

«Nur bewegungslose, reglose Statik» Hermann Meiers Stück für zwei Klaviere (1958)

von Michelle Ziegler

Auf Rat des Basler Pianisten Paul Baumgartner kontaktierte Hermann Meier im Sommer 1945 den im Tessin lebenden Komponisten Wladimir Vogel und bat ihn um «Unterricht in atonaler Musik». Vogel führte den Solothurner Primarschullehrer und Komponisten daraufhin in die Zwölf-tontechnik ein. Meier setzte sich intensiv mit dieser auseinander, ließ sie allerdings nach einigen für ihn unbefriedigenden Lektionen bei René Leibowitz in Paris im Herbst 1950 hinter sich, indem er seinen *Klavier-Variationen* (1951) «dynamische», «rhythmische» und «akkordische Reihen» zugrunde legte. Die Besuche bei Vogel im Tessin hatten Meier indes auch anderweitig angeregt, wie er schon am 29. Dezember 1945 in einem Brief an Vogel gewohnt scharfzünftig feststellte: «Dieser verfluchte kleine Klee, den Sie mir ganz am Anfang zeigten, wirkte auf mich verheerender als Schönberg.»¹ Begegnungen mit der Kunst von Paul Klee, Hans Arp, Max Bill und Piet Mondrian prägten Meiers Schaffen der fünfziger Jahre und dienten ihm fortan als Orientierung. In der Umsetzung seines ästhetischen Programms einer «geometrischen» oder «abstrakten Musik»² distanzierte er sich von der Reihenkomposition, wie er in den Notizen zum Stück für zwei Klaviere aus dem Jahr 1958 ausführte: «Denn Musik ist nur Raum, keine Zeit! [...] Seriell heisst in der Zeit sich entwickelnd, abwickelnd. Deshalb weg mit dem Seriellen. Statt dessen das Geometrische.»³ Parallel zu dieser konzeptuellen Neuausrichtung begann Hermann Meier 1955, seine Kompositionen anhand von großformatigen graphischen Skizzen⁴ zu kon-

1 Brief von Hermann Meier an Wladimir Vogel, 29. Dezember 1945 (Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116).

2 Die Vorstellung der Musik als «reine Mathematik oder Geometrie» findet sich in Meiers «Arbeitsheften» ab 1950 und konzentriert ab 1958. Ab 1959 beschreibt er die Idee einer «abstrakten Musik».

3 Das Zitat stammt aus dem Heft «Vorbereitungen zum Klavierstück für 2 Klaviere» (Sammlung Hermann Meier, PSS). Darin benutzte Meier wie in den übrigen «Arbeitsheften» der Sammlung die Stenographie-Schrift Stolze-Schrey. Die Zitate in diesem Artikel wurden von der Autorin transkribiert.

4 Marc Kilchenmann hat 2015 im Rahmen eines Forschungsprojekts in der Sammlung Hermann Meier neben kleinformatigen Skizzen 146 großformatige Verlaufsdiagramme

zipieren, welche die zeitlichen Abläufe auf der horizontalen Achse abbilden und daher als Verlaufsdiagramme bezeichnet werden können. Am Stück für zwei Klaviere (1958) lässt sich aufzeigen, wie Meier sein ästhetisches Programm anhand eines Verlaufsdiagramms umsetzte.

Wladimir Vogel empfing seine Kompositionsstudenten in Basel ab 1948 beim Sammlerehepaar Annie und Oskar Müller-Widmann und bei Marguerite Hagenbach, der späteren Ehefrau Hans Arps. Aus der umfangreichen Korrespondenz zwischen Vogel und Meier geht hervor, dass sie sich beim Unterricht auch über die dort aufgehängten Bilder von Arp und Piet Mondrian unterhielten. Meiers Interesse für diese Künstler spiegelt sich in den Jahren 1953 bis 1959 in seinen «Notizbüchern», in denen er Exzerpte der Lektüre in Basler Bibliotheken festhielt. Besonders in den Bildern von Arp und Mondrian, denen er zwei Orchesterwerke widmete, sah Meier seine künstlerischen Maximen verwirklicht. So begründete er seinen Verzicht auf die Melodik als formgebendes Gestaltungsmittel bereits in den Notizen zum Orchesterstück Nr. 4 (1955):

