

Komponisten in Bayern – Band 61: Peter Michael Hamel

Allitera Verlag

Komponisten in Bayern

Dokumente musikalischen Schaffens
im 20. und 21. Jahrhundert

begründet von
Alexander L. Suder

herausgegeben im Auftrag des Tonkünstlerverbandes Bayern e.V. im DTKV
von Theresa Henkel und Franzpeter Messmer

Band 61: Peter Michael Hamel

K. Esterl
P. M. Hamel
H. Rohm
K. H. Stahmer

T. Geißler
A. Kolb
T. Rösch
K. Suttner

J. C. Golch
G. E. Meyer
C. Schlüren

Peter Michael Hamel

Allitera Verlag

Kuratorium:

Oswald Beaujean, Bayerischer Rundfunk

Linde Dietl, Tonkünstlerverband Bayern e. V.

Richard Heller, Tonkünstlerverband Bayern e. V.

Theresa Henkel, Herausgeberin

Dr. Dirk Hewig, Deutscher Tonkünstlerverband e. V.

Herbert Hillig, Ministerialrat, beratendes Mitglied als Vertreter des Bayerischen Staatsministeriums für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst

Arno Leicht, Hochschule für Musik Nürnberg

Axel Linstädt, Deutscher Komponistenverband

Dr. Franzpeter Messmer, Herausgeber, Vorsitzender

Dr. Robert Münster, Herausgeber der Musica Bavarica

Dr. Reiner Nägele, Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek

Dr. Helga-Maria Palm-Beulich, Musikwissenschaftlerin

Prof. Dr. Hartmut Schick, Universität München und Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte

Dr. Bernhold Schmid, Bayerische Akademie der Wissenschaften

Prof. Dr. Stephan Schmitt, Hochschule für Musik und Theater München

Dr. Wolf-Dieter Seiffert, Verleger

Alexander Strathern, Verleger

Prof. Dr. Alexander L. Suder, Ehrenvorsitzender

Vorstand des Tonkünstlerverbandes Bayern e. V. im DTKV:

1. Vorsitzender: Prof. Ulrich Nicolai, München

1. Stellvertretende Vorsitzende: Prof. Barbara Metzger, Würzburg

2. Stellvertretende Vorsitzende: Prof. Michaela Pühn, München

Ehrenvorsitzende: Prof. Dr. Alexander L. Suder, Dr. Dirk Hewig, Linde Dietl, Dr. Franzpeter Messmer, München

Schatzmeister: Philip Braunschweig, München

Schriftführer: Prof. Eckhart Hermann

Die Buchreihe »Komponisten in Bayern« wird vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst sowie der GEMA-Stiftung unterstützt und gefördert.

Juli 2017

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH

© 2017 Buch&media GmbH

© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen

Herstellung: Johanna Conrad

Titelfoto: Peter Michael Hamel (Foto: Astrid Ackermann)

Printed in Germany

ISBN print 978-3-86906-366-9

ISBN epub 978-3-86906-367-6

ISBN PDF 978-3-86906-368-3

Inhalt

Vorwort zum 61. Band	7
Gabriele E. Meyer »Weltbürger mit europäisch-bajuwarisch-christlichen Wurzeln«	9
Theo Geißler »... habe immer versucht, mich mit musikalischen Mitteln zu trösten oder meine Wut zu äußern.«	16
Andreas Kolb Peter Michael Hamel als konzertierender Künstler	28
Peter Michael Hamel Improvisation als Quelle für Inspiration	35
Thomas Rösch Einflüsse Carl Orffs auf das Werk von Peter Michael Hamel	51
Klaus Hinrich Stahmer Das Fremde und das Eigene – Gedanken eines Weggefährten zur außereuropäisch inspirierten Musik von Peter Michael Hamel	62
Jan C. Golch »Theater hat mich immer interessiert« Bemerkungen zu Peter Michael Hamels Musiktheater	88
Gabriele E. Meyer »Ich konnte nicht anders, als sie so zu komponieren« Zu Peter Michael Hamels <i>MISSA</i> – Interview und Werkbeschreibung . . .	99
Kurt Suttner Begegnungen mit der Chormusik von Peter Michael Hamel	107
Christoph Schlüren Das Licht hinter dem Schwarz – der Symphoniker Peter Michael Hamel .	118
Helmut Rohm Bemerkungen zu Peter Michael Hamels Komposition <i>Morton Feldman in my life</i>	127

Konstantin Esterl
Vom Zusammenfügen des Getrennten
Peter Michael Hamels Orgelmusik und das Album *Coincidence* 139

Werkverzeichnis	147
Diskografie	159
Literaturverzeichnis.	162
Über die Autoren	166
Personenregister.	171

In Ergänzung zur vorliegenden Monografie ist die CD, *The Self-Tuned Piano – Qingdao* 2011, mit Peter Michael Hamel (Stimme und verstimmtes Klavier) erschienen. Sie kann bei der Geschäftsstelle des Tonkünstlerverbands Bayern, Sandstraße 31, 80335 München (info@dtkvbayern.de) bestellt werden.

Vorwort zum 61. Band

Komponist, Improvisator am Klavier, Musikwissenschaftler, Buchautor, Hochschullehrer und vieles mehr: Peter Michael Hamel ist einer der facettenreichsten deutschen Musiker seiner Zeit. Als 68er revoltierte er gegen die Selbstzufriedenheit der Adenauerjahre, als musikalisches *enfant terrible* gegen die Grenzen zwischen U- und E-Musik und gegen die Dogmen der Neuen Musik. Er suchte nach neuen Horizonten, ging bei indischen Musikern in die Lehre und war ein Wegbereiter von populären Entwicklungen wie der »Weltmusik« oder der »New Age«-Bewegung. Sein Buch *Durch Musik zum Selbst* wurde ein Welterfolg. Doch nie ließ er sich auf solche Etiketten reduzieren. Ihm geht es im Sinn des Philosophen Jean Gebser um ein Bewusstsein, das die verschiedenen Kulturen der ganzen Welt integriert.

