

*Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier. Hrsg. von Heidy ZIMMERMANN, Michelle ZIEGLER und Roman BROTHECK. Zürich: Chronos Verlag 2017. 223 S., Abb., Nbsp.*

Es ist nicht übertrieben, Hermann Meier (1906–2002) als praktisch unbekanntem Künstler zu titulieren. Der Schweizer Gesamtschullehrer war zunächst Außenseiter, der trotz Wertschätzung im Konzertleben aufgrund der Komplexität seiner Werke nicht Fuß fassen konnte, dann Komponist für die Schublade. Es entstanden von 1935 bis 1989 über 100 Werke, die in der Regel ungedruckt und unaufgeführt blieben. Nachdem sein Nachlass 2009 in die Paul Sacher Stiftung eingegliedert wurde, erwuchs ein neues Interesse an dem „Schönberg aus dem Schwarzbubenland“ (Hans Oesch), kam es zu weiteren Uraufführungen und startete die Hochschule der Künste Bern ein großangelegtes Forschungsprojekt über den Komponisten, aus dem neben einer Dissertation von Michelle Ziegler diverse weitere Rezeptionsansätze seines Œuvres hervorgingen.

In Anlehnung an starre geometrische Formen hielt Meier seine Werke ab Mitte der 1950er Jahre in graphischen Verlaufsskizzen fest, welche zu einer farbenfrohen „Mondrian-Musik“ ausgebaut wurden, die als Augenmusik möglicherweise „den Idealzustand von Meiers Klangkompositionen repräsentieren“ (Zimmermann, S. 32). Die oft zu meterlangen Bändern zusammengeklebten Seiten wurden in den letzten Jahren aufwendig restauriert und nach ersten Untersuchungen schließlich in einer Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn dem breiten Publikum zur Schau gestellt. Das vorliegende Buch versteht sich einerseits als Ausstellungskatalog, beinhaltet neben Beschreibungen der Exponate andererseits zugleich 13 Beiträge eines Symposiums über Meiers Verbindung von Bild und Klang.

Hatte Meier sich autodidaktisch die Zwölftontechnik beigebracht, sah er die-

se jedoch schnell nicht als Ziel, sondern als Durchgangsstation an, was zu Kontroversen mit seinem langjährigen Kompositionslehrer Wladimir Vogel führte. In seinem undogmatischen Umgang mit der Methode folgte er keinem abstrakten Konstruktivismus, sondern verwendete die Reihe als mehrdeutiges Element, das strukturierend-thematisch, mobileartig verspielt oder völlig mit seinem Kontext verwachsen auftrat (Brotbeck, S. 85). Vogel kritisierte weiterhin Meiers „Abbildlichkeit“ zwischen Musik und visueller Kunst, da er hier nur „strukturelle Analogie“ duldete, und entgegen seines Dynamikbegriffs versuchte der Privatschüler alles Strömen und Fließen zu vermeiden, um statische Zustände zu schaffen (Lanz, S. 76).

Der Gesamtüberblick über Meiers 27 Orchesterkompositionen, die von 1947 bis 1968 entstanden, ermöglicht ein erstes tieferes Eintauchen in dessen Werk, wobei die Kurzbeschreibungen mit Detailbeobachtungen aus Komponistenperspektive ergänzt werden. Meiers kompositorische Entwicklung lässt sich hieran mit groben Pinselstrichen nachzeichnen, wobei mit dem Verständnis des Seriellen als „eine[r] Darstellungsform, die sich mittels Wiederholung und Variation und einer Überwindung des Einzelwerkes im Hinblick auf (re)produktive Prozesse theoretisch unbegrenzt iterieren lässt“ (Roth, S. 107) gearbeitet wird. Dieser Ansatz versucht die graphomane Anlage Meiers zu erläutern: Neben den graphischen Arbeiten, die nur etwa zur Hälfte in Partituren ausgearbeitet wurden, sind von ihm ca. 400 stenographierte Arbeitshefte und zahlreiche Abschriften und Analysen von Werken anderer Komponisten überliefert. In den 1960er Jahren fand bei Meier eine Entwicklung von der punktuellen Musik hin zu Klangflächenkompositionen statt, das sich ab 1970 in ein elektronisches Denken wandelte, wobei das blockhafte Aneinanderreihen von sich überlagernden Schichten abgelöst wurde. Der Weg zur elektronischen Musik wird von Ziegler akkurat nachgezeichnet und ver-

