

*Theresa Henkel und Franzpeter Messmer (Hrsg.), Klaus Hinrich Stahmer (Komponisten in Bayern, Bd. 60), Allitera Verlag, München 2016, 141 S.*

Seit ihrer Gründung 1983 widmet sich die Reihe *Komponisten in Bayern* aus Bayern stammenden oder in Bayern wirkenden Komponisten und Komponistinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Der Gründer der Reihe, Alexander L. Suder verstand *Komponisten in Bayern* als Bemühung, die gegenwärtigen Komponistinnen und Komponisten Bayerns in einer von Schnelllebigkeit geprägten Zeit vor dem Vergessen zu schützen. Der 60. Band beleuchtet in acht Aufsätzen und Interviews Leben, Werdegang und Werk Klaus Hinrich Stahmers.

Wie in den Bänden der Reihe üblich, eröffnet eine kurze Biografie den Band. Christoph Taggatz trägt in seinem Beitrag *Lebenslinien* Stahmers Werdegang zusammen. Er beschreibt dessen Kindheit während und nach dem Zweiten Weltkrieg, der Stahmer seiner Wurzeln beraubte, und die trotz der Wirren von Musik geprägt war. Stahmer wurde 1941 in Stettin, heute Szczecin, geboren. Kurz vor dem Kriegsende flüchtete seine Familie in ein kleines Dorf im Marburger Umland, 1947 folgte ein Umzug nach Lüneburg, wo sein Vater als Musikdozent an der Pädagogischen Hochschule in der Lehrerbildung tätig war. Schon früh erhielt Stahmer Unterricht an der Blockflöte, am Klavier und am Cello. Die Erläuterungen zu seiner Studienzeit lassen sowohl Stahmers divergierende Kompositionsstile als auch seine Berufswahl als Professor für Musikwissenschaft an einem praxisorientierten Ausbildungsinstitut als folgerichtig und logisch erscheinen. Ab 1959 studierte Stahmer in Dartington, Trossingen, Hamburg und Kiel Schulmusik, Violoncello, Musiktheorie und Musikwissenschaft. Es folgte eine Promotion in Musikwissenschaft an der Universität Kiel, eine Assistenz ebendort, bevor er schließlich an das Bayerische Staatskonservatorium Würzburg (später Hochschule für Musik) wechselte. Dort unterrichtete er Musikwissenschaft (ab 1977 hatte er eine Professur inne), betreute das „Studio für Neue Musik“ und arbeitete an seinen eigenen Schriften und Kompositionen.

Der zweite Beitrag ist ein Gespräch zwischen Kollegen. Christoph Wunsch, seit 2004 Professor in Würzburg, reflektiert im Gespräch mit seinem Vorgänger Stahmer über die Ganzheitlichkeit von Musik, den Musikhochschulstandort Würzburg und Stahmers Einflüsse beim Komponieren: Dabei nennt er die Künstler der *Arte Povera*, Komponisten wie John Cage und Luc Ferrari mit ihrer Radikalität und Einfachheit, aber auch den Philosophen und Schriftsteller Jean Gebser, der ihm die Türen zur außereuropäischen Kultur geöffnet hat, indem er in seinem Werk zur Bewusstseinsgeschichte die Zusammenhänge verschiedener Hochkulturen aufzeigte (S. 22).

Herzstück des Bands ist Stahmers eigener Aufsatz *Auf der Suche nach einer neuen Tonalität*, in dem er die Phasen seiner Kompositionsstile vorstellt. Seinen