Genauso vielseitig wie der Komponist ist auch seine Musik: Sein Werk umfasst Improvisation, Kammermusik in verschiedensten Besetzungen, Vokalmusik von Kabarettsongs bis hin zur tiefgründig gestalteten *MISSA*, Symphonien, Solokonzerte und Musiktheater. Peter Michael Hamel findet aus der Haltung des Improvisierens seine Inspiration. Dementsprechend ist seine Musik emotional packend, ohne dass ihr profundes Handwerk und eine architektonisch durchdachte Konstruktion abgesprochen werden könnten.

So sehr er in die Welt hinausstrebt, er fühlt sich doch in Bayern, in seiner Geburtsstadt München und im Chiemgau, wo er lebt, und vor allem in der Liberalitas bavariae verwurzelt. Sein Münchner Hochschullehrer Günter Bialas und sein Mentor Carl Orff ermutigten ihn einst, seinen Weg in aller Freiheit und Offenheit zu gehen. Diese pädagogische Grundhaltung nahm er mit nach Hamburg, wo es ihm als Hochschullehrer ein Anliegen war, seinen Studenten Welt-offenheit und die Fähigkeit zu vermitteln, Grenzen zu überwinden, sei es zwischen den einzelnen Musiksparten, sei es zwischen den Kulturen unserer Welt.

Die einzelnen Beiträge dieses Bandes beleuchten aus unterschiedlichen Perspektiven zentrale Aspekte zu Hamels Leben und Schaffen und machen neugierig, seine Musik aufzuführen und zu hören. Wir danken den Autoren für ihre profunde Arbeit und Peter Michael Hamel für seinen Rat und seine Unterstützung.

Theresa Henkel
Franzpeter Messmer
Herausgeber

Gabriele E. Meyer

»Weltbürger mit europäisch-bajuwarisch-christlichen Wurzeln«¹

Leben und Werk Peter Michael Hamels: Eine biografische Übersicht

Peter Michael Hamel ist zunächst Komponist. Zu dieser genuinen Begabung gesellten sich noch ein stupendes improvisatorisches Talent und ein starkes Gefühl für komplexe rhythmische Strukturen. Beides ermöglichte ihm schon sehr früh, Übergangslos von einer Stilistik in die andere zu wechseln. Das im traditionellen Sinne abgeschlossene Werk gab und gibt es für ihn kaum. Dank seiner Unvoreingenommenheit und Offenheit allem Neuen gegenüber entwickelte sich Hamel rasch zu einem hochmotivierten Mittler und Vermittler von Musik aller Zeiten und Länder. Von Anfang an verweigerte er sich der hiesigen Elite-Ideologie, misstraute jeglicher kategorialen Einordnung in irgendwelche Schubladen. Seine ablehnende Einstellung gegenüber den Verdikten der Avantgarde in der Webern-Nachfolge als dem Maß aller Dinge ließ ihn andere Wege gehen. Irritationen nahm er in Kauf. Diese Neugier, gepaart mit einem geradezu pädagogischen Eros, sein Wissen weiterzugeben, verführte ihn nach wie vor dazu, sich intensiv mit der europäischen Musiktradition auseinanderzusetzen, in gleicher Weise aber auch die Weltkulturen, zumal die fernöstlichen, mit einzubeziehen. Grenzgänger, der er war und ist, begann Hamel auch die grundsätzliche Trennung zwischen E- und U-Musik aufzulösen, ja zu überschreiten, lange ein Sakrilegium ohnegleichen. – Hamels Œuvre umfasst sämtliche Gattungen und Formen, reichend von der Vokal- und Kammermusik in den unterschiedlichsten Besetzungen über Schauspiel- und Filmmusik bis hin zu Symphonie, Oratorium und abendfüllender Oper. Trotz der Vielfalt der Einflüsse von allen Seiten, auch der oft ablehnenden Bewertung seitens der offiziellen Kunstkritik, gelang es dem Komponisten Peter Michael Hamel, einen eigenen Stil, nämlich seinen Stil zu formulieren und auch beizubehalten.

Geboren am 15. Juli 1947 in München als erstes Kind des Schauspielers und Regisseurs Kurt Peter Hamel und der Schauspielerin und Bühnenbildnerin

¹ Peter Michael Hamel über sich selbst, zitiert nach Michael Töpel: *Artikel »Peter Michael Hamel«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel 2002, Sp. 476.

Gisela Hillen Hinrichs begann Peter Michael Hamel mit dem Klavierspiel bei seiner Großtante Amalie Jensen-Pletsch. Später kamen Violine, Violoncello, Horn und Orgel dazu. Noch während seiner Schulzeit am Pestalozzi-Gymnasium erhielt Hamel von Fritz Büchtger, dem verdienstvollen Leiter des bald nach dem Zweiten Weltkrieg gegründeten »Studios für Neue Musik«, Unterweisungen im Tonsatz. Erste Kompositionen wurden zunächst in Büchtgers Wohnung und bei Veranstaltungen der Schule vorgestellt, einige etwas später auch im »Studio«. Nach dem Abitur im Jahr 1966 wurde Hamel gegen seinen ausdrücklichen Willen zum Militärdienst eingezogen. Doch war diese Zeit trotz aller negativen Erfahrungen insofern keine schlechte, weil sie den jungen Komponisten existenziell bestärkte, die Welt der elitären Dogmen zu verlassen. Anderthalb Jahre lang komponierte er heimlich als Küchenverwalter im Nachschub-Büro, nahm weiter Privatunterricht bei Fritz Büchtger und vertonte unter anderem August Stramms Antikriegslyrik. Auch verbrachte Hamel jeden zweiten Abend mit zum Teil schwarzen Musikern in sogenannten Jazz- und Folkloreläden, lernte die unterschiedlichsten ethnischen Spielformen kennen. »Ich hörte Miles Davis, Charles Mingus, Thelonious Monk, aber auch vom Samba beeinflusste lateinamerikanische Revolutionsmusik.«² Und er entwickelte für sich die »daktyle Annäherung« seiner Finger an das losgelöste Spielenlassen, die andauernde Wiederholung einzelner Töne und Motive, was er als »continuous creation« bezeichnete.

