrt damit nicht nur einen hochverdienten Vertreter seines Faches, sondern setzt durch ihre Wahl auch ein Zeichen im Sinne der Präambel der Stiftungssatzung. Wenn dort von „Förderung der Musik und deren Weiterentwicklung“ die Rede ist, so ist es der zweite Gedanke der fortschreitenden, lebendigen Entfaltung und Bereicherung unseres Klangbewußtseins, der als Grundlage für Preiswürdigkeit diese Stiftung von vielen nationalen und internationalen Musikpreisen unterscheidet. . Und wenn es in der Präambel weiter heißt: „Auch besondere Projekte des Musiklebens, an denen Nachwuchskräfte mitwirken, können von der Stiftung gefördert werden . . .“, so findet die Förderungswürdigkeit des kreativen Elements wiederholt Erwähnung, und zwar in der Verknüpfung mit einer Förderung des musikalischen Nachwuchses. Dies wird für die Zukunft auch Mut für die Entscheidungen des Stiftungsrates bedeuten. Mut zum Risiko, auch Neues, noch nicht Etabliertes, noch nicht Gesichertes und allgemein Akzeptiertes hinsichtlich seiner Substanz und voraussichtlichen Tragfähigkeit zu beurteilen.

Wenn man bei so manchen bekannten Musikpreisen in der Bundesrepublik Deutschland mitunter den Eindruck gewinnen muß, daß die Entscheidungen ebenso gut von musikalisch interessierten Laien hätten getroffen werden können, so wird dies hier mit Sicherheit nicht zu erwarten sein.

Mehr als die internationalen Erfolge des ersten Preisträgers hat den Stiftungsrat seine nun über Jahrzehnte währende, unbeirrbar schöpferische Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Klang“ beeindruckt. Diese Auseinandersetzung ist in der Menschheitsgeschichte ebenso uralt wie ewig jung und markiert einen essentiellen Punkt in unserer geistigen Existenz überhaupt.

Der auf so tragische Weise in jungen Jahren ums Leben gekommene Stephan Kaske hatte sich durch seine Arbeiten und Kompositionen auf dem Gebiet der Computermusik diesem künstlerischen und intellektuellen Wagnis verschrieben und bereits von Beginn seines Engagements an erfolgreich, von der Fachwelt beachtet, gearbeitet.

Sein Interesse und seine Hingabe an die Musik sind mit dem Gedenken an ihren Sohn Christoph der Anlaß für Christiane und Dr. Karlheinz Kaske gewesen eine Stiftung zu errichten, die über das persönliche Gedenken an ihre Kinder hinaus, an die Liebe junger Menschen zur Sache erinnern möchte. Der erste Preisträger symbolisiert uns auf der Höhe seines Lebenswerkes jenen Mut und das Wagnis, auf musikalischem Feld weitere „Strahlen jener Musik zu entdecken“, wie dies Ferruccio Busoni in seiner „Neuen Ästhetik der Tonkunst“ poetisch formuliert hat. Der Preis der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung schafft gerade mit dieser Intention eine Brücke vom persönlichen Gedanken zu künftigen Entwicklungen der Musik. Er wird in seinem Rahmen versuchen, die Vielfalt der schöpferischen Auseinandersetzungen zu unterstützen und vor allem jene zu ermutigen, für die vordergründige Rampenlichterfolge nachrangig sind.



Christiane Kaske und Wolfgang Schreiber

## Wolfgang Schreiber

Laudatio: Neue Töne für neue Räume

Sehr verehrte Damen und Herren!

