

Klaus Hinrich Stahmer: Rotations (1963/77)

Rotations

für Violine, Viola, Violoncello und Klavier. – Ms. (zurückgezogen). – 8'; 1977: Bearbeitung für Kammerensemble [Fl. / Picc., B-Klar. in B / Es-Klar. in Es / Bassklar., Tenor-Basspos., Vl., Va., Vc., Kb., 2 Schlz., Pno.]. – Otto Heinrich Noetzel, Wilhelmshaven. – UA Würzburg 1979; 11'

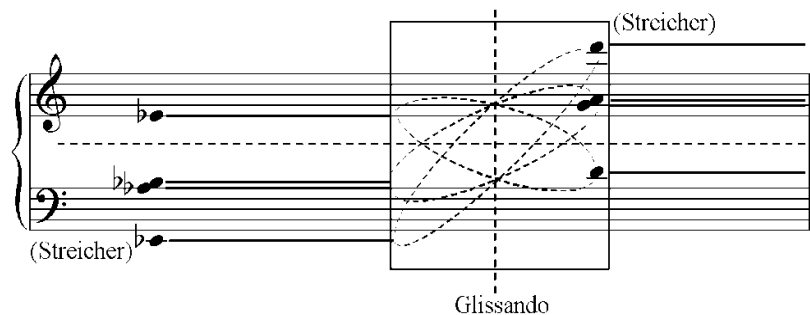
Der Entstehungsprozess von „Rotations“ ist das Ergebnis eines längeren Arbeitsvorgangs, der sich über einen Zeitraum von 14 Jahren erstreckt. Wie in einem Brennspiegel erscheinen die verschiedensten Einflüsse und Anregungen aus der Musik der 60-er und 70-er Jahre neben- und miteinander. Die erste Inspiration kam beim Anhören der Musik von Penderecki¹. Dieser hatte bekanntlich, um alle vom Metrum befreiten Klangprozesse flexibel und nur aus ihrer Klanglichkeit heraus ablaufen zu lassen, eine Notation erfunden, bei der die Länge der Tondauern mit Hilfe von Balken, Bändern und Linien angegeben wird. Diese spezielle Schreibweise kam einer Idee entgegen, die Stahmer beim Studium des dritten Satzes der Orchesterstücke Opus 16 von Schönberg entwickelt hatte. Stahmer wollte klangfarbliche Veränderungen an Klängen vornehmen, definierte diese jedoch als Drehungen um Achsen und dehnte das Prinzip auch auf die Lautstärke aus. Klänge sollten, wie ein Partiturausschnitt aus der Frühfassung von „Rotations“ (1963) erkennen lässt, zwischen vier Streichinstrumenten und Klavier hin und herwandern:

The image shows a handwritten musical score for the piece "Rotations" by Klaus Hinrich Stahmer. The score is written on five staves: Violine, Viola, V'cello, Basso, and Klavier. The music is divided into three sections, numbered 1, 2, and 3. Section 1 is marked "Schnell" and "kurz". Section 2 is marked "Ruhiges Zeitmaß (Tempo I)" and "Kurz". Section 3 is marked "Schnell" and "Kurz". The notation uses horizontal bars to indicate durations and dynamics like pp, cresc., mf, and sfz. There are also performance instructions like "Kurz", "linkes Pedal", and "Ped.". A note at the bottom left says "(+ = Seite auf das Griffbrett aufschlagen lassen)".

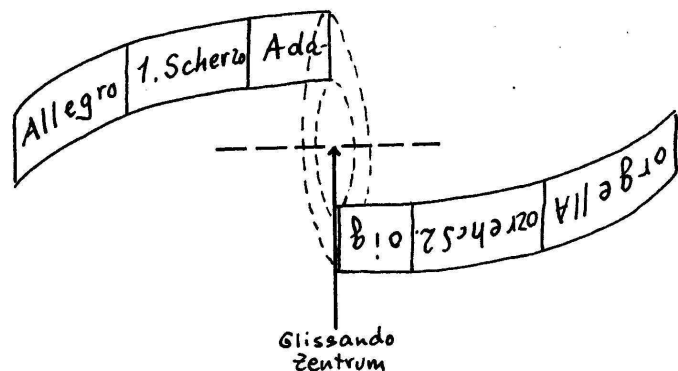
¹ Stahmer erlebte 1960 das Konzert des Südwestfunk-Orchesters in Donaueschingen, bei dem Pendereckis „Anaklisis“ uraufgeführt und auf Grund der Begeisterung des Publikums sogar als Zugabe wiederholt wurde.