Hamel's Neugier auf außereuropäische Ausdrucksformen war inzwischen gewachsen. Die naheliegende Überlegung, die verschiedenen Kulturen quasi als Vehikel zur eigenen Darstellung zu nutzen, sie einfach nur zu »durchmischen«, entsprach allerdings von Anfang an nicht seiner Intention. Für ihn entscheidend war der Dialog, der zu mehr Toleranz führt. »Je genauer wir andere Kulturen kennenlernen, desto größer ist die Achtung davor, desto weniger ist Aneignung angesagt. Integration heißt für mich nicht Subsumierung, vielmehr transparentes, mehrdimensionales Bewusstsein.« Jean Gebser prägte dafür den Begriff des »Diaphanen«³, also des Durchscheinenden, Durchsichtigen. Dieser Ansatz war für Hamel so essenziell, dass er dem Kulturphilosophen nach dessen Tod 1973 sein Stück *Diaphainon* widmete, eine Komposition, die, analog zu Gebser's Theorie, »integral«⁴ gehört werden will.

Zwischen 1968 und 1970 studierte Hamel Komposition bei Günter Bialas an der Münchner Musikhochschule. Doch dabei blieb es nicht. Neben den Fächern Soziologie und Psychologie belegte er noch Musikwissenschaft bei Thrasybulos Georgiades (München) und Carl Dahlhaus (Berlin). Im selben Zeitraum setz-

² Die wörtlichen Zitate beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf Gespräche der Autorin mit Peter Michael Hamel in den vergangenen Jahrzehnten.

³ Jean Gebser: *Ursprung und Gegenwart*, Schaffhausen 1977.

⁴ Jean Gebser: *Ursprung und Gegenwart*.

te er sich auch mit den Komponierweisen von John Cage, Morton Feldman, Terry Riley, Luc Ferrari und Carl Orff auseinander, besuchte Seminare unter anderem bei Karlheinz Stockhausen in Darmstadt, arbeitete im Elektronikstudio von Ulrich Kraus, dem Tonmeister der Musikhochschule, experimentierte bei dem wohl wichtigsten Avantgardisten, Josef Anton Riedl, mit sämtlichen in jenen Jahren zur Verfügung stehenden analogen elektronischen und frühen Computer-Technologien. Letztere »kamen bei mir vor allem im sogenannten angewandten Musikbereich zum Einsatz: im Hörspielstudio, im Sprechtheater, bei experimentellen Installationen, für Stummfilm-Neuvertonungen und live bei den Auftritten als ›Self Performing Artist«. In diese Orientierungsphase fällt zudem die Gründung der von Anfang an international besetzten Improvisationsgruppe mit dem bezeichnenden Namen »Between«, »Dazwischen«, angesiedelt zwischen allen Stilen und Stühlen. Die in den zehn Jahren ihres Bestehens produzierten Aufnahmen lassen noch heute etwas von der damaligen Aufbruchstimmung, der überbordenden Spontaneität, der mitreißenden Musizierlust erahnen.

Ab 1971 begann Hamel als Pianist, Organist, Sänger und Live-Elektroniker mit eigenen Werken auch solistisch aufzutreten. Zahlreiche Tourneen, häufig mit dem Goethe-Institut, führten ihn nach Indien, Japan, Südkorea, USA, Kanada und in die meisten europäischen Großstädte. Während seiner oft monatelangen Aufenthalte in Asien, Indien zumal, besuchte Hamel nicht nur die kulturell bedeutsamen Orte. Ihn interessierten in erster Linie entlegene Regionen. Hier studierte er die fernöstlichen atemtherapeutischen Entspannungsmethoden ebenso gründlich wie er sich auch mit den verschiedenen Gesangsstilen und Tonsystemen beschäftigte, die sehr unterschiedlichen philosophischen Strömungen eingeschlossen. Diese Erfahrungen und ästhetischen Reflexionen führten Hamel zu der Niederschrift seines 1976 publizierten Buches *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann*⁵.

Während seines Studienaufenthaltes als Stipendiat der Villa Massimo in Rom 1979/80 komponierte Hamel sein erstes abendfüllendes Bühnenwerk *Ein Menschentraum* nach Texten von Kurt Peter Hamel und Claus H. Henneberg. Die Uraufführung in der Inszenierung von Dieter Dorn fand 1981 in Kassel statt. Es folgten *Rasa*. Fünf Stücke für gemischten Chor, Klavier, Tablatrommeln und Tanpura, uraufgeführt 1982 in Bombay, das erste Streichquartett und, für die Münchner Kammerspiele, die Bühnenmusik zu *Merlin*. Neuerliche Vortrags- und Konzertreisen führten Hamel wiederum durch Europa, die USA und Asien. In bestürzender Fülle entstanden daneben weitere Kammermusikwerke, Bühnenmusiken, Orchester- und Chormusik. Mit seiner Symphonie *Die*

⁵ Peter Michael Hamel: *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann*, Bern und München 1976, zweite erweiterte Auflage Kassel 1980.

Lichtung, uraufgeführt 1988 am Ende der ersten, von Hans Werner Henze ins Leben gerufenen Biennale für Musiktheater in München, wagte sich Hamel erstmals an die große symphonische Form. In jahrelanger freundschaftlicher Zusammenarbeit mit Sergiu Celibidache entstand eine gut ausbalancierte Partitur, die auch praxistauglich war.