Auf den ersten Blick mag es überraschen, daß der Preisträger des heutigen Abends, Spezialist elektrischer Maschinen, Schaltungen und Klangtransformationen, nach seinem Abitur – das war kurz nach dem Krieg, 1947 – ein Studium der Kirchenmusik begonnen hatte. Musik in der Nähe des christlichen Glaubens, in der Funktion, liturgische Handlungen zu begleiten oder zu überhöhen, als Vorbereitung für die profanen Experimente im Elektronischen Studio? Das will auf unseren ersten Blick nicht zusammenpassen. Gleichzeitig jedoch begab sich Hans Peter Haller in seiner Heidelberger Lehrzeit mutig in die Nähe der neuesten zeitgenössischen Musik – er besuchte nämlich die Kompositionskurse von Wolfgang Fortner und René Leibowitz. – Und zwei weitere Begegnungen dürften für sein musikalisches Hören und Denken ausschlaggebend geworden sein. Um sich das Studium besser zu finanzieren, arbeitete er nebenbei nicht nur am Heidelberger Stadttheater, wo er die Bühnenmusik leitete, sondern er lernte auch schon eine Rundfunkanstalt, den Südfunk Stuttgart, von innen kennen. Man könnte tatsächlich sagen: die Weichen für Hallers Weg waren frühzeitig gestellt, und der Weg steht wohl unter demselben Motto wie diese kleine Laudatio auf den Preisträger: Neue Töne für neue Räume!

Tatsächlich: Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich gerade ein Studium der Kirchenmusik als förderlich für ein musikalisches Raumbewußtsein, das nicht fixiert ist auf die etwas starre akustische Spieler-Hörer-Situation der Musik zwischen – sagen wir – 1700 und 1950. Zur Tradition der Kirchenmusik beispielsweise gehört, und Haller beruft sich ausdrücklich auf sie, die berühmte Mehrchörigkeit von San Marco in Venedig, wo die geteilten Chöre auf den Emporen mit ihren fast verwirrenden Echos einen vielschichtigen, wie in Bewegung befindlichen musikalischen Raum konstituieren. Als John Eliot Gardiner dort vor wenigen Tagen Monteverdis „Marienvesper“ auf-führen durfte, da wurde die räumliche Konzeption, d.h. die Zukunfts-trächtigkeit einer optisch-akustischen Raummusik greifbar, die erst in unseren Jahren heute wieder neu erprobt wird. Ist es ein Zufall,

daß der Komponist, mit dem Hans Peter Haller am weitesten in seiner musikalischen Raumdramaturgie gelangt ist, kurz: daß Luigi Nono in Venedig geboren wurde?

Der Kirchenraum also schärft das Ohr für die Raumtiefe, für die Komplexität der Klangereignisse, für deren lebendig changierende Reflex-Bewegung. Die Erfahrung mit dem Musiktheater bedeutet vor allem Aufmerksamkeit für die rasche Dynamik der Klangträger, der musikalisch Handelnden. Ganz anders die Idee der elektro-akustischen Musik: Hallers frühe Begegnung mit dem Rundfunk, mit Tonmaschinen und Lautsprechern, mußte seine Neugier darauf wecken, wie musikalischer Raum jenseits der realen Dreidimensionalität nicht nur künstlich herzustellen, sondern in der Fiktion womöglich noch zu steigern wäre. Vor allem: Wie die räumliche Ausforschung der Töne – und es ging ihm von Anfang an ja nicht um technische Spielereien, sondern um musikalische Zusammenhänge – der Musik und den Komponisten zu Hilfe kommen, wie Technik mit Kunst zu einer neuen Einheit finden könne. Diese Neugier hat Hans Peter Haller durch eine besondere Tat befriedigt – indem er 1972 das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks in Freiburg im Breisgau begründete.

Bevor die Arbeit in diesem Experimentalstudio etwas näher beleuchtet wird, lohnt noch ein Blick in die fünfziger und sechziger Jahre, um herauszufinden, was an Praxis und theoretischer Durchdringung vorausgegangen war, damit Haller der kreative Mitarbeiter vieler Komponisten – er selber spricht da von „Geburtshilfe“ – werden konnte: Ich nenne nur die Namen Wolfgang Fortner, Pierre Boulez, John Cage, Cristobal Halffter, Luigi Nono, auch den von Manfred Schoof und seiner Jazz-Group. Noch während seines Heidelberger Studiums besuchte er beispielsweise die damals noch so genannten Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik, begegnete er dort Olivier Messiaen und Pierre Boulez, all jenen, die nach dem Kriege sich anschickten, der zeitgenössischen Musik den noch unentdeckten Kontinent des radikalen seriellen Konstruktivismus und der musikalischen Elektronik zu erobern. Und dann zog es ihn ziemlich bald schon in die Praxis, wurde er Musikredakteur am Südwestfunk Baden-Baden, mit den Aufgabengebieten Kammermusik, Chor- und Orgelmusik, Aufnahmeleitung des Symphonieorchesters. In die Mitte der fünfziger Jahre fallen erste Versuche mit elektronischen Geräten, darunter selbstgebauten Ringmodulatoren, Haller kompo-