Klaus Hinrich Stahmer: Rotations (1963/77)

Während man die „Klangfarbenmelodie“ bei Schönberg in den Einzelstimmen der Partitur mühsam suchen muss, sieht derselbe Klangvorgang in den „Rotations“ eher simpel aus. Auf seine Klanglichkeit reduziert und von allen metrischen Vorstellungen befreit, scheint sich der Klang wie um eine Symmetrieachse zu „drehen“. In der Vergangenheit waren die Formen der Instrumentalmusik in erster Linie auf motivisch-thematische Vorgänge ausgerichtet. Dieser Aspekt wird in „Rotations“ jedoch völlig ausgeklammert. An die Stelle musikalischer Themen und Motive sind Einzeltöne bzw. einzelne Akkorde getreten, die klanglich „auf die Reise geschickt“ werden. Doch gibt es außer den Klangachsen noch weitere Axialdrehungen, indem die Großform durch eine im temporären Mittelpunkt der Komposition liegende Zentralachse bestimmt wird. Dieses Prinzip stammt von Bartók² und Webern³, die in einigen ihrer Werke das gesamte motivisch-thematische Geschehen anstelle mehr oder weniger „wörtlich“ verlaufender Reprisen einfach rückläufig haben ablaufen lassen. Dementsprechend ist in „Rotations“ das Geschehen der ersten Hälfte an einer vertikalen Mittelachse gespiegelt. Zusätzlich werden alle Klänge auch noch an einer Horizontalachse gespiegelt. Ein gemeinsames Glissando der Streicher bildet das Achsenkreuz im Zentrum des Werks (Abb. →). Die Komplexität



des Ganzen wird durch die Projektion einer Fünfsätzigkeit in das einsätziges Klanggeschehen überhöht. Vom Zentrum her beleuchtet: Als zentraler Mittel-„Satz“ fungiert eine mit „Sehr ruhiges Zeitmaß“ überschriebene Passage. Im Sinne der von Bartók favorisierten „Brückenform“ und in Anlehnung an die einsätziges Kammer-sinfonie Op. 9 von Schönberg wird dieser langsame Mittelteil von jeweils vier Takten eingerahmt, die mit „Bewegt“ überschrieben und ausnahmsweise metrisiert, d.h. im traditionellen 4/4-Takt notiert sind. Unschwer lässt sich hier ein miniaturhaftes Scherzo mit spiegelbildlicher Wiederkehr erkennen. Den äußeren formalen Rahmen bildet ein „Sonatensatz“ *en miniature*, genauer gesagt dessen Exposition, die bei der Reprise am Schluss der Komposition retrograd, d.h. gespiegelt abläuft. Alles, was sich zwischen diesen Eckteilen abspielt, lässt sich im übertragenen Sinne als Durchführung bezeichnen⁴. Das Ganze lässt sich am ehesten mit einer Werkskizze (→) erläutern.



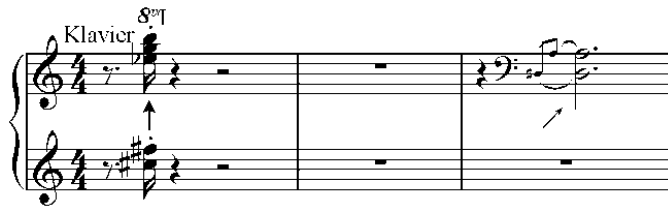
² Hauptsächlich in der Fuge aus der Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta sowie in den mittleren Streichquartetten

³ Vor allem in den Variationen op. 27.

⁴ Diese Idee entlehnte Stahmer der Klaviersonate h-Moll von Franz Liszt.

Klaus Hinrich Stahmer: Rotations (1963/77)

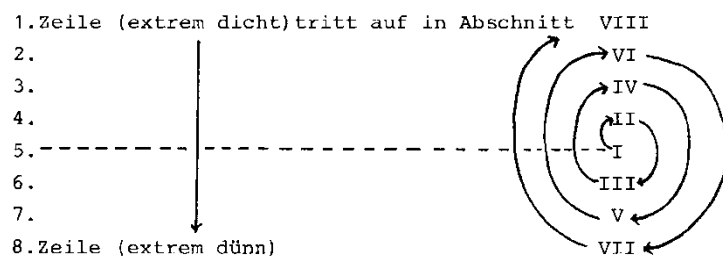
In der Urfassung von 1963 wurden die „Rotations“ niemals aufgeführt, vielmehr hat Stahmer sich dazu entschlossen, das Ganze gewissermaßen noch einmal zu komponieren⁵. Als wichtigste Maßnahme sah er die nochmalige Verdichtung seines Materials. Angeregt von Boulez⁶ begann er das Werkprinzip des Rotierens auf weitere musikalische Vorgänge zu übertragen. Es kamen weitere Drehmomente hinzu, indem ein Akkord von den Spielern nicht nur simultan angeschlagen bzw. –gestrichen, sondern durch Vorschlagsnoten, Arpeggieren und ähnliche Manipulationen in unterschiedliche Zustandsformen der Drehung verwandelt werden kann. Dadurch wird die Vertikalität simultan erklingender Akkordtöne



allmählich in die Horizontalität überführt und entwickelt sich zu einer immer weiter gedehnten linearen Tonfolge (Abb.←)⁷. Vor allen Dingen aber wurde der Klangkörper durch Hinzufügung von fünf Holz- und