frühen kompositorischen Ansatz erklärt er mit der nach dem Zweiten Weltkrieg gefeierten Musik Schönbergs, Bergs und Weberns. Später wurde Stahmer durch Adorno beeinflusst. Seine Abkehr von der Tonalität in den späten 1960ern und 70ern beschreibt der Komponist fast als „eine Mode“ (S. 25). Im Anschluss zeigt Stahmer Beispiele seiner Klanglabyrinth und deren Kompositionsprozess, z.B. in *Hommage à Daidalos* (1988) oder *Weg nach Innen* (1991). Sein Studium der außereuropäischen Musik und die Kompositionsweise mit geschlossenen Tonsystemen brachte Stahmer zu dem, was er als „richtigen Weg“ betitelt: seine Musik war „geerdet“ (S. 35). Der Rest des Aufsatzes erläutert die Vorgehensweisen bei verschiedenen Stücken, die auch teilweise Reduktionsverfahren und außereuropäische Instrumente miteinbeziehen. Der Aufsatz gewinnt besonders durch die zahlreichen Abbildungen von Kunst, Skizzen und auch die erklärenden Notenbeispiele, die Stahmers Worte unterstreichen und verdeutlichen.

Hartmut Lück schreibt im Aufsatz *Musik, Gewalt, Frieden* über Stahmers politisch motivierte Kompositionen, mit denen Stahmer Denkanstöße zu geben vermag. Diese grenzen sich von den geschichtlich motivierten Werken anderer Komponisten ab. Lück geht auf einige Kompositionen Stahmers näher ein: u.a. bezieht sich Stahmer in seinem Werk *Wintermärchen* für drei Sprecher, Klarinette und Streichquartett (1981) auf die Teilung Deutschlands in BRD und DDR. Er verdeutlicht diese Teilung durch die Rezitation von Teilen aus dem Grundgesetz der BRD und eines Leserbriefs eines DDR-Bürgers, der in der Wochenzeitschrift *Die Zeit* abgedruckt wurde. Zudem wird aus Heines *Deutschland, ein Wintermärchen* gelesen. Die Besetzung erinnert an ein Klarinettenquintett und verweist damit auf kompositorische Traditionen Deutschlands. Stahmer geht bei seinen politischen Kompositionen aber auch über Deutschland hinaus und beschäftigt sich mit globalen Themen wie Angst, Kriegsverluste, Anti-Semitismus oder der südafrikanischen Apartheid. Auch in diesem Kapitel tragen Notenbeispiele zu einem tieferen Verständnis bei.

Im Aufsatz *écoute-les s'ajouter les mots* stellt Kilian Sprau Stahmers sprachbezogene Musik in den Vordergrund. Ungefähr die Hälfte von Stahmers Kompositionen stehen in Beziehung mit Sprache, teilweise sind sie Vertonungen von Texten, teilweise sind die Texte eher als „Material“ (S. 65) zu verstehen, vergleichbar mit Leoš Janáčeks Sprechmelodien. Stahmers Fokus liegt auf Schriftstellern des 20. und 21. Jahrhunderts wie Hans Magnus Enzensberger, Hans Georg Bulla oder Wolfgang Hilbig. Er arbeitet aber auch mit anglo-amerikanischen, italienischen, spanischen und arabischen Texten, teilweise in phonetischer Umschrift. Wieder werden einzelne Werke genauer unter die Lupe genommen und beschrieben, wie z.B. *Ein Hauch von Glück* (1982) nach Texten des Dada-Dichters Hans Arp, in dem die Singstimme einen spielerischen Umgang beweist: sie changiert zwischen Flüsterton und Gesang (S. 71). Sprau schließt in

eleganter Weise mit einem Zitat Stahmers, das sich auf das Wort-Ton-Verhältnis seiner Komposition *Inschrift der Vergänglichkeit – in memoriam Nelly Sachs* (2016) bezieht: „écoute-les s'ajouter les sons“ (S. 82) – höre ihnen zu, füge die Klänge hinzu.