niert Hörspiel- und später Fernsehmusiken. Dann zurück noch einmal an die Universität: in Freiburg absolviert er ein musikwissenschaftliches Studium bei Gurlitt, kümmert sich in den Nebenfächern um Archäologie und Kunstgeschichte. Bevor man ihm das Freiburger Experimentalstudio ermöglicht, war Haller dreizehn Jahre lang Südwestfunk-Musikredakteur, mit der Spezialaufgabe „Elektronische Musik“. Auffallend also ist von Anfang an die Verschmelzung beider Bereiche: Musik und Elektronik, Praxis und Theorie, Komposition und Realisation, künstlerische Tradition und technisches Experiment. Ringmodulatoren und Harmonizer, Vocoder, spezielle Filterbänke, Verstärker, Verzögerungsgeräte, Synthesizer, Musikcomputer – Hans Peter Haller will sie nicht als Maschinen bezeichnen, sondern ausdrücklich als Instrumente, „die die Reihe der Musikinstrumente in einer logischen Entwicklung fortsetzen.“ Das scheint mir der wesentliche Aspekt seiner Arbeit im Experimentalstudio zu sein.

Es ist hier nicht Ort und Gelegenheit, diese Maschinen-Instrumente zu erklären, und es würde auch der Versuch nicht gelingen, Luigi Nonos großes klang-mythologisches Werk „Prometeo“ in seinen technologischen Voraussetzungen in Kürze beschreiben, oder gar in Worten schildern zu wollen, welche Erlebnissphären dort die breit ausgezogenen Klangflächen und Klangräume beim Zuhörer berühren. Nicht von ungefähr nennt Nono sein Stück „Tragedia dell'ascolto“ – Tragödie des Hörens, Horchens. Es ist eine Musik an den Rändern der Hörbarkeit, des Verstummens, der Stille – und ihre Zeichen sind Mikroton und Mikrointervall, der bewegliche Klang, Klang- und Sprach-Analyse, letztlich ein Denken aus anderen, tieferen Wurzeln. Nono bezieht sein mikrotonales Denken aus der orientalischen und jüdischen Musikpraxis, aus der griechischen Musik, schließlich aus dem Volksgesang europäischer Tradition. Im Freiburger Experimentalstudio ließ er sich monatelang nieder, um Möglichkeiten zu erkunden, dieses andere Denken und Hören zu realisieren, erlebbar zu machen. Das Zauberwort heißt nicht einfach Elektronische Musik, sondern: Live-Elektronik. Heißt: Elektronische Klangumformung natürlicher akustischer Informationen. Hans Peter Haller beschreibt sie mit allgemeinverständlichen Worten so: „Keine Computermusik, keine synthetische Bandmusik, echte Realtime-Elektronik. Alle elektro-akustischen Ereignisse sind gleichzeitig mit der vokalen oder instrumentalen Interpretation. Diesem Originalklang wird der elektronisch-umgewandelte Flötenklang über Laut-

sprecher beigemischt. Keine Manipulation des Interpreten, denn er hört selbst, was zusätzlich aus seinem Flönton entsteht. Elektronische Klangumformung kann auch als Klangerweiterung des herkömmlichen Instrumentariums bezeichnet werden. Die Geräte zur elektronischen Klangumformung nennen wir Musikinstrumente, angefangen beim Mikrofon. Zusammen mit den übrigen Instrumenten werden sie sichtbar im Konzertsaal aufgebaut – Toningenieur und -techniker werden zu gleichberechtigten Partnern der Musiker.“ Soweit Hans Peter Haller in seiner Einführung anlässlich von Luigi Nonos „Prometeo“.

