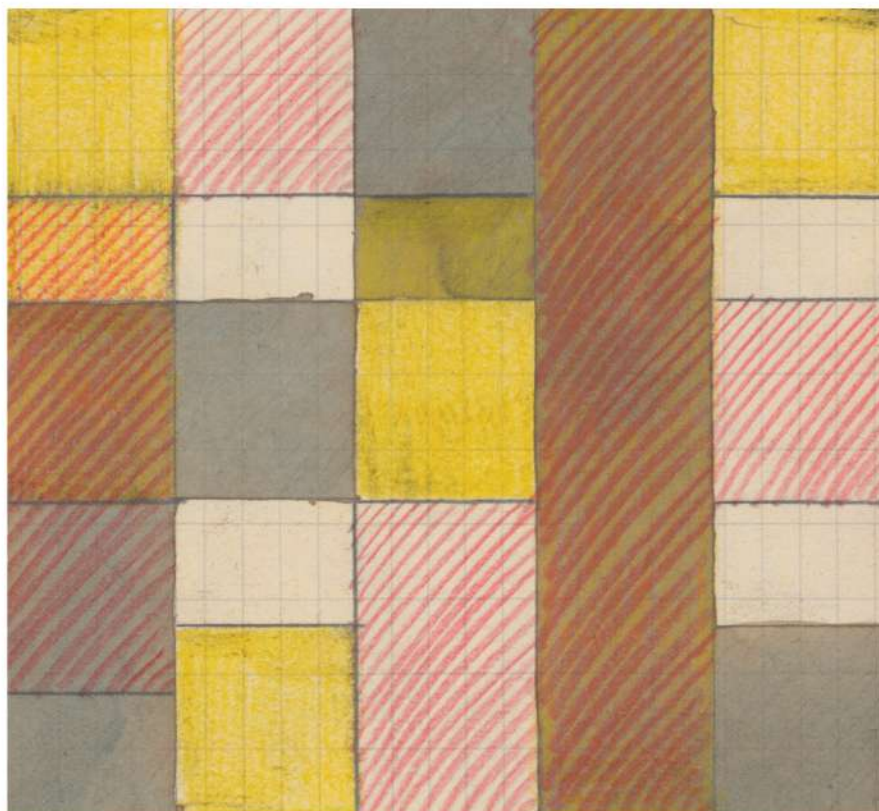

Musikalische Geometrie

Die bildlichen Modelle und Arbeitsmittel
im Klavierwerk Hermann Meiers

Michelle Ziegler



Peter Lang

SMG Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
SSM Société suisse de Musicologie
SSM Società Svizzera di Musicologia

Serie II – Vol. 63

Der Solothurner Komponist Hermann Meier (1906–2002) strebte nach einer ständigen Erneuerung seiner Musiksprache: Abseits der Zentren der Avantgarde fand er um 1950 zu einem eigenen seriellen Verfahren, er explorierte Klangflächen und vertiefte im Spätwerk seine elektronischen Visionen. Die Orientierung an der Kunst Piet Mondrians, Sophie Taeuber-Arps und Paul Klees sowie ein eigenes Arbeitsverfahren mit großformatigen Verlaufsdiagrammen zielten auf eine «abstrakte» oder «geometrische Musik». Deren Bildlichkeit wird anhand der nachgelassenen Skizzen und Schaffensdokumente erstmals im historischen Kontext, in ihrer Operativität und im Zusammenspiel mit anderen kompositionsästhetischen Orientierungen gedeutet.

Musikalische Geometrie

Publikationen der Schweizerischen
Musikforschenden Gesellschaft

Publications de la Société Suisse
de Musicologie

Serie II – Vol. 63



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

Michelle Ziegler

Musikalische Geometrie

Die bildlichen Modelle und Arbeitsmittel
im Klavierwerk Hermann Meiers



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

SMG Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
SSM Ortsgruppe Basel

H K B
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

okultur
SWISSLOS
Fonds des
Kantons Solothurn

Mit freundlicher Unterstützung der Druckkosten durch die Basler Ortsgruppe der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, die Hochschule der Künste Bern, die Karrer-Stiftung und den Kanton Solothurn.