Nach dem zweisätzigen Violinkonzert für Christiane Edinger, uraufgeführt 1990 in München, und ersten Überlegungen zur *MISSA* widmete sich Hamel einem Stoff, der ihm schon geraume Zeit am Herzen lag: dem Holocaust und dessen verbrecherischer Verdrängung. Über fünf Jahre suchte er das Grauen in Worte und Töne zu fassen. Die Basis der ersten Fassung mit dem Titel *Shoah*, einer Radio-Komposition für Solostimmen, Instrumente und Zuspieldband, bildeten Augenzeugenberichte und Texte von Gerhard Durlacher, Ruth Klüger, Gertrud Kolmar, Primo Levi und Nelly Sachs. Die zwölfteilige szenische Fassung *Endlösung* hingegen bezieht das Publikum mit ein. Bei der Uraufführung Ende August 1996 wanderten die Menschen durch Gänge, Gräben und Höfe der nahe bei Koblenz gelegenen Festung Ehrenbreitstein, wobei sie immer wieder auf graugewandete Pantomimen trafen, deren Gesichter die Grausamkeiten und Schrecknisse spiegelten. Hinzu traten verstörende Detailschilderungen, die die Schreckensbilder noch verschärften und wohl keinen Zuschauer unberührt ließen. *Endlösung* zählt sicher zu Hamels radikalsten Kompositionen für Musiktheater.

In den Achtzigerjahren entdeckte Hamel als »Composer in Residence« im Westen der Irischen Republik seine Freude am Unterrichten. Seine sprachliche Eloquenz, gepaart mit pädagogischem Geschick und großer Sensibilität im Umgang mit Schülern befähigte ihn in ganz besonderer Weise, sein Wissen weiterzugeben. Schon ein Jahr später erhielt er eine Gastprofessur in Graz, die er bis 1996 innehatte. In dieser Zeit fand auch die umjubelte Uraufführung der *MISSA* zum einhundertsten Geburtstag der Münchner Philharmoniker statt. Weitere oratorische Werke folgten, so 1996 *Passion* nach einem Text von Walter Flemmer und 1998 die Kantate für Soli, Sprecher, Chöre und Orchester, betitelt *Die Menschenrechte*, wiederum nach einem Text von Flemmer (Uraufführung in Prien, 1999).

Im Herbst 1997 wurde Peter Michael Hamel von der Hamburger Hochschule für Musik und Theater auf die C4-Professur in der Nachfolge von György Ligeti berufen. Wer die Person Hamel kannte, wusste nur zu genau, dass er auch als Hochschulprofessor dank seiner immensen künstlerischen und pädagogischen Erfahrungen die ausgefahrenen Gleise verlassen und neue Wege beschreiten würde. Hamels immer wieder gewürdigte Vielseitigkeit und Offenheit, für sein äußeres Renommee in der Fach-Öffentlichkeit vielleicht eher hinderlich, war hier ausgesprochen hilfreich, weil beides eine mehrspurige und interdisziplinär ausgerichtete Unterrichtstätigkeit versprach. Mit einer Vorlesung über Neue

Musik ohne Eurozentrismus, einem bundesweit ersten Masterstudiengang für multimediale Komposition, mit interkulturellen Seminaren unter dem Titel *Ethnotrans*, in spezifisch ausgerichteten Klangnächten und als Leiter eines Studios für aktuelle Musik ermunterte Hamel seine Studierenden nachdrücklich, unorthodox zu denken und zu arbeiten. Als Kompositionslehrer von durchaus erfolgreichen Meisterschülern konnte er etliche seiner Ideen verwirklichen. So gelang beispielsweise die Realisierung einer Kollektivoper bei der Münchner Biennale 2000, wobei sieben junge Komponisten aus den Hamburger Klassen unter Hamels Leitung das Thema »Über Frauen – Über Grenzen« zu erarbeiten hatten. Inzwischen lehrt und arbeitet Hamel in seinem »Interkulturellen Musikinstitut« in Aschau, seinem langjährigen Wohnsitz im Chiemgau. Dort geht es vor allem um Themen wie *Freie Gruppenimprovisation*, *Ethnomusikologie*, *Dialog der Kulturen* und *Harmonikale Grundlagenforschung*.

Nach der Emeritierung im Jahr 2012 rückte auch das eigene kompositorische Schaffen wieder in den Vordergrund. In rascher Abfolge entstanden unter anderem die *Metamorphosen für Kammerorchester* (3. Symphonie, uraufgeführt im Sommer 2014) und wenig später ein *Musiktheater zu Nahtod-Erfahrungen*, überschrieben mit *last minute* (4. Symphonie). Die inzwischen abgeschlossene 5. Symphonie, eine Art orchestrale Rückbesinnung, trägt den Titel *Anamnesis*. Daneben arbeitet Hamel vermehrt im schon 1979 von ihm mitbegründeten »Freien Musikzentrum« und für den Bayerischen Rundfunk; außerdem entwickelt er als Direktor der Musikabteilung der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (seit 2016) interkulturelle Konzepte, im Fokus Begegnungen mit afrikanischer, arabischer und persischer Musik. Es soll aber auch auf Vergessenes und Unbekanntes aufmerksam gemacht werden.

Verlagstechnisch hat es Hamels Musik nicht immer leicht gehabt. Zwar hatte sich Richard Gartenmeier mit seinem Orlando Musikverlag bereits in den Sechzigerjahren des Frühwerks angenommen und sich, wenig später, über die freundschaftlichen Begegnungen mit Carl Orff und Wilfried Hiller auch eine Zusammenarbeit mit dem renommierten Haus Schott's Söhne in Mainz ergeben. Immerhin produzierte Peter Hanser-Strecker, damals noch Juniorchef, schon ein Jahr nach der Gründung der Gruppe »Between« mit *Einstieg* die erste LP, beschritt auch mit dem aufgekauften Label WERGO neue verlegerische Wege, doch kam es zu keiner dauerhaften Kooperation. Mag sein, dass die stilistischen Grenzüberschreitungen hier eine Rolle spielten oder die Aufführungszahlen hinter den Erwartungen zurückblieben. Selbst der große Musikverlag Bärenreiter, der durch die Vermittlung von Günter Bialas und die engagierte Unterstützung von Wolfgang Timaeus, dem damaligen Verlagsdirektor, fast die Hälfte des Hamelschen Œuvres in sein Verlagsprogramm aufgenommen hatte, sah sich zunehmendem Verkaufsdruck ausgesetzt. Daran konnten letztlich auch die mit großem Erfolg aufgeführten Auftragswerke, geschrieben

beispielsweise für das Staatstheater Kassel, die Salzburger Festspiele oder die Westberliner Festwochen, nichts ändern. An der Qualität der Wiedergaben kann es nicht gelegen haben. Namhafte Komponistenkollegen, Interpreten und Regisseure setzten sich für Hamels Werk ein. Manche wurden Freunde, allen voran Sergiu Celibidache, Mario Venzago, Hans Zender, Christobál Halffter, Dietrich Fischer-Dieskau, Maria Husmann, Peter Sadlo, Dieter Dorn, Ulrich Kraus, Franz Lehnrdorfer, Christiane Edinger, Gerd Albrecht, Kurt Suttner (mit seinem *via-nova-chor München*) und Konstantin Wecker. Hamels Orchester- und Kammermusik wird seit nun über zwanzig Jahren durchaus erfolgreich vom E. R. P. Musikverlag Eckart Rahn (Tucson / Arizona und Berlin) herausgegeben, demselben Verlag, der sich schon seit 1980 um die mediale Verwertung der Schallplatten und anderer Tonträger kümmerte, was zeitweise zu einer großen Medienpräsenz vor allem in den USA führte. Kammermusikalisches von Hamel veröffentlicht seit Kurzem auch der Berliner Verlag Neue Musik.

Die Schwierigkeit der Vermittlung hierzulande mag damit zusammenhängen, dass das, was in den Sechziger-, Siebzigerjahren zur Suche nach neuen Ausdrucksformen drängte, weg von jeglicher symphonischen Tradition, weg aber auch von sämtlichem seriellem Strukturalismus in der Webern-Nachfolge bis hin zur Aleatorik, etwas freisetzte, was heute nur noch unter dem Etikett des weltweit anzutreffenden Stilpluralismus läuft. Das, was damals einem radikalen Neuanfang gleichkam und als Beweis für eine offene Kommunikation ohne Vorurteile verstanden wurde, nämlich die Einbeziehung der noch weitgehend unbekannteren ethnischen Musik nicht-europäischer Hochkulturen, das Experimentieren mit elektronischen Techniken und Jazzelementen, insbesondere des Free Jazz – scheint inzwischen obsolet. Das Alternative war die Form jener Jahre, nicht das Modische. Peter Michael Hamel aber ist neugierig geblieben. Noch immer liegt ihm daran, Neues, Unbekanntes aufzuspüren, mit eigenen Ideen zu verknüpfen und anzuverwandeln. »Eine große Freude und ständige Herausforderung für mein improvisiertes Klavier- und Orgelspiel wurde die Zusammenarbeit mit meinem mittleren Sohn Johnny«, notierte Hamel im Sommer 2015 in Sta. Eulària des Riu, seinem südländischen Refugium auf Ibiza. »In Marokko haben wir mit den Gnawas gespielt, die andalusische Musik praktisch kennengelernt und in Italien und Spanien gemeinsam *Organum* und *Bardo* aufgeführt. Mit unserer ›Prepared Piano Percussion Performance‹, medial dokumentiert vom älteren Sohn Felix, schließt sich mir der Kreis zum freien Fantasieren am Klavier, das meine musikalische Entwicklung von Anfang an geprägt hat.«

Akademische Ehrungen, Preise, Auszeichnungen:

Förderpreise der Städte Bonn (1974), Stuttgart (1975) und München (1977), der GEMA-Stiftung (1981), sowie zweimal, »Rostrum of Composers«, Paris. 1988

arbeitete Hamel als »Composer in Residence« im irischen Galway, später beim Schleswig-Holstein-Festival. Im selben Jahr erhielt er den Schwabinger Kunstpreis der Landeshauptstadt München. 1994 wurde Hamel beim Carl-Orff-Wettbewerb für zeitgenössisches Musiktheater ausgezeichnet. Anlässlich seines 60. Geburtstages im Jahre 2007 erhielt Hamel den Gerhard-Maasz-Preis für seine Chormusik. Er ist seit 2007 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. 2008 folgte der Gerda-und-Günter-Bialas-Preis. Anlässlich seiner akademischen Verabschiedung wurde ihm 2012 die Ehrendoktorwürde der Hamburger Hochschule für Musik und Theater verliehen. 2016 wählte ihn die Musikabteilung der Bayerischen Akademie der Schönen Künste zu ihrem Direktor.

Theo Geißler

»... habe immer versucht, mich mit musikalischen Mitteln zu trösten oder meine Wut zu äußern.«

Gespräch mit Peter Michael Hamel

Theo Geißler: Peter Michael Hamel, die Reihe, für die wir dieses Gespräch führen, heißt *Komponisten in Bayern*. Was verbindet dich, den Kosmopoliten, den Polystilisten, den langjährigen Hamburger Hochschullehrer mit unseren weiß-blauen Farben?

Peter Michael Hamel: Jetzt denke ich an Carl Amery. Das war ein toller Bayer! Mit dem Schriftsteller aus Passau habe ich sehr viel Kontakt gehabt und ihn sehr verehrt. So stelle ich mir einen gescheiten Bayern vor... Und die Liberalitas bavariae! Es gibt immer noch nicht nur den dumpfen Bayern, sondern auch ganz viel Weltoffenheit. Und wenn ich durch Landshut fahre, denke ich an den Orlando di Lasso – der war kein Bayer, aber er hat hier gewirkt. Ich denke auch an Carl Orff, der mir viel gebracht hat. Am Ende seines Lebens, während er die *comoedia* schrieb, habe ich ihn oft besucht und ihn auch andere Sachen gefragt (»Was haben Sie denn da gemacht in der Nazi-Zeit?«) ...

Als ich zwölf war, bin ich ja aus Bayern weggekommen ins badische Rastatt. 1964–1970 war ich wieder in München. Dann habe ich fast zehn Jahre in West-Berlin gelebt. Dann Villa Massimo, Irland, Ibiza, und nach der Hamburger Hochschulzeit lebe ich nun in Aschau am Chiemsee, bin also zurückgekehrt nach Bayern.

Kindheit und Jugend

TG: Fangen wir ein bisschen früher an ... Du hattest Klavierunterricht bei deiner Tante?

PMH: Großtante ...

TG: ... und was hast du da gelernt?

PMH: Die Lehre von der Hand, die sie die »Clara-Hand« nannte. Denn ihr Lehrer war der letzte Schüler Clara Schumanns gewesen und es ging darum, bestimmte Sachen mit den Fingern zu machen: 1–3, 1–3, 2–4, 2–4 ... Das ist wirklich die alte Schule von Clara Schumann, die ich noch von der Tante mitbekommen habe, dagegen aber auch opponierte durch »Klimpern«. Klimpern

konnte die Tante nicht, aber sie hat sich oft an einen Studienkollegen, den Erwin Schulhoff erinnert, an den ich immer wieder mit meiner Musik erinnere. Und dann hatte ich – in Bayern – ja auch andere Klavierlehrer: nämlich Mal Waldron, der hat die Finger nicht rund, sondern steif gehalten, und ich dachte mir, das sei eine Alternative.

TG: Wann kamst du zur Orgel?

PMH: Nicht so schnell ... An die sogenannte Kirchenorgel kam ich erst als Hochschulstudent. Im Heim war ich Organist, aber um die benutzen zu können, musste ich Gottesdienst spielen.

TG: Du warst ja in einem katholischen Internat. Hatte das familiäre Gründe? Gab's da Knatsch, vielleicht wegen deines Großvaters, vielleicht wegen der Historie deines Vaters?

PMH: Die Historie unseres Großvaters ist meiner Schwester und mir nicht bekanntgegeben worden. Meine Schwester ist ja Harfenistin geworden und war 30 Jahre beim WDR und in Bayreuth im Orchester. Uns beiden wurde nicht gesagt, dass sich der Opa erschossen hatte und in der NSDAP gewesen war, und der Vater hat's auch verschwiegen. Ich glaube, der Opa war 24 Mal in der gleichen *Meistersinger*-Aufführung in Bayreuth und die Oma durfte Gesang studieren, um die *Wesendonck*-Lieder zu singen – also eine ziemlich belastete Musikbeeinflussung ... Dann lebten wir gegenüber dem Prinzregententheater in der Lucile-Grahn-Straße. Das war nach dem Krieg ja »die Oper«. Mein Vater war Schauspieler und Regisseur und hat da *Carmen* inszeniert, sogar mit Solti. Wegen des Suizides meines Großvaters war er aus Dresden gekommen, sonst wäre er, nachdem er das Theater Dresden am 15. August 1945 eröffnet hat, gar nicht nach München zurückgekehrt. Weil aber seine Mutter nach dem Suizid alleine war, kam er und nur deswegen existiere ich, denn nur so konnte er meine Mutter treffen. Verstehst du, das Schlimme von etwas ist der Grund, warum du lebst!

TG: Wir beide gehören der sogenannten 68er-Generation an. Es heißt immer, dass die Geschichte unserer Väter und Großväter, und vor allem auch die Unzufriedenheit darüber, dass sehr viele der alten Nazis wieder in Ämter und Würden kamen, uns bewegt hätten, ganz andere politische Standpunkte einzunehmen und Widerstand zu leisten. Wie lief das bei dir ab?

PMH: Tja, meine Wehrpflicht – nach den drei Monaten Grundausbildung war ich ein Jahr und drei Monate als Küchensoldat beim Lufttransportgeschwader Neuberg – hat mich politisiert. Danach, im Frühjahr '68 war ich sozusagen bereit für West-Berlin, dort dann gleich im SDS¹. In München war ich noch im Republikanischen Club gelandet. D. h., ich orientierte mich links. Aber wie! Und Anarchie war interessant.

¹ Sozialistischer Deutscher Studentenbund.

Künstlerische Entwicklung

TG: Wie hat sich das auf deine künstlerische Entwicklung ausgewirkt? Auch auf deine Kompositionen, die du damals ja schon recht bunt und üppig betrieben hast?

PMH: Das hatte viel mit Freejazz zu tun, zum Teil aber auch mit ganz einfachen Sachen, die ich mir erlaubte. Es gab schon das Tonalitätsverbot und das Wiederholungsverbot. Als ich im Konvikt in Rastatt war, arbeitete mein Vater als Regisseur und Abteilungsleiter im Südwestfunk. Sein Chef war auch der Vorgesetzte von Heinrich Strobel, dem Abteilungsleiter für die gesamten Donaueschinger Musiktage, und so habe ich das, was später in Donaueschingen uraufgeführt wurde, schon zwei Tage vorher in Baden-Baden gehört – in dem Studio, das jetzt Hans-Rosbaud-Studio heißt – unter Rosbaud. Unter anderem Ligeti's *Atmosphères*, bevor Ligeti es hörte. Ich habe damals gar nicht verstanden, dass das ein Stück war. Ich saß hinter dem Hornisten, Herrn Arnold, und der sagte: »Es isch immer's gleiche. Immer's gleiche!« und ich fragte ihn: »Herr Arnold, wann fangen die denn an?«, weil ich dachte, die stimmten noch. Das war dann der Witz des Orchesters. Nachdem Rosbaud diese neun Minuten dirigiert hatte, alles mit dem Bleistift gestrichen, hat Ligeti den Mitschnitt allerdings verworfen. Ein paar Tage später in Donaueschingen hat er gesagt: »Das darf keine Brüche haben!« Der Mitschnitt hatte aber kleine Fermaten und war somit ein unautorisierter Mitschnitt, der es dann am Ende aber doch auf Platte geschafft hat. Diese Platte hat dann für 750 Pfund jemand für Stanley Kubrick (Filmhit: 2001: *Odysee im Weltraum*) gekauft – deshalb gilt Ligeti für manche auch als Filmkomponist. Und das ist aus dieser kleinen Platte geworden, die an dem Tag entstand, als das Hamel-Peterchen zugekuckt hat.

Bei Milko Kelemens Klavierkonzert sollten die beiden Brüder Kontarsky in einem Freiteil so ein bisschen etwas Grafisches machen; ich hörte – ich war ungefähr dreizehn – einen völlig diffusen Klang; plötzlich muss aus Versehen zwischen den beiden Flügeln eine Terz entstanden sein – oder eine Quint, ich weiß es nicht mehr genau – und in dem Moment sprang der Komponist auf und hat das unterbunden. Das musste wiederholt werden, nur damit diese Terz nicht drin war. Da habe ich verstanden, dass das Gerede von Freiheit nicht wahr ist, und sagte mir, ich gehe einen anderen Weg. Als mein Vater an den Hamburger Kammerspielen war, gab es dort das irische Theaterstück *Held der westlichen Welt* von John Millington Synge mit Liedern von Hanns Eisler, die Ida Ehre von den Hamburger Kammerspielen nicht drin haben wollte, weil Eisler für die Mauer gewesen sei. Dabei durfte er zu Hause in der DDR seinen *Faust* nicht »veroperern« und trank sich einen an bis zum Tode. Ich habe mir meine Erlaubnis für die Wiederentdeckung der Tonalität nicht über Meditation oder Weltmusik oder Samba geholt, sondern bei Eisler. Wegen Eisler habe ich gesagt, ich muss die Menschen erreichen.

Ich war bei der Bundeswehr mit Arbeitern zusammen, nicht im Offizierskasino oder mit anderen Abiturienten. Ich traf Leute, die schon Kinder hatten. Überhaupt habe ich da erst normale Menschen bemerkt. Man ist ja beschützt in diesen großbürgerlichen Haushalten. Dadurch bin ich an Freejazz, Samba etc. geraten. Damals gab's in München das Birdland, schwarze Musik, Musik als Freiheitsbewegung. Was ist verboten? Das machen wir!

Studium

TG: Du bist mit ganz bestimmten Vorstellungen, Ansprüchen, Forderungen an die Münchner Musikhochschule gegangen. Das war ein knorziger Weg, denke ich, zumindest am Anfang, als Karl Höller da noch das Sagen hatte?

PMH: Karl Höller hat 1944 noch für das Reichspropagandaministerium die Friedensmusik gemacht. Das ist nicht das Thema für mich, sondern dass ausgerechnet er dann der Rektor der Münchner Musikhochschule wird, die dann in dem Führerbau unterkommt. Das ist das Irritierende. Er hat dann Franz Xaver Lehner, Harald Genzmer und Günter Bialas verboten, Jungstudierende aufzunehmen, weil die das nur täten – was stimmte –, um einen Rückstellungsantrag bei der Bundeswehr durchzukriegen und nicht dienen zu müssen. Wortwörtlich hat er zu mir gesagt: »Da werden Ihnen mal die Haare geschnitten und dann kommen Sie wieder in die Schule!« So hatte ich nicht anderthalb Jahre, sondern ganze zwei Jahre später die Aufnahmeprüfung für Komposition, zusammen mit Ulrich Stranz, der mit mir auch zusammen in der Kaserne Neubiberg gewesen war. Unvergesslich dieser Freund und Komponistenkollege, wir hatten keinen Neid aufeinander, verfolgten ganz verschiedene Wege. Er ist viel zu früh verstorben. Und mit dem Uli sind wir dann, weil wir ja nicht Jungstudenten werden konnten, während der Bundeswehrzeit in die Schellingstraße 54, 3. Stock, zu Fritz Büchtger gegangen, und so war mein Beginn an der Hochschule 1968, nach dem du fragtest, gar nicht mehr von Höller abhängig. Aber darum geht's nicht, denn die ganze Bialas-Klasse ist zu ihm in die Wohnung in der Kurfürstenstraße gegangen. An der Hochschule hatte ich dann nur einige Nebenfächer, wobei ich in manchen sehr gut war und immer weiterkam, und in anderen sehr schlecht war. Ich konnte zum Beispiel nicht gut Partitur-Spielen. Der Improvisierer kann schlecht Partitur spielen...

TG: ... bis heute!

PMH: ... bis heute schlecht im Partitur-Spielen! Also, in dem Moment, in dem ich an der Hochschule war, hieß es immer: »Die 68er!«. Ja, ehrlich gesagt, ich habe zwei von ihnen im AstA gehabt. Wir waren also drei von Hunderten, die die Hand gehoben haben gegen die Notstandsgesetze! Von wegen linke Revolution! Drei von Hunderten. Die wollten sich raushalten, die Musiker. Die Kunstakademie war gegen die Notstandsgesetze, die waren richtig kämpf-

ferisch; die Technische Universität und die Ludwig-Maximilians-Universität haben sich dafür entschieden, sodass wir nichts machen konnten. Es heißt ja heute immer, die 68er und so, aber zumindest an der Hochschule war da nichts, da hieß es immer, man muss üben. Aber Bialas war ein richtiger Linksliberaler, der war dabei! Der hat seinen Schlesischen Preis auch dafür hergeschenkt, dass seine Schüler zum Warschauer Herbst kommen konnten.

Der eigene Weg

TG: Wann bist du in die Welt hinausgezogen, um zu lernen, und wen hast du dir als Lehrer ausgesucht?

PMH: Neben den »ordentlichen« Lehrern Bialas und Büchtger war das Josef Anton Riedl. Der sagte zu mir: »In der Hochschule lernst du sowieso nichts! Da kannst du rausgehen.« Das war der strengste Lehrer im Hinblick auf die Abkehr von allen Gewohnheiten. Durch ihn der gesamten Avantgarde der Welt zu begegnen, war sehr wichtig. Feldman war mir auch sehr wichtig, ein selbstgefundener Meister, den ich in Berlin besucht habe. Dem habe ich 1970 auch ein Stück gewidmet, weil mich sein Stück *Christian Wolff in Cambridge* so beeindruckt hat. Das ist nur ein Chor, der zweimal das Gleiche summt. Dies hat mich so getroffen, weil ich eigentlich hektisch bin. Durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst waren viele wichtige ausländische Künstler, nicht nur Feldman, eine Zeit lang in West-Berlin. Es ist mir unvergesslich, wie ich da drei Monate lang mit »Morty« rumgegangen habe, im »Fatman« in der Bamberger Straße saß und seine depressiven Phasen erlebt habe. Er war da noch gar nicht so anerkannt und hätte sich nie träumen lassen, dass er 20 Jahre später einmal zu so einem Mythos werden würde.

Und nebedran die Jazzer. Als ich 1972 in Boswil war, spielte in dieser Kirche nachts immer ein schwarzer Pianist, der ganz anders spielte als die anderen Jazzer. Modal! Es war Dollar Brand, der jetzt Abdullah Ibrahim heißt. Am nächsten Morgen habe ich das mit Kirchentönen imitiert. Als er hörte, dass einer das auch macht, fragte er: »Who imitates me?« Also von wegen »Du gehst in die Welt«, das musste ich gar nicht. Ich musste nicht nach Kapstadt, ich musste nicht nach Südamerika, denn Südamerika war in München im »La Cumbia«.

TG: Dann aber bekamst du einen gewissen Stempel. Man wunderte sich darüber, dass du plötzlich Minimal Music machtest, und fragte sich, wo das herkam. Es hieß von dir, du seist gar kein richtiger E-Musiker ... Damals gab es ja unglaubliche ästhetische Grabenkämpfe zwischen Darmstadt, Donaueschingen und so weiter ...

PMH: Zur Minimal Music: Frag mal den Steve Reich oder den Terry Riley. Die sagen dir: »Hey man, my music is maximal music!« Die wollen erst mal gar nicht in einen Topf geworfen werden. Das ist wieder mal so ein Musiko-

logen-Begriff, um etwas einzuordnen. Minimalism ist in Amerika, Spectralism in Frankreich ... Sorry. Wer kennt noch Karel Goeyvaerts? Der hat Minimal gemacht, da gab es noch keinen Terry Riley. Also, das stimmt alles nicht, wie das heute heißt. Und Spectralism ist nicht die Erfindung der beiden Franzosen Tristan Murail und Gérard Grisey! Ein Per Nørgård hat das in Nordeuropa, in Dänemark begonnen, hat die Obertonreihe instrumentiert, viel früher. Aber egal. Mich hat interessiert, aus dem Verbot der Tonalität heraus nur zwei Töne zu spielen – und das ewig – oder einen Rhythmus, einen Fluss spielen zu lassen. Das Ziel war, dass es von selbst spielt. Im Grunde war es eine verzinkte Selbsttherapie. Ich habe das gemacht, um selbst runterzukommen. Im Grunde habe ich immer versucht, mich mit musikalischen Mitteln zu trösten oder meine Wut zu äußern. Darum habe ich diese Repetitivität riskiert. Dann kam John Tilbury mit Cages *Sonatas and Interludes*, und das war für mich ein wichtiger Aha-Effekt: Jetzt kann ich Schlagzeuger werden. Denn beim Klavier hatte ich immer nur die Farben des Klaviers zur Verfügung, und dann habe ich da Radiergummis reingesteckt und habe angefangen, »Prepared Music« zu spielen. Das hat dem Riedl getaugt. Und es war ohne Josef Anton Riedl nicht möglich, dass ich Schlagzeuger wurde.

TG: Hat es mit deiner persönlichen Notwendigkeit des »Runterkommens« von Konvention zu tun, dass du dann nach Indien gegangen bist? War da auch die Sehnsucht da, dich selbst und damit deine Wahrheit zu finden?

PMH: 1972 war die Olympiade; das war eine wichtige Sache, weil die ganze Welt nach München kam. Ein Glücksfall! Da hatte ich zur Eröffnung für Wilhelm Killmayer die Orgelkeyboards gespielt. Zum Abschluss sollte ich einen Grundton machen – einen »Drone« –, der am letzten Tag gleichzeitig auf allen Spielinseln dargeboten werden sollte. Das war aber nicht das Ende, weil es eine Woche vorher die Geiselnahmen gab und dann die Morde und dann waren angeblich die bayerischen Spiele vorbei. Wir konnten die Spielstraße also nicht mehr machen. Und mit diesem Gefühl bin ich nach Boswil. Da habe ich dann angefangen, die Werke von Jean Gebser zu lesen. Das war für mich das Wichtigste an Literatur, das integrale Bewusstsein. Und der hatte ein Buch geschrieben: *Asien lächelt anders*². Darin war die Rede von einer heiligen Frau in Indien. Punkt. In Berlin war ich im »Living Theatre« gelandet, im Rahmen meiner theatralischen Musik. Ich schrieb ja Theatermusik für Peter Stein in der Schaubühne. Beim Forum Theater gab es die *Paradise Now*-Produktion der Living-Theatre-Leute. In meiner damaligen Unterkunft hing ein Bild von derselben Frau, die in dem Buch von Gebser beschrieben war. Ich wollte diese Frau sehen. Weißt du, wenn du als Katholik jeden Tag einen anderen Heiligen verehrst, und alle sind schon lange tot und dann gibt es eine Frau in Indien, die angeblich

² Jean Gebser: *Asien lächelt anders*, Berlin 1968.

DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: info@allitera.de

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm
unter:

www.allitera.de

www.facebook.com/AlliteraVerlag

Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München
info@allitera.de • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •
www.allitera.de • www.facebook.de/AlliteraVerlag