Gehen wir noch weiter ins Einzelne der technisch manipulierten, in der Realzeit verlaufenden Klangumwandlung, der Live-Elektronik, deren Wendigkeit, Schnelligkeit und Effizienz erst durch die Digitaltechnik und den Mikroprozessor möglich wurden, also seit noch nicht allzu langer Zeit. Sehen wir uns die drei entscheidenden Phänomene an, die durch die elektronische Klangumformung gewissermaßen neu definiert werden: Klangraum, Zeitraum, Klangbewegung.

Der natürliche geometrische Klangraum, also etwa ein normaler Konzertsaal wird, so Haller, durch Energieverlust und die Ausbreitungsart der Schalldruckwellen begrenzt. Es ist die elektronische Klangumformung, als Klangerweiterung, die einen neuen künstlichen Klangraum erschafft, und damit auch neue musikalische Formen ermöglicht. So kann beispielsweise in einen kleinen Saal ein großer akustischer Raum hineinprojiziert werden, und Nachhallzeiten werden dann nicht mehr nur in Millisekunden und Sekunden, sondern in Minuten gemessen. Es ist eigentlich überhaupt nicht mehr von 'Nachhall' die Rede, vielmehr eben von einem Klangraum. Hallers Gedanken gehen zurück auf die kritische Philosophie Immanuel Kants und das dort diskutierte Raum-Zeit-Problem. So sagt Kant, die tatsächliche Wahrnehmung erfolge, indem die Simultaneität, das Nebeneinander der Sinnesdaten, in eine Sukzession, in ein Nacheinander aufgelöst wird: Was bedeutet, daß das Räumliche auf dem Zeitlichen basiert. Richtungshören etwa ist also ein Zeitproblem, Raumklangbewegung kommt, so Haller, einer Zeitaussage gleich. In der Praxis heißt das: Der Gehörsinn kann nur sehr ungefähr die Raumrelationen wahrnehmen, der Hörraum ermöglicht nur eine ungenaue Schätzung von Entfernung, Bewegung und Richtungen von Hördaten. Hier kommt dem Hören das Sehen zu Hilfe – Hörraum und Sehraum ergänzen einander. Wichtig ist für Hans Peter

Haller die Forderung, daß der Komponist für jede Komposition, ja für jedes Konzert den Raum neu erforschen und bestimmen muß; mit Hilfe intensiver Proben im Studio wie im Saal. Und er findet in diesem Zusammenhang durchaus herbe Worte für den heute gängigen Konzertbetrieb, wo Instrumentalisten und Sänger in einem kleineren Proberaum die Aufführung erarbeiten, während sie später im Aufführungsraum nur eine sogenannte Sitzprobe absolvieren und ihnen gar nicht ermöglicht wird, sich wirklich einzuhören, den Raumklang kennenzulernen. Vor allem kritisiert er dabei die üblichen Orchestertourneen durch viele Städte und nicht erprobte und erkannte, also nicht er-hörte Säle. „Wann werden die Veranstalter umdenken?“ fragt er.

Es war vor gut zwei Jahren zu beobachten – und zwar anlässlich der Wiedergabe der Komposition „Camminantes... Ayacucho“ von Luigi Nono in der Münchner Gasteig-Philharmonie – , wie Hans Peter Haller und seine Mitarbeiter zusammen mit dem Venezianischen Komponisten den großen Raum und seine elektro-akustische Beschallung durch eine Vielzahl von Lautsprechern tagelang abhorchten, wie sie – um jene feinsten Klangschwebungen, feste Klangballungen, Klangbewegungen herbeizuführen – ihren ganz besonderen Klangraum definierten, indem sie die Ausrichtung der Lautsprecher, deren Aufhängung, deren Veränderung in vertikaler und horizontaler Ebene immer wieder korrigierten – ganz zu schweigen von den elektro-technischen Manipulationen an der verwirrenden Vielzahl von Geräten. So entstand schließlich, natürlich auch durch kontinuierliche Überprüfung an einer inneren Klang-Vision, die Haller und den Komponisten an den Mischpulten befeuerte, so entstand jenes weitausgespannte, in der Klangtiefe ausgehörte Netzwerk der Klangfigurationen, Klangdichten und -auflösungen, jene Klang-Alchemie der abgestuften Mikroveränderungen, die die Zuhörer eine gute halbe Stunde lang – und unverlierbar in der Zeit – in die „kosmische Unendlichkeit“ der Weltenräume eines Giordano Bruno entführte. –