Umschlagsabbildung: Hermann Meier, Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965),
Diagramm vom 18. August 1965, Ausschnitt (Paul Sacher Stiftung, Sammlung
Hermann Meier)

ISSN 1012-8441 br.
ISBN 978-3-0343-4452-4 br.
DOI 10.3726/b19584

ISSN 2235-6924 eBook
ISBN 978-3-0343-4453-1 eBook
ISBN 978-3-0343-4454-8 EPUB

© Michelle Ziegler, 2022

PETER LANG




Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Einleitung	11
I Schaffensstationen und Orientierungen	25
1. Später Einstieg: frühes Schaffen bis 1945	27
1.1. Von Solothurn nach Zullwil: Berufsleben und Familie	27
1.2. Musikalische Tätigkeiten ab 1926	31
1.3. «Aus innerm Müssen»: Annäherung an die Zwölftontechnik	38
1.4. Selbststudium: Radio und Lektüre (ab 1938)	50
2. Vernetzung und frühe Aufführungen von 1945 bis 1950	53
2.1. «Die totale Isolierung ist weg»: Wladimir Vogels Einführung in die Zwölftontechnik	53
2.2. Frühe Aufführungen	59
2.3. Vorbereitungstreffen zum Ersten Internationalen Zwölftonkongress (1948)	67
2.4. Ein Umweg über Paris: Vom Unterricht bei René Leibowitz zum «Weg Weberns» (1950)	74
3. Auf Distanz: individueller Weg der fünfziger und sechziger Jahre	82
3.1. «Mutterseelenallein auf der Gerichtsbank»: Absagen und Rückzug in den frühen fünfziger Jahren	83
3.2. Das Jahr 1955 als Wendepunkt	95
3.3. Nähe zu den bildenden Künsten: Lektüre, Ausstellungsbesuche und persönliche Kontakte	99
3.4. Fern von Bühnen: die sechziger Jahre	105
4. Ein «elektronischer Stil»: umfangreiches Spätwerk ab 1973	108
4.1. Studiobesuch und Realisation der <i>Klangschichten</i> (1976)	109
4.2. Elektronisches Schaffen in Yvonand und Yverdon	115
4.3. Späte Rezeption: Aufführungen durch Urs Peter Schneider ab 1984	115

II Die Schreibfläche als Ordnungsmatrix: die Verlaufsdiagramme	121
1. Bildliche Skizzen und graphische Notationen in der Musik des 20. Jahrhunderts: Voraussetzungen und Diskurse	125
2. «Simple Rechtecksgeometrie»: Überblick über Meiers Verlaufsdiagramme	131
3. Die Operativität der Verlaufsdiagramme	140
4. Nur «Rechtecksgeometrie»? – Potenziale und Widerstände	149
 III Wege zu einer «abstrakten Musik»: vier Analysen ...	151
1. Serielle Verfahren in den Gattiker-Variationen H MV 27 (1951–52)	151
1.1. Im Vorfeld: von der Zwölftontechnik zur «abstrakten Musik»	152
1.2. Die «neue Theorie» (1949–50)	169
1.3. «Blockbildung» als Prinzip im Schaffensprozess	180
1.4. Serielle Komposition: historischer Kontext	194
2. «Punkte», «Striche» und «Flächen» im Stück für zwei Klaviere H MV 44 (1958)	199
2.1. «Analogien zu Mondrian»: bildliche Modelle ab 1953 ..	200
2.2. Komponieren mit «Punkten», «Strichen» und «Flächen»	220
2.3. Proportionen und ihr Abbild auf Verlaufsdiagrammen	223
2.4. Montage als Kompositionsverfahren	231
3. «Die Architektur einer komplexen Flächenlandschaft»: das Stück für zwei Klaviere H MV 64 (1965)	236
3.1. Auf dem Weg zur Klangfläche: die Jahre 1959 bis 1965	237
3.2. Konstellationen von Klangflächen	243
3.3. Graphische Notation der Klangflächenmusik	249

4. «Aus dem Geist der Elektronik»: <i>Klangflächengefüge oder Wandmusik</i> HMV 75 (1970–71)	252
4.1. Frühe Annäherungen an die Elektronik	253
4.2. Komposition und Analyse mit Diagrammen	256
4.3. Von den Tasteninstrumenten zur ersten elektronischen Komposition	261
4.4. Zeitlose «Grundrisse»	264
IV Schreiben als Gedankenschmiede:	
Schlussbetrachtungen	269
Anhang	293
Systematisch-chronologisches Werkverzeichnis	295
Abkürzungen	299
Abbildungsnachweise	301
Quellenverzeichnis	303
Personenregister	329