Es gibt wie bei Mondrian keine Kurven (= Melodien) mehr. [...] Es gibt keinen Akkord mehr, nur noch «Tonscharen». Keine Melodik. Darum keine Atonalität oder Tonalität, nichts davon mehr, sondern nur Striche und Bänder und glänzende Streifen und matte Streifen. Tonstreifen. Gegeneinander kombiniert.⁵

Im Stück für zwei Klaviere (1958) entwickelte Meier seine Idee einer «abstrakten Musik» weiter. So schreibt er im «Arbeitsheft» unter der Überschrift «Vorbereitungen zum Klavierstück für 2 Klaviere»:

Nichts fesselt den Blick! Keine Theatralik. Kahl, streng, herb, kein Fliesen, kein Strömen auf etwas hin. Kein Zug darin. Nur Sein. [...] Sogar keine Kinematik und keine Mechanik mehr. Nur bewegungslose, reglose Statik. Keine Zeit.

Da sich Meiers Bezüge auf die bildenden Künste auf das Konzeptuelle beschränkten, enden Versuche, Anregungen einzelner Künstler im Stück für zwei Klaviere konkret festzumachen, unausweichlich in schwachen Assoziationen oder – wie Meier es später selbst ausdrückte – in «sehr vagen und schwer hinkenden Analogien».⁶ Indes lässt sich feststellen, dass er auf einer konzeptuellen Ebene der kompositorischen Planung auf geometrische Gestaltungsprinzipien zurückgriff. Um die aus der Kunst Mondrians abgeleiteten Grundsätze in die Musik zu übertragen, legte Meier seinen Kompositionen einerseits die «geometrischen Prinzipien» der Proportion und Symmetrie zugrunde. Andererseits reduzierte er das musikalische Material

identifiziert. Von diesen konnte er ca. ein Drittel den in traditioneller Notenschrift verfassten Werken und ein Drittel elektronischen Kompositionen zuordnen.

5 Arbeitsheft «Entwürfe zur Sinfonie 1955, begonnen am 24.02.55, à Mondrian» (Sammlung Hermann Meier, PSS).

6 Brief von Hermann Meier an Wladimir Vogel, 27. Januar 1967 (Zentralbibliothek Zürich, siehe Anm. 1).

auf drei Grundelemente, die er nach geometrischen Objekten als «Punkte», «Striche» und «Flächen» bezeichnete.⁷ Diese strukturieren die übereinandergeschichteten und hintereinander gestaffelten Klangfelder oder -flächen, was er in Verlaufsdiagrammen konzipierte.

Auf dem großformatigen, gut 2 Meter langen Diagramm zum Stück für zwei Klaviere sind drei Grundelemente in Balken skizziert: Die rot eingefärbten sind gepunktet, die blau eingefärbten sind senkrecht schraffiert und die mit Bleistift eingefärbten sind flächig ausgefüllt (vgl. *Abbildung 1a*). Es handelt sich um «Punkte» aus Staccati, «Striche» aus Liegetönen und «Flächen» aus Clustern. In den Skizzen finden sich fünf Module für «Punkte», die auf einem Tonvorrat von fünf bis zwölf Tönen aufbauen und sich unterschiedlich weit über den Tonraum ausbreiten, sowie vier Module aus sieben bis zwölf Tönen für «Striche». Zu jedem der vier bzw. fünf Module notierte Meier drei Verlängerungen, die er über die Vergrößerung der Notenwerte und das Hinzufügen von Pausen erreichte. Die Module verwendete Meier – mitunter transponiert – für die Klangfelder, die er im Verlaufsdiagramm übereinanderschichtete und aneinanderfügte. Die Montage führte in einem Ablauf ohne traditionelle formale Gliederungen zu unterschiedlich dichten Abschnitten. Dies lässt sich beispielsweise an einem Abschnitt beobachten, den Meier ab Takt 412 einmontiert hat: ein dichtes Feld, in welchem er «Punkte», «Striche» und «Flächen» übereinanderschichtete und ineinander verschachtelte (vgl. *Abbildung 1b*). In der Umsetzung verschob Meier die oberste Zeile für die rechte Hand des ersten Pianisten um zwei Takte. Verfolgt man die oberste Zeile für die rechte Hand des ersten Pianisten, ergeben sich ab Takt 412 drei Takte «Flächen» (Cluster), ein Takt «Punkte» (Staccati) und fünf Takte «Flächen» (Cluster), versetzt zu den anderen Schichten mit den skizzierten «Punkten», «Strichen» und «Flächen» (vgl. *Abbildung 2*).