Zeitraum – darunter versteht Hans Peter Haller jene Phänomene elektro-akustischer Echos, die mit den natürlichen Echos in traditionellen Räumen nicht mehr vergleichbar sind. Zeitverschiebung und Zeitversetzung spielten in der Musikgeschichte schon oft eine wichtige Rolle, führten zu neuen musikalischen Formen, wie beispielsweise dem Kanon, dem Fugato oder zur Echowirkung in der Instru-

mentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Fortschritt der elektronischen Zeitverzögerungsgeräte besteht nun in ihrer Digitalisierung: So wird durch sie nicht nur eine bessere Tonqualität, sondern auch größere Zeitvariabilität möglich, im Unterschied zu früher, wo mit magnetischen Bandaufzeichnungsgeräten gearbeitet wurde. Und es können jetzt diese digitalen Verzögerungsmaschinen komplex vorprogrammiert werden. Es geht dabei um Zeitverschiebungen zwischen 0,5 Millisekunden und 32 Sekunden, die genau einzustellen sind. Als Beispiel für diesen Raumklangfortschritt wird Hans Peter Haller gleich Luigi Nonos Stück „A Pierre“ für Kontrabaßflöte, Kontrabaßklarinetten und Live-Elektronik vorführen, bei dem der Klang der Instrumente 12 und 24 Sekunden verzögert wird, dabei nicht als Originalklang, sondern gefiltert und transportiert. Es soll bei dieser Musik keine kanonische Form zu hören sein, vielmehr kann und soll der Hörer nicht recht feststellen, was im Moment des Erklingsens original und was zeitversetzt gespielt wird. Das Resultat ist ein in sich geschlossenes Klangerlebnis, die Simultaneität von mehreren Stimmen. Luigi Nono hat in diesem zum 60. Geburtstag Pierre Boulez zugeeigneten Werk solche Simultaneität der Stimmen, Zeiten und Räume beschworen. Seine Worte dazu, nicht technologisch sondern poetisch-philosophisch inspiriert: „Nicht nur Erinnerung, nicht nur ferne Echos, „nicht vom Gestern sprechen“ (W. Benjamin). Heute das stetig mögliche Neue. – Auch dem Schweigen zuzuhören wissen – nicht nur in einer einzigen Möglichkeit des Hörens – im Schweigen die anderen ANDERES hören. – Endloses Atemholen – unendliche Gefühle – Gedanken – Tragödien – raunende.“ Soweit Luigi Nono.

Klangraum und Zeitraum als Simultaneität der Räume und Zeiten – möglich gemacht durch Klangbewegung. Damit sind wir wieder bei der venezianischen Mehrchörigkeit und deren Versuch, die Bewegung des Klanges im Raum in Bezug auf Richtung und Tempo zu bestimmen. Hermann Scherchen und Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen mit seiner Lautsprecheranordnung im Kugelpavillon von Osaka – von ihnen stammen die entscheidenden Ideen zur Verwirklichung einer Klangbewegung. Es gibt, nach Hallers Mitteilung, zwei Wege dazu: die Zeitverzögerung und die dynamische Steuerung. Im Freiburger Experimentalstudio hat man sich für die zweite Möglichkeit entschieden, das heißt, „den für eine Bewegung bestimmten Kanalverstärkern wird zur Dynamiksteuerung eine Hüllkurve zugeteilt“, also die das Schwingungsbild eines Klanges ein-

