

ECKART RAHN: PETER MICHAEL HAMEL ZUM 60. GEBURTSTAG

Wenn einer als Komponist, Musiker, Autor und Pädagoge lange Zeit tätig war, mag man davon ausgehen, dass er einen gewissen Einfluss auf andere ausgeübt hat; darüber hinaus sagt man über Hamels Leben und Arbeit, dass er »grenzüberschreitend« tätig gewesen sei. Das stimmt aber genau genommen nicht. Er ist wie ein interkultureller Tausendfüßler in den unterschiedlichsten Territorien gleichzeitig zu Hause; es gelingt ihm, auf einem Bein in einem Areal zu verbleiben und gleichzeitig neuen Halt und Orientierung andernorts zu finden. Es geht also nicht nur darum, wen Hamel beeinflussen konnte oder wollte, sondern vielmehr darum, was er an Impulsen aufnehmen, verarbeiten und dann in auf hamelsche Weise verklärter Form weitergeben konnte.

Meine Bekanntschaft mit Hamel, über die Jahrzehnte zur Freundschaft gewachsen, geht auf die frühen Tage des Ensembles Between zurück, um 1970. Schon damals war es offensichtlich, dass es keine einfache Sache ist, Hamels Arbeit zu charakterisieren; im Gespräch offenbarte sich schnell das Ambivalente und Tolerante: so verschwinden die Grenzen zwischen improvisierter und komponierter Musik, Schaffung ist identisch mit Interpretation, die Ecksteine sind gleichermaßen in Europa wie anderswo zu finden. Feldman und Jazz repräsentieren auszugsweise das Nordamerikanische, da gibt es eine Verinnerlichung, die in Meister Eckart oder Nikolaus Cusanus und im Buddhismus indischer wie japanischer Prägung gleichermaßen Vertiefung sucht; das Christliche ist wesentlich, aber in antiautoritärer Form, andere Religionen fließen ein, aber ohne den Fluss zum Mahlstrom zu machen. Gleichzeitig wird ein anderer Widerspruch in Frage gestellt, der nämlich zwischen den traditionellen Antipoden des Intellektuellen und des Romantischen. Auch dies ein Merkmal der hamelschen Existenz; als ob sich E.T.A. Hoffmann als Intellektueller und Adorno als Romantiker auf der höheren Ebene einer *Entente cordiale* treffen könnten, um gemeinsam zu musizieren, wobei die sorgfältigst erarbeiteten Partituren ohne die Kadenzten und Verzierungen des Augenblicks nie komplett wären.

Was nun mich angeht, so war ich als Kind der 60er-Jahre allem Akademischen abhold. Das Alternative war ja die Norm jener Tage. Ich suchte die Freiheit, war der improvisierten Musik mehr zugetan als der komponierten. Obwohl Bach immer wesentlich war und blieb, ging der Ehrgeiz doch mehr zu Fluxus, Raga oder Coltrane, Cecil Taylor oder Ornette Coleman, auch an Weberns Bagatellen, die für mich immer so komponiert schienen, dass zwei Quartette sie nie auch nur annähernd gleich spielen könnten. An Free Jazz hatte ich nie geglaubt; das war auch so ein Klischee der Amateurmusikologen, zu denken, dass ein hoch qualifizierter Musiker »frei« zu spielen in der Lage sein soll; das war die einigermaßen missverständene Wiedergabe des Suchens der Meister um Identität im Neuland. In der japanischen Ausbildungspraxis lernt der Schüler schnell, dass man ohne geschriebene Noten viel akkurater reproduzieren kann, wenn der Lehrer durchblickt und ein Schüler willig folgt. So glichen sich die vermeintlichen tiefen Furchen zwischen notationsbezogener Aufführungspraxis und einer mehr improvisatorischen allmählich aus, und eine neue Ebene des Ackerlands entstand gedanklich.

Vieles davon war mir damals nicht klar, obwohl ich es vielleicht zumindest teilweise instinktiv erahnte. Ein Jahrzehnt später, 1980, fingen wir an, eng miteinander zu arbeiten. Die Aufnahmen von frühen Werken Hamels mit elektronischer Orgel und einem seltenen Synthesizer namens Wave Computer standen am Anfang. Zeitfarben hieß es damals, das Aushorchen tibetischer Räume im Bardo kam später, verband aber bereits die Elektronik mit der westlichen Pfeifenorgel. Ganz organisch schloss sich das Paraphrasieren über Hildegard-Themen im »Organum« an. Kandinskys »gelber Klang« fügte den Zeitfarben noch eine europäisch-avantgardistisch motivierte Nuance hinzu. Das Mittelalter fand im Himalaja wie in Mitteleuropa statt, zeitgleich in der Vision. Den Zeitfarben folgten der Zeitpfeil und der Zeitkreis; Musik war immer eine Sache der Zeit, ewig, im Augenblick verharrend, sich im Fortschreiten erneuernd. Dazu kam der Rhythmus, von den Weltmusikpionieren Orff und Messiaen geprägt, nicht ohne eine Referenz an das Altkoreanische als Grundlage eines deutlich westlichen Streichquartetts.

Das mit den gedruckten Noten kam später. Ein komplizierter Prozess des Umlernens musste dem vorangehen. Meine Beschäftigung mit den klassischen Musiken Asiens zeigte mir den Weg zu einem gemeinsamen Ziel: Die Musik anderen zur Verfügung zu stellen, aber ohne sie in der Interpretation einzuengen. Werktreue als Möglichkeit anderer Sichtweisen, das gefiel mir. Ich erinnere mich an die erste Produktion mit dem Alexander String Quartet, bei der Hamel nicht anwesend war. Später sagte er, er hätte vieles unterbunden, wenn er dabei gewesen wäre, aber so, wie es nun geworden sei, wäre es ihm genauso recht. Und als Roger Woodward vor der ersten Aufnahme von Hamels großem Klavierzyklus »Vom Klang des Lebens« unbedingt vor der Produktion mit dem Komponisten die Partitur durcharbeiten wollte, zog es Hamel nach nur ein paar Stunden vor, nach Hause zu fahren und über Nacht einen neuen Satz zu komponieren. Woodward blicke ja durch, hieß es in der E-Mail, und da habe er weiter nichts zu tun.

So wurde ich über die Jahre zum überzeugten Verleger, obwohl ich als junger Mann nie gedacht hätte, je katholische Kirchenmusik zu veröffentlichen. Aber »De Visione Dei« war eine Vision, der ich gerne folgte. Die Gesellschaft sieht einen Unterschied zwischen Werk und Tonträger, zwischen dem Schaffen und der Reproduktion. Bei Hamel schwimmt das alles in eins: Im größeren Überblick ist alles Schöpfung, alles verpflichtet dem Höheren, wenn der menschliche Überlieferer auch der eigenen Verantwortung für sein Tun stets verhaftet bleibt.