An dieses dichte Feld der Überlagerungen und Verschachtelungen schließt sich in den Takten 434–528 ein Abschnitt an, in dem die Felder der «Punkte», «Striche» und «Flächen» aufeinander folgen (vgl. *Abbildung 1a*). An den darunter notierten Ziffern lässt sich ablesen, dass Meier bei der zeitlichen Gestaltung mit fixierten Proportionen arbeitete. Als Vorlage notierte er im «Arbeitsheft» 65 verschiedene «Proportionen», die weitgehend auf der Fibonacci-Reihe basieren. Ab Takt 434 handelt es sich um «Proportion 13», d. h. die Aufteilung $5 / \frac{1}{2} / 1 = 6 \frac{1}{2}$. Dies entspricht in der Partitur fünf Takten mit Clustern, einem halben Takt mit Staccati und einem weiteren Takt mit Clustern. Diese Eintrittsintervalle sind im Verlaufsdiagramm über weite Strecken direkt unter den Balken notiert. Zudem sind im Diagramm

7 Obschon Hermann Meier im Mai 1954 Wassily Kandinskys *Punkt und Linie zu Fläche* (Bauhausbücher Nr. 9, München: Albert Langen 1926) las, worauf Exzerpte in einem «Notizbuch» schließen lassen, finden sich keine Hinweise, dass er sich mit seinen «Punkten», «Strichen» und «Flächen» explizit darauf bezog.

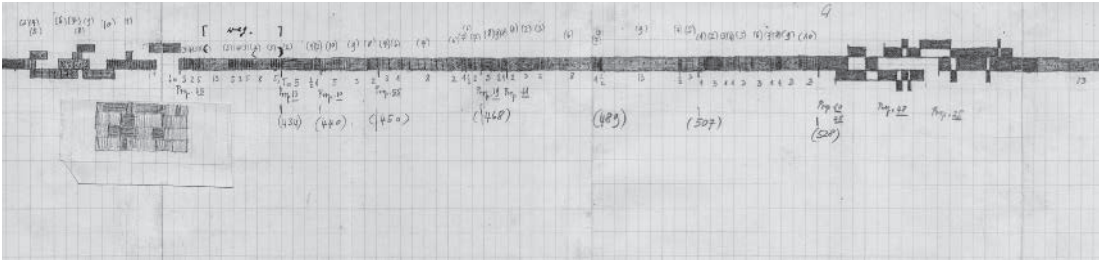


Abbildung 1a: Hermann Meier, Verlaufsdigramm zum Stück für zwei Klaviere (1958), Maße: H 17,8 × L 202,9 cm, Ausschnitt ca. Takte 400–800 (Sammlung Hermann Meier, PSS).