Vorwort

Einzelöne neben unterschiedlich breiten Clustern, in drei Lautstärken oft abrupt gegeneinander abgesetzt, mitunter unentwegt repetiert, doch durch die Verteilung auf Register und die ausdifferenzierte rhythmische Gestaltung individuell gewichtet – wie Punkte, Striche und Flächen auf einer Zeitleinwand: In der Hörerfahrung mit den Dreizehn Stücken für zwei Klaviere HMV 45 (1959) von Hermann Meier tritt einem der klangliche Reichtum von dem entgegen, was sich der Schweizer Komponist unter einer «abstrakten Musik» vorstellte. Die Aufführung des Stücks in einem Konzert des Klavierduos Tamriko Kordzaia und Dominik Blum am 19. Mai 2011 in der Reihe des Musikpodiums Zürich stand am Beginn meiner Auseinandersetzung mit dem Schaffen Meiers. Seit diesem Konzert ist in dessen Rezeption einiges in Gang gekommen, viele Orchesterstücke sind erstmals zum Erklingen gebracht worden, eine Ausstellung und ein Sammelband (2017) haben eine Grundlage geschaffen für die weitere Auseinandersetzung mit einem immer wieder erstaunenden musikalischen Œuvre – und dem dahinter stehenden Denker mit seiner unbeirrt kritischen Haltung, einem feinen Humor und einer alles begründenden, unbändigen Intensität der Lebensweise.

Die vorliegende Studie wurde im Sommersemester 2018 von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern als Dissertation angenommen und für den Druck leicht überarbeitet. Ihr Entstehen wurde durch eine ganze Reihe von Personen und Institutionen ermöglicht und unterstützt. Meinem Doktorvater Anselm Gerhard danke ich für die stets bestärkende Betreuung, meinem Zweitbetreuer Roman Brotbeck für seine einsichtsvolle Beratung und sein Engagement für das vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Forschungsprojekt *Das Auge komponiert* an der Hochschule der Künste, aus dem nicht nur meine Dissertation sondern auch eine Ausstellung in Solothurn mit vielfältigen Begleitveranstaltungen hervorging. Der Abschluss meiner Arbeit wurde durch ein Stipendium der Dr. Joséphine de Kármán-Stiftung ermöglicht.

Ein ganz besonderer Dank gilt Heidy Zimmermann (Paul Sacher Stiftung): Ihre Unterstützung und ihre Ratschläge waren in jeder Phase prägend und werden noch lange nachwirken. Sie hat die Untersuchung nicht nur angeregt, sondern die ergiebigen Archivrecherchen ermöglicht und die Entstehung des Textes mit aufbauender, weitsichtiger

Kritik begleitet. Zudem danke ich Meiers Nachkommen Veronika Oesch-Meier, Max Meier und Alfons Meier für das Vertrauen, die Gespräche und Auskünfte. Für den Zugang zur Sammlung Hermann Meier, für das Interesse und die enorme Hilfe über viele Jahre danke ich Felix Meyer und allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Paul Sacher Stiftung, insbesondere Michèle Noirjean-Linder! Zugänge und Informationen haben mir darüber hinaus die Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, das Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern (Nachlass Hermann Gattiker), Pia Bürki (Selzacher Passionsspiele), Verena Heimgartner und Raymond Petzold gegeben.

Für Diskussionen und diverse Hinweise danke ich unter anderem Dominik Blum, Iris Eggenschwiler, Christoph von Imhoff, Marc Kilchenmann, Doris Lanz, Katharina Michel, Urs Peter Schneider, Alfred Zimmerlin und meinen Kolleginnen und Kollegen der Graduate School of the Arts Bern und der Hochschule der Künste Bern. Ein Dank geht zudem an die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft und deren Zentralpräsidentin Cristina Urchueguía für die Aufnahme in die Publikationsreihe, an Julia Bungardt für das verständige und äußerst sorgfältige Lektorat und an die Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, die Hochschule der Künste Bern, die Karrer-Stiftung sowie den Kanton Solothurn für die großzügigen Druckkostenzuschüsse.

Hinter allem aber steht Anthony Tooher, seine Unterstützung ist die schönste Bestärkung.