hüllende Kurve. Veränderlich sind Zeit und Form der Hüllkurve, wobei ein besonderes Steuersystem die einzelnen Hüllkurven koordiniert.“ Und: „Die Richtung der Bewegung wird durch die Zuordnung der einzelnen Kanäle zu den einzelnen Lautsprechern definiert.“ Es gibt einfache Kreisbewegungen des Klanges, es gibt Klangwanderung mit Klangtransformation, es gibt die universelle Klangwanderung im Raum. Und damit sind wir beim sogenannten „Halaphon“, dem ersten Universalraumsteuergerät, das Peter Lawo nach einer Idee Hans Peter Hallers entwickelte – die Bezeichnung setzt sich aus beider Namen zusammen. Mit dem „Halaphon“ werden Richtung und Zeit des Klanges mit zum formgebenden Bestandteil der Komposition. Der Raum wird in seiner Gesamtheit „als definierte akustische Funktion in die Musik einbezogen.“ Haller dazu: „Klangbewegung öffnet den geometrischen Raum, die Architektur bestimmt nicht mehr allein den Raumklang. Die Raumgrenzen werden fließend.“ Und noch einmal Hans Peter Hallers Wort und seine kühne Reklamation der Technik für die Kunst: „Klangraum, Zeitraum, Klangbewegung bedeuten heute keine Starrheit des elektronisch-erweiterten Klanges, sondern individuelle Interpretation. Die elektro-akustischen Geräte werden zum gespielten Instrument.“ Wieder war es Luigi Nono, der das „Klangwandern“ mit seiner Musik erfüllte und steigerte. Im vergangenen Herbst brachten die Berliner Festwochen ein für den Geiger Gidon Kremer geschriebenes Werk mit diesem zur Uraufführung; mit dem flimmernden Titel „La lontananza nostalgica-futura“ (also auf deutsch vielleicht: Die sehnsüchtige Ferne der Zukunft. Oder: Die zukünftige Sehnsucht der Ferne) für Solo-Violine, Live-Elektronik und Tonband. Es erklingt da eine Musik aus leisen Fragen, tastenden Bewegungen, verinnerlicht oder dramatisch-angstvoll suchenden Klanggesten im musikalischen Raum. Und es gibt eine Besonderheit bei dieser Komposition – das sind die über das Podium verteilten sechs Notenpulte, die sich der Solist sozusagen spielend zu erwandern hat. Die Idee des Wanderns ist hier konkretes Bild geworden, das Symbolkraft besitzt: Die Klänge befinden sich auf der Reise, die Tonquelle selbst ist dynamisch geworden – eine Art Musiktheater, das der Solist als der eigene Darsteller seiner Klangbeschwörungen von Pult zu Pult langsam fortschreitend realisiert. Vielleicht ist Luigi Nonos künstlerischer Wahlspruch der letzten Jahre auch Hans Peter Hallers, dessen engen Begleiters, Credo geworden: Er heißt: „Wanderer, es gibt keine Wege, doch wir müssen gehen“; er wurde im 13. Jahrhundert in Toledo von einem Mönch in eine Klostermauer eingeritzt.



Verehrte Damen und Herren! Ich meine, daß der Weg Hans Peter Hallers, der ja heute hier nicht allein als Elektronikmeister, sondern als Musiker, Komponist, Freiburger Hochschul-Professor, international geschätzter Helfer und Ko-Autor vieler anderer Komponisten unter uns sitzt, daß sein Weg ein Weg ist, der auch den Technik-Skeptiker, den eingeschworenen Freund der alten Künste, die ja auf Maschinen, Schaltungen und Klangtransformationen verzichten mußten, mit der Skepsis versöhnen kann. Der entscheidende Punkt ist, so glaube ich, die Gegenwärtigkeit und Spontaneität dieser gemeinsam mit den Komponisten im kreativen Moment benutzten Live-Elektronik - denn Musik ist eine ständiges Werden und Vergehen im Augenblick: Neue Töne für neue Räume. Viel mehr Zweifel sind angebracht gegenüber einem technischen Zugriff, der der Musik die Würde, die „Aura“ des Jetzt und Hier, zum Zwecke ihrer Vermarktung, nimmt. So wäre denn Luigi Nonos eben zitiertes Wort, das von dem deutsch-jüdischen Philosophen Walter Benjamin stammt, fast als moralische Forderung neu zu verstehen: „Nicht vom Gestern sprechen“. Nono fügte hinzu: Heute das stetig mögliche Neue.