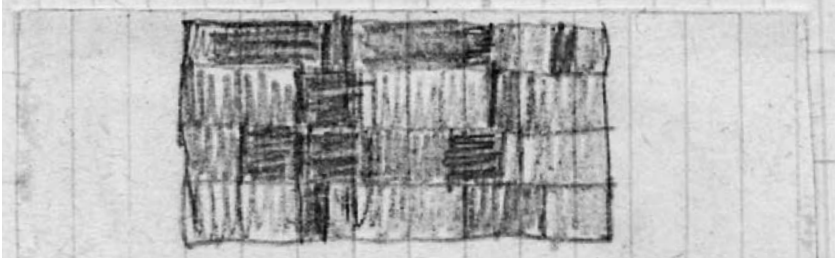


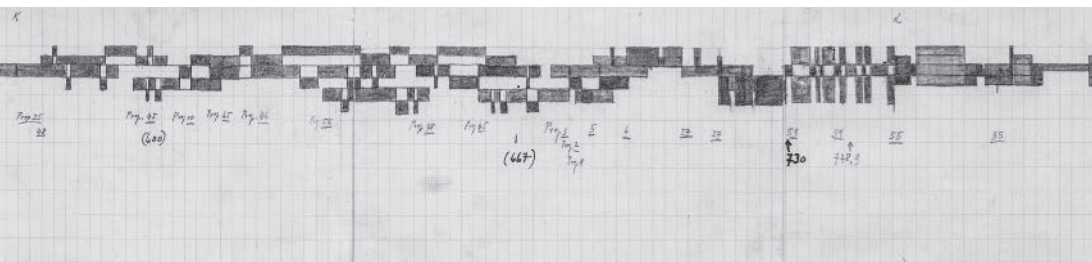
Abbildung 1b: Einkerbung zu den Takten 412 bis ca. 426 im Verlaufsdigramm.

Wiederholungen der in Balken angeordneten Grundelemente (z. B. ab Takt 800) und Spiegelungen erkennbar (so erscheint z. B. ab Takt 528 eine Anordnung der Balken zunächst in G und dann in K).

Mit einer Vorgehensweise, die an Stockhausens Gruppenkonzepte der fünfziger Jahre erinnert, koppelte Meier die Grundelemente ferner an zwei «Parameter»: ⁸ «Länge» (lang oder kurz) und «Geschwindigkeit der Innenbewegung» (rasch oder langsam). So erstellte er folgende «Sukzessionsreihe»:

- (1) = Punkte rasch kurz
- (2) = Cluster lang
- (3) = Striche rasch kurz
- (4) = Punkte langsam kurz
- (5) = Striche langsam lang
- (6) = Punkte rasch lang
- (7) = Striche langsam kurz
- (8) = Cluster kurz
- (9) = Punkte langsam lang
- (10) = Striche rasch lang

⁸ Meier macht in seinen Schriften keinen Unterschied zwischen «musikalischen Dimensionen» und «Parametern». Im «Arbeitsheft» zum Stück für zwei Klaviere nennt er an einer Stelle fünf Parameter (Zone, Breite, Dynamik, Intensität und Element), an anderer Stelle deren 38.



Die Ziffern der «Sukzessionsreihe» sind im Diagramm über den Balken notiert. Ab Takt 434 sind es beispielsweise die Ziffern (2), (1), (2), also «Cluster lang», «Punkte rasch kurz», «Cluster lang» (vgl. *Abbildung 1a*). Darauf folgen die Ziffern (10), (9), (8), (7), (6), (7), (6), (7) etc. – in einer symmetrischen Anordnung.

Das großformatige Verlaufsdiagramm ermöglichte Meier folglich, Klangfelder in fixen Proportionen anzuordnen und Symmetrien zu erstellen. Anhand des Rasters der Eintrittsintervalle, durch das sich die meisten frühen Verlaufsdiagramme wie jenes zum Orchesterstück Nr. 5 aus dem Jahr 1955 und jenes für das zweite der Klavierstücke für Lilo Mathys aus dem Jahr 1956 auszeichnen, bildet das Diagramm die Proportionen der Abschnitte und damit die zeitliche Organisation seiner Komposition ab. Durch die graphische Anordnung auf Papierstreifen von mehreren Metern Länge werden Distanzen, die sich in Zeiteinheiten übertragen lassen, mess- und überschaubar, fixe Proportionen und Symmetrien über das Auge erfassbar. Diese Eigenschaften von Meiers Verlaufsdiagrammen lassen sich mit dem Begriff der «operativen Bildlichkeit» fassen, den Sybille Krämer für Diagramme eingeführt hat.⁹

Gleichzeitig boten großformatige Diagramme Meier verschiedene Möglichkeiten, musikalische Dimensionen unabhängig voneinander auszuprägen. Was er später über die Anordnung mehrerer Schichten erreichte, löste er im Stück für zwei Klaviere einerseits über die Zuordnung von Farben und die Angabe der «Sukzessionsreihe», andererseits anhand eines «rhythmischen Grundrisses», der im «Arbeitsheft» zu finden ist und sich als weiteres Element der zeitlichen Gestaltung wie eine Lochkarte über das Geschehen legt.