Michelle Ziegler,
Juni 2021

Einleitung

Februar 1950, im Arbeitszimmer der Lehrerwohnung in Zullwil, einem kleinen Dorf im abgelegenen Solothurner Schwarzbubenland: Hermann Meier (1906–2002), der hier als Dorfschullehrer tätig war, vertiefte sich in ausgiebigen Notizen in seinen Arbeitsheften in eine «neue Theorie» für seine Kompositionen. Mit seinem Schaffen hatte er bereits Aufmerksamkeit erregt: Eine Komposition war in einem der Hausabende für zeitgenössische Musik des Berner Publizisten Hermann Gattiker (1899–1959) aufgeführt worden, ein Instrumental-Satz wurde bei einer Orchesterleseprobe gespielt, und er hatte im Kreis der Schweizer Zwölftonmusik Kontakte geknüpft. Die datierten Eintragungen deuten auf eine intensive Arbeitsphase hin, die inhaltliche Neuorientierung auf eine treibende Vorstellungskraft: Meier beabsichtigte, in seiner Musik fortan nicht mehr melodische Gestaltungsprinzipien über alles zu stellen, sondern Rhythmus und Dynamik aufzuwerten – womit er sich von der Zwölftontechnik distanzierte und zu einem eigenen seriellen Verfahren fand. In den Vordergrund trat die Vorstellung einer «abstrakten Musik», die sich aller expressiver Ausdrucksgebärden entledigte, auf Geometrie und Mathematik beruhte und zu einem «reinen Geist» und einer «reinen Statik» führte.¹ Damit löste er sich nicht nur von seinem Lehrer, dem deutsch-russischen Komponisten Wladimir Vogel (1896–1984) und dem kleinen Kreis der Schweizer Zwölftonmusik und deren Schönberg-Nachfolge, sondern er wandte sich nach einer kurzen Phase der Orientierung an Anton Webern von musikalischen Vorbildern weitgehend ab und suchte in der abstrakten Kunst von Paul Klee, Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, Piet Mondrian und Max Bill neue Anregungen. Die durchaus wirkungsstarke bildliche Referentialität in seinem Schaffen äußerte sich später in Widmungen beispielsweise an Mondrian und Arp oder in bildhaften Werktiteln wie *Flächen-Konstellationen* für Elektronik HMV 88 (1978) oder *Grosse Wand ohne Bilder* für Klavier, Cembalo und elektrische Orgel je vierhändig HMV 100 (1988–89).²

-
- 1 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 24 *Komposition neue Theorie*, Eintrag Nr. 45 ohne Datum, S. 4–5 (PSS–SHM).
 - 2 Für die Identifizierung und Wiedererkennung von Meiers abgeschlossenen Kompositionen, die er selbst widersprüchlich nummerierte und meist nur als «Stücke» bezeichnete, wurde 2017 das Hermann-Meier-Verzeichnis (HMV) erstellt. Eine ausführliche chronologische Übersicht über alle Werke (HMV 1–101) ist

Fünf Jahr später: im Oktober 1955 – Meier hatte mit seiner siebenköpfigen Familie in der Zwischenzeit ein eigenes Haus im Dorf bezogen – arbeitete er ohne Aussicht auf Aufführungen an seinem vierten Orchesterstück HMV 34, das er Mondrian widmete. In seinem Arbeitszimmer hat er sich einen Ort geschaffen, an dem er sich durch Lektüre und Radioübertragungen nicht nur über zeitgenössische Musik und Kunst informierte, sondern auch Schriften der Philosophie, Mathematik und Literatur studierte. Für das Orchesterstück HMV 34 löste er erstmals einzelne Seiten aus einem Schulheft, montierte sie zu einem über 80 Zentimeter langen Streifen und skizzierte unter der Überschrift «Zu Sinfonie Nr. IV» den formalen Ablauf einer Komposition: Auf drei horizontal verlaufenden Streifen zeichnete er graphische Symbole für «Fl[ächen]», «Striche» und «Bänder», «Tutti», «P[au]ke» und «P[un]kte» ein. In dieser eigenen Form der Niederschrift hatte er in seiner Lebensmitte ein Arbeitsmittel entdeckt, dessen Potenzial er bis zum Ende seines Schaffens ausschöpfen würde. Solche Visualisierungen von Klangvorstellungen begleiteten von da an den Kompositionsprozess von den ersten groben Skizzen über verschiedene Phasen der kompositorischen Ausarbeitung bis zur endgültigen Festlegung des formalen Ablaufs vor der Niederschrift in Notenschrift.³ Das erste Verlaufsdiagramm zum vierten Orchesterstück HMV 34 *A Mondrian* steht am Anfang einer langen Reihe von oft großformatigen Kompositionsplänen. Aus den Schaffensjahren von 1955 bis 1999 sind über 250 solcher Diagramme erhalten, die sich in ihrer äußeren Erscheinung (verwendete Schreibstoffe, Beschreibstoffe, Formate, Darstellungsformen etc.), in der Art der Verweisung auf Klangereignisse und in der Stellung im Kompositionsprozess voneinander unterscheiden: Die bildliche Vergegenwärtigung mithilfe von Verlaufsdiagrammen steht an zentraler Stelle im Schaffen Meiers.