Blechbläser sowie Schlagzeug erweitert. In dieser Neufassung ist die Frühversion der „Rotations“ immer noch klar erkennbar und bildet so etwas wie eine Grundschrift, die durch Hinzufügungen „durchscheinend übermalt“ wurde. Unter der „Lasur“ blieben vor allem jene Akkorde und Klänge erkennbar, die sich einem von der frühen Wiener Schule herkommenden Klanggefühl verdanken. Sie wurden allerdings in eine strengere Systematik eingebunden, und außerdem war nicht mehr die Vierstimmigkeit die Obergrenze. Für die Gestaltung von 5-, 6-, 7- und 8-Klängen holte sich Stahmer Anregungen aus den „Sept Visions de l’Amen“ von Olivier Messiaen. Und natürlich sollte auch dabei wieder die Rotation eine Rolle spielen. Das dichteste Akkordgebilde der ganzen Komposition ist ein achttimmiger Akkord, und das am wenigsten dichte Gebilde ein Einzelton. Dazwischen gibt es die ganze Bandbreite von der Zwei- bis zur Achttimmigkeit. Stahmer benutzt den Achtklang zweimal und – bei zunehmender Häufigkeit – den Siebenklang dreimal, den Sechsklang viermal etc. bis hin zu acht Zweiklängen. Diese insgesamt 35 Klänge bilden einen „Vorrat“, der im Laufe des Stücks „verbraucht“ werden sollte. Auch dafür gilt das Rotationsprinzip, wobei Stahmer mit dem Fünfklang beginnt

und bei dem Zweiklang endet (Abb.→). Dabei ergibt sich allerdings zwangsläufig, dass „seltener“ Klänge wie die 8- und 7-Klänge rascher als die geringstimmigen aufge-



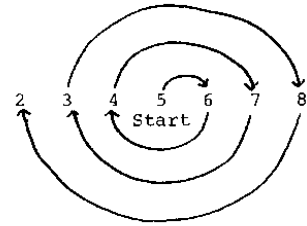
⁵ Die Handschrift der ersten Fassung befindet sich in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München.

⁶ Pierre Boulez: Musikdenken heute Bd. 1, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz (Schott) 1963; et al.

⁷ Aus der Klavierstimme der Fassung von 1977 (Takte 22 – 24).

Klaus Hinrich Stahmer: Rotations (1963/77)

braucht sind, und so wird, um dem entgegen zu wirken, der „Verbrauch“ der häufigeren Klänge durch eine Tabelle geregelt, bei der alle „aufgebrauchten“ Klänge durch die Zahl 0 ersetzt werden. Wäre jedoch das Stück progressiv an dieser Tabelle entlang komponiert worden, hätte die Ereignisdichte kontinuierlich abgenommen. Um dem entgegen zu wirken durchmischte Stahmer nach dem bereits angewandten Spiralprinzip immer wieder extrem dichte mit extrem dünnen Zeilen (Abb.→).



Offensichtlich aber stellten all diese immer weiter gehenden Determinationen in Form und Struktur eine Gefahr für den musikalischen Fluss dar, und so überzog Stahmer, angeregt durch die Lektüre Konrad Böhmers⁸ und durch einige aus der Malerei der 60er- und 70er-Jahre herkommende Ideen, sein Stück schließlich noch mit einer Schicht nicht-determinierter Vorgänge, vor allen Dingen aber mit geräuschhaften Ereignissen, die von sämtlichen Instrumenten erzeugt werden und die das Stück plötzlich in die Nähe des *free jazz* gelangen lassen. Derartige klangliche Zutaten sowie eine ekstatische „Cadenza“ dienen dem Zweck, das gesamte Geschehen aufzulockern und den festungsartigen Ring einer gedanklichen Überfrachtung, unter der das Werk bei zunehmender Verdichtung zuweilen zu ersticken droht, zu sprengen.

⁸ Konrad Böhmer: Zur Theorie des offenen Kunstwerks, Darmstadt (Tonos) 1967.