Ein weiteres Interview, geführt von Elisabeth Donoughue, thematisiert Stahmers Fremdheit in der Heimat und seine Verwurzelung in der Fremde durch die Beziehung zur außereuropäischen Klangwelt. Stahmer empfindet in unserer globalisierten Welt ein eurozentriertes Denken als unangebracht; in den Nachkriegsjahren war er froh über den weltweiten Kontakt durch die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, die ihm über die „Enge“ der Philosophie Adornos und der „sogenannten ‚Avantgarde‘“ hinweghalf (S. 83). Stahmer verwendet Skalen und Modi anderer Musiken als Modell für seine eigenen Skalen, will sie aber nicht nachahmen; sie dienen ihm lediglich als „Inspiration für etwas Eigenes“ (S. 84). Ebenso verhält es sich mit seiner Verwendung außereuropäischer Instrumente wie der Koto, Guzheng oder der Shakuhachi. Stahmer verwahrt sich gegen die Anschuldigung des Neo-Kolonialismus; er versteht sich als in der westlichen Musik geschulter Komponist, der sich auch von anderen Musiken anregen lässt, dabei westliche und nicht-westliche Musik als gleichwertig ansieht.

Franzpeter Messmer beleuchtet in seinem Aufsatz *Eigene Tonsprache mit afrikanischen Elementen* besonders Stahmers Hinwendung zur afrikanischen Kultur und genauer zu dessen Komposition *There is no Return* (1998). Das Stück für Flöte, zwei Schlagzeuger und Klavier, so Stahmer selbst, ist die Kulmination eines acht Jahre währenden Lernprozesses, in dem die afrikanische Sprechtrömel mit veränderbaren Tonhöhen das zentrale Musikinstrument darstellt. Wie schon in Hartmut Lücks Aufsatz angedeutet, thematisiert *There is no Return* die Apartheid in Südafrika – das Gedicht *Ndim Lo* des Autors Sandile Dikeni, der gegen das Apartheitsregime kämpfte und zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wurde, notiert Stahmer über die Melodie, sodass die Musikerinnen und Musiker sich des Texts bewusst sind, nicht aber die Hörerinnen und Hörer. Stahmer selbst nennt *There is no Return* „sprechgetrommelt“ (S. 93) und fordert das Publikum auf, sich mit dem Text auseinanderzusetzen, um die Musik in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen. Messmer erkennt in späteren Teilen der Komposition Maurice Ravel's „Auoá“, dessen Klavierpart als klangliche Grundierung für Stahmers Werk dient. Zahlreiche Notenbeispiele helfen, den Aufbau und die Aussage von *There is no Return* besser erfassen zu können. Wie Messmer betont, kann Stahmers Komposition unterschiedlich wahrgenommen werden, je nach Vorbereitungsgrad des Publikums.

Im abschließenden Aufsatz reflektiert Andreas C. Lehmann Stahmers Arbeiten aus den 1970er-Jahren: Installationskunst, Klangobjekte und vor allem Arbeiten, die von visuellen Eindrücken inspiriert worden sind. Außerdem sind

Stahmers musikalische Grafiken zu nennen, in der der Komponist Vorbildern der früher 1950er- und 60er-Jahren folgt. Der letzte Abschnitt des Aufsatzes widmet sich Stahmers Arbeit, die außerhalb der akademischen Welt stattfand: Er organisierte Konzerte des „Studios für Neue Musik“ sowie das Festival „Tage der Neuen Musik“ und verlegte diese auch in den öffentlichen Raum. Zudem hebt Lehmann Stahmers Engagement als Präsident der deutschen Sektion der Internationalen Gemeinschaft für Neue Musik heraus (1983–87 und 2000–02).

Der 60. Band der Reihe *Komponisten in Bayern* gibt einen guten Ein- und Überblick zu Klaus Hinrich Stahmers Leben und Werk. Die Themen der einzelnen Aufsätze ergänzen sich gut und ergeben ein vielschichtiges Bild. Besonders die vielen Abbildungen und der Bildteil (S. 44–52) tragen zur Verständlichkeit bei. Der Band gewinnt besonders durch die klaren und teilweise detailreichen Besprechungen einzelner Werke. Insgesamt haben die HerausgeberInnen Theresa Henkel und Franzpeter Messmer einen schönen Band zum Würzburger Komponisten Stahmer herausgebracht.

*Barbara Dietlinger*