⁹ Vgl. Sybille Krämer, «Operative Bildlichkeit. Von der «Grammatologie» zu einer «Diagrammatologie»? Reflexionen über erkennendes Sehen», in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hrsg. von Martina Hessler und Dieter Mersch, Bielefeld: Transcript 2009, S. 94–122. In seinem Artikel «Diagramme und «Operative Bildlichkeit» im Kompositionsprozess Helmut Lachenmanns» hat Pietro Cavallotti den Begriff auf die Bildhaftigkeit musikalischer Skizzen bezogen (in: *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?*, hrsg. von Matteo Nanni und Matthias Schmidt, München: Fink 2012, S. 117–40).

18

Abbildung 2: Hermann Meier, Stück für zwei Klaviere (1958), Partiturreinschrift, S. 18, Takte 408–20 (Sammlung Hermann Meier, PSS).

Damit steht das Stück für zwei Klaviere an einer Schwelle im Schaffen Meiers, an der er sein ästhetisches Programm einer «abstrakten Musik» anhand von unterschiedlich strukturierten Klangfeldern in fixen Proportionen und Symmetrien zu realisieren begann. Das Verlaufsdiagramm diente ihm vorerhand als Hilfsmittel im kompositorischen Prozess. Diese Funktion wird offensichtlich, wenn man das Diagramm zum Orchesterstück 1959/60 be-

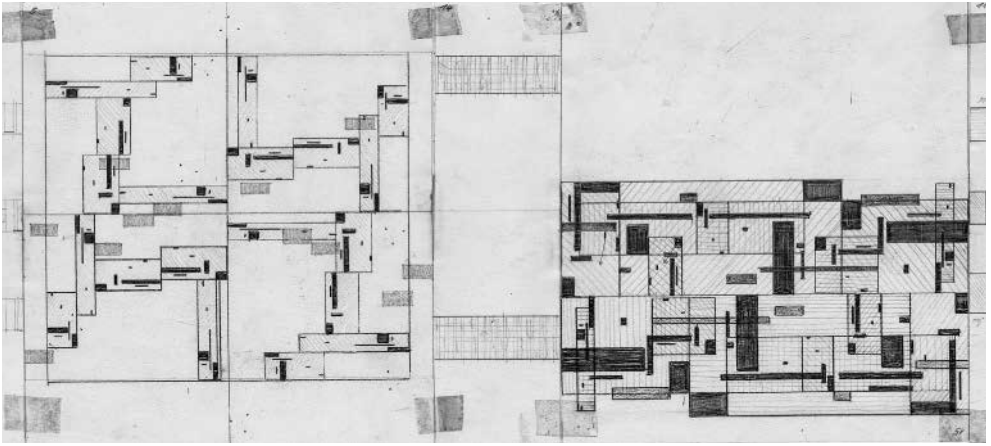


Abbildung 3: Hermann Meier, Ausgangsplan zum Orchesterstück (1959–60),
Maße: H 22 × L 320 cm, Ausschnitt (Sammlung Hermann Meier, PSS).

trachtet (*Abbildung 3*): Hier wird die Logik des Bildlichen noch zwingender, woraus sich eine Nähe zu den musikalischen Graphiken etwa von Roman Haubenstock-Ramati ergibt. Das Diagramm löst sich damit vom rein Schematischen und wird zunehmend zur autonomen Graphik, die Meier allerdings weiterhin als Grundlage für eine Komposition in herkömmlicher Notenschrift nutzte: die skizzierten Rechtecke bilden vertikal den Tonraum ab, horizontal die Dauer. Dieser Wandel eröffnet weitere Bezüge im dichten Assoziationsnetz zwischen Bild und Klang, das sich um Meiers kompositorische Arbeit mit großformatigen Verlaufsdiagrammen bildet, und führt zur Erkenntnis, dass der Komponist in seinem Streben nach «bewegungsloser, regloser Statik» durchaus beabsichtigt hat, über «schwer hinkende Analogien» zwischen Bildkunst und Musik hinauszukommen.