Professor Dr. Günther Weiß und Professor Wolfgang Sawallisch

Professor Wolfgang Sawallisch

Verleihung des Preises

Zum Gedenken an Christoph und Stephan Kaske  
verleiht die

*Christoph und Stephan Kaske-Stiftung*

ihren Preis 1989

HERRN PROFESSOR HANS PETER HALLER

Herr Professor Hans Peter Haller hat in seiner Eigenschaft als Leiter des Experimentalstudios Freiburg/Brsg. der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks e. V. wichtige Beiträge zur Weiterentwicklung der Forschung und Praxis auf dem Gebiet der Musikelektronik bzw. der elektronischen Klangumformung geleistet. Seine persönlichen Arbeiten wie die Arbeiten seines Studios haben auf diesem Gebiet international hohe Aufmerksamkeit und Anerkennung gefunden.

München, im Juni 1989

Der Stiftungsrat



Dr. Karlheinz Kaske und Professor Hans Peter Haller

Professor Hans Peter Haller

Raum - Zeit - Klang

Sehr verehrte Frau Kaske,  
sehr geehrter Herr Dr. Kaske,  
sehr geehrter Stiftungsrat der Christoph und  
Stephan Kaske-Stiftung,

ich danke Ihnen für die Zuerkennung des erstmals von Ihrer Stiftung  
verliehenen Preises und freue mich, daß mit der Verleihung dieses  
Preises meine Arbeit auf dem Gebiet der elektronischen Klangumformung,  
Klangerweiterung, kurz gesagt der Live Elektronik, Anerkennung  
gefunden hat.

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

Die Wahrnehmung des geometrischen Raumes, der Raumtiefe  
mittels des Hörsinns ist sehr schwierig, wenn überhaupt möglich.  
Ausnahme ist die Tiefengliederung bei einer Bewegung, z.B. dem  
Dopplereffekt - das Herannahen und Sichentfernen einer Klang-  
quelle.

Dies bedeutet: ein schnelles Erfassen einer Raumtiefe, der Raum-  
Geometrie durch den Klang ist nur mit Hilfe des Sehsinns möglich,  
ich höre vor allem mit den Augen.

Musik ohne Klangraum ist undenkbar. Der Komponist komponiert  
im Raum für den Raum. Der Raum wird zur formalen Funktion sei-  
ner Komposition.

Der Komponist orientiert sich am geometrischen Raum und ver-  
sucht, in dessen erkennbaren Grenzen einen ebenfalls erkennbaren,  
d.h. erhörbaren Klangraum zu schaffen. Dieser Klangraum kann dem  
geometrischen Raum entsprechen, er muß es nicht. Vergleichen wir  
hierzu nur wenige Räume und ihr Einwirken auf musikalische For-  
men:

Die Emporen von San Marco in Venedig, der Raum, in dem die mehrhörige Musik entstanden ist. Das antike Amphitheater, in dem die zentrale Klanginformation von innen nach außen, von vorne und hinten, vor allem auch durch räumliches Fortschreiten der Akteure eine Klangbewegung praktiziert wurde. Heute der Musikpavillon, die Konzertbühne mit der ihnen eigenen komplexen Schallabstrahlung in einer nahezu gebündelten Richtung. In diesem Raum hören wir in erster Linie die klassischen Musikformen wie Solostücke bis hin zum großen Symphonieorchester, Kompositionen, die an fest zugeordnete räumliche Positionen gebunden sind.