deutlicht Meiers Anspruch, darin eine neue Klangästhetik zu entwickeln, in der die Technik nicht „mehr bloss Kompositionsmittel sein darf“ ([1973], S. 146). Riet Vogel ihm bereits 1952, nach Köln ins elektronische Studio zu fahren, zögerte er lange, wohl auch da die bisherige Technik seinen Ansprüchen nicht genügte; so blieben Meiers Utopien als Grafiken zunächst „ein in der Abstraktion verharrender Entwurf“ (Harenberg, S. 168). Da die Steuerung der Geräte noch durch handbetätigte Regler erfolgte, war die mathematische Genauigkeit, die er seinen musikalischen Verläufen einschrieb, unmöglich umzusetzen. Dies war auch noch in den 1970er Jahren der Fall, als Meier den Schritt hin zur elektronischen Musik vollzog: Zuerst übertrug er sein *Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln* (HMV 78) auf die Elektronik. Nach zehn Jahren der Planung elektronischer Werke und Enttäuschungen bei der Realisierung griff er in seiner letzten Schaffensphase ab 1984 wieder auf herkömmliche Instrumente zurück und schuf schließlich eine „aus dem Geist der Elektronik hergestellte Mehrklaviermusik“ ([1985], S. 158).

Eine wesentliche Rolle spielt das Wechselverhältnis zwischen den Graphiken und den Partituren: Einerseits wurden jene von Meier nachlässig behandelt, während die Noten mit pedantischer Genauigkeit festgehalten wurden – was vorerst für „Kompositionspläne“ spräche –, andererseits gibt es auch Diagramme, die erst nach Fertigstellung der Partitur entstanden sind und sich daher die Frage nach der Eigenständigkeit der Graphiken aufdrängt. Alle Quellen für sich stehend zu betrachten, eröffnet dabei die Möglichkeit, nicht nur die fertige Partitur „als ideelle Repräsentation des musikalischen Werkes bzw. als konservierte Anweisung für klangliche Realisation“ anzusehen, sondern der vorgelagerten „Visualisierung von Klang- und Formvorstellungen in unterschiedlichen Stadien des Kompositionsprozesses“ ihre Bedeutung zuzusprechen (Zimmermann, S. 20). So

befassen sich einleitend drei Beiträge mit graphischen Notationsformen seit 1950 sowie ein Aufsatz mit dem Umfeld der „Zürcher Konkreten“ und deren Einfluss auf Meier, aber ebenso das Einwirken der Dodekaphonie auf die bildenden Künstler. Dabei wird die Überdeterminiertheit der Unbestimmtheit des Notats bzw. die präzise Planung der Intuition gegenübergestellt, wobei als anschauliches Beispiel etwa die Skizzierung offener Formen auf Millimeterpapier dienen kann. Dem Ziel einer starren musikalischen Geometrie folgend, verzichtete Meier auf Melodik als prägendes Gestaltungsmittel und wollte schließlich „nur einen leeren Rahmen konstruieren, darin man beliebige Flächen einhängen könnte“ ([1962] S. 147). Statt den „Blinddarm der Romantik“ ([1949], S. 184) fortzusetzen, schrieb er schließlich eine „Musik, die im Begriffe ist, sich selbst abzuschaffen“ (Haffter, S. 129).

Es ist also konsequent, Meiers Kompositionen seine Graphiken gegenüberzustellen: sowohl in dieser Hybrid-Publikation, die Tagungsband, Ausstellungskatalog und Werkinventar vereint, als auch im Gesamtkonzept des Kunstmuseums, das durch Konzerte ergänzt wurde. Die Aufnahme von einem Gespräch mit Interpreten der Musik Meiers sowie transkribierten Auszügen aus seinen Arbeitsheften runden dieses gelungene Buch ab. Vollumfänglich ist diese großformatige, durchgängig farbig gedruckte und sorgfältig hergestellte Publikation eine Bereicherung für alle, die sich mit der Musik im 20. Jahrhundert auseinandersetzen. Fand Hermann Meier bislang in der Musikgeschichtsschreibung (fast) keine Erwähnung, kreuzen sich in seinem Werk die prägenden Methoden der Nachkriegszeit, die Auseinandersetzung mit der Strukturproblematik sowie Einflüsse der Musikphilosophie, sodass dieses breite Spektrum hier wie unter einem Brennglas betrachtet werden kann.

(Oktober 2018) Florian Henri Besthorn