An den zwei Wendepunkten der Jahre 1950 und 1955 treten zwei wechselseitig aufeinander einwirkende Faktoren von Meiers Komponieren zutage, die ihn in seinem fern von jeder Aufführungsmöglichkeit entstehenden Werk zu einer kontinuierlichen Weiterentwicklung

abgedruckt in: Heidy Zimmermann / Michelle Ziegler / Roman Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, Zürich 2017, S. 195–200. Im Anhang der vorliegenden Arbeit ist es ergänzend in einer reduzierten systematisch-chronologischen Ordnung aufgeführt.

3 Gemeint ist hier und in der Folge mit dem Begriff «Notenschrift» die neuzeitliche abendländische Notenschrift auf fünf Linien, die zwar im frühen 20. Jahrhundert im Musikdruck als relativ stabiles Schriftsystem etabliert war, aber auch dann nicht ohne regionale Unterschiede und individuelle Anpassungen eingesetzt wurde.

trieben und es gleichzeitig in einem starken Personalstil verankerten: aus den bildenden Künsten abgeleitete ästhetische Konzeptionen und ein eigenes Kompositionsverfahren mit großformatigen Verlaufsplänen. Die bildlichen Modelle und Arbeitsmittel stehen in jeweils unterschiedlicher Gewichtung hinter den Schwerpunkten in einzelnen Phasen seines Schaffens: hinter den seriellen Kompositionen der frühen fünfziger Jahre, den charakteristischen Cluster-Kompositionen der späten fünfziger Jahre und den strukturierten Klangflächen der sechziger Jahre, und sie schlossen sich im umfangreichen Spätwerk nach seiner Pensionierung 1973, in der er zunächst nur elektronische Musik konzipierte und ab 1984 wieder Klavierstücke und Kammermusik schrieb, zu einem «elektronischen Stil». Diese Schwerpunkte kommen im Klavierwerk besonders zur Geltung, da es Meiers gesamtes kompositorisches Œuvre von den Studienkompositionen ab 1935 bis zu den letzten Kompositionen von 1989 umspannt. Es umfasst nicht nur 18 Stücke für Klavier solo, die – mit einer Ausnahme – bis 1968 entstanden, sondern auch ein umfangreiches Schaffen für mehrere Tasteninstrumente. Meier komponierte von 1958 bis 1989 insgesamt 21 Werke für zwei und mehr Klaviere, die er ab den späten sechziger Jahren mit elektrischer Orgel und Cembalo ergänzte. Am Ende dieser Reihe steht eine Komposition mit dem aussagekräftigen Titel *Grosse Wand ohne Bilder* HMV 100 (1988–89) für Klavier, Cembalo und elektrische Orgel, die jeweils vierhändig zu spielen sind.

Die Vorstellung einer «abstrakten Musik» und seine individuelle Arbeitsweise mit großformatigen Verlaufsplänen sind mit zwei für sein Schaffen prägenden Aspekten zusammen zu bringen, die sich aus Meiers Werdegang und Persönlichkeit ergeben und die für sein Komponieren prägende Dynamik von (gegebener) Distanz und (gesuchter) Distanzierung ausmachen.⁴ Einerseits blieb er als Komponist lange Zeit völlig unbekannt: Er war nicht in den Musikbetrieb eingebunden, und von den über hundert vollendeten Kompositionen wurde zu Lebzeiten nur ein kleiner Teil aufgeführt. Meier arbeitete bis zu seiner Pensionierung als Dorfschullehrer in Zullwil. Von seiner kompositorischen Tätigkeit drang bis zur späten Rezeption seines Schaffens in hohem Alter nur wenig an die Öffentlichkeit. Andererseits führte dies nicht dazu, dass er sich abschottete – im Gegenteil: Meier verfolgte die musikalischen und kulturellen Strömungen seiner Zeit sehr aufmerksam und

4 Für eine Zusammenfassung zu Leben und Werk vgl. Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, «Einleitung», in: dies. (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 7–17.

positionierte sich bewusst dazu. In seinem Arbeitszimmer in Zullwil las er Zeitungen und Zeitschriften, er hörte Radio und konsultierte Partituren und Bücher. Für Konzerte und