Der Lautsprecher, die moderne Elektronik, vor allem die elektronische Klangumformung, ermöglichen heute eine universelle Klangortsbestimmung, die dem Komponisten ein „Aushören“ im Sinne eines Austastens des Raumes erlaubt. Dieser Klangraum ist jedoch unbestimmt, seine Wahrnehmung, sein Erkennen vom Standort des Hörers abhängig. Dies bedeutet, daß der Komponist eine nicht genau definiertes Spiel mit dem Klang im Raum praktizieren kann:

Bandbeispiel: Pierre Boulez, „... Explosante / Fixe...“,

Wir hörten von Pierre Boulez: ...Explosante / Fixe...“, für Vibraphon Solo, 5. Satz. Mit Genehmigung und auf Empfehlung des Komponisten habe ich die Komposition für Vibraphon und elektronische Klangumformung ausgearbeitet. Klangbewegung, mehrfache zeitliche Versetzung des Klanges – ein Zeitraum – haben den ortsgebundenen Klang des Vibraphons aufgelöst, der Raum wurde in die Komposition so integriert, daß ein räumliches Hören im Sinne der geometrischen Vorlage nicht mehr möglich ist. Boulez komponierte eine sehr komplexe Struktur, die durch die 4-fache elektronische Zeitverzögerung mit Schichtung zusätzlich verdichtet wird mit dem Ergebnis: ein Klangkontinuum im Raum.

Die klangliche Raumtiefe ist heute im Konzertsaal verhältnismäßig gering, alle Instrumente oder Stimmen hören und sehen wir sehr präsent, mit nahezu gleicher Intensität. Zweifellos ist dieser akustische Trend auf die Studientechnik der Medien Schallplatte und Rundfunk mit zurückzuführen, die ein Hören „ohne Sehraum“ verlangen. Sollte also die eben erwähnte gleiche Klangintensität im Konzertraum nicht stimmen, wird mit baulichen Maßnahmen, vor allem mit Schallreflektoren nachgeholfen. Man betrachte unsere neuen Konzertsäle, wie z.B. den Kammersaal der Berliner Philharmonie oder

den großen Konzertsaal im Münchner Gasteig – um nur zwei zu nennen – ,wo ein Schwarm von Reflektoren drohend über den Interpreten und Zuhörern schwebt, den Blick auf den eigentlichen Raum stört, ja teilweise verhindert. Wir schaffen damit einen „künstlichen“ Raum für die traditionelle musikalische Aufführungspraxis. Eine natürliche akustische Tiefenwirkung wie sie uns für den Klangraum unserer Musik, auch für die traditionelle wünschenswert erscheint, wird durch diese „Direktbeschallung“ meist nivelliert. Wir versuchen nun mittels der elektronischen Klangumformung, d.h. der Klangselektion mit Filtern, der Phasenverschiebung durch Transposition und vor allem aber mit Zeitverschiebungen und Klangbewegungen dem Komponisten den Klangraum in seiner Vielfalt und Tiefe als kompositorisches Material wiederzugeben. Ein Paradoxum unserer heutigen Raumakustik!

Hören wir von Luigi Nono „A Pierre, ...“ für Kontrabaßflöte, Kontrabaßklarinetten und elektronische Klangumformung. Nono hat diese Komposition Pierre Boulez zum 60. Geburtstag gewidmet. Sie trägt den Untertitel „... dell'azzurro silenzio, inquietum“

Bandbeispiel: Nono, „A Pierre, ...“

Der Komponist müßte eigentlich neidisch sein auf die Arbeitsweise des Architekten, der in der Planungsphase auf dem Papier einen Strich zieht, Ost-westlich verlaufend, und Tage später wird er eine Mauer sehen, Ost-westlich verlaufend wie projiziert. Der Komponist entwirft eine Klangbewegung, bezogen auf einen bestimmten geometrischen Raum. Er wird diese Klangbewegung nie genau so hören, denn der Standort des Hörers, Schallreflexion und Schallabsorption beeinflussen den gedachten Klangweg. Vielleicht ist es aber gerade dieses Ungewisse, das wir alle, Komponisten, Interpreten und Techniker, in unserer Arbeit von Konzertraum zu Konzertraum erfahren, das uns immer wieder zu neuer Kreativität anspornt: neue Klangräume und Zeiträume in der Musik zu erschließen, zu erhören. Dies bedeutet vor allem keine Starrheit des elektronisch-erweiterten Klanges, sondern individuelle Interpretation.

## 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.

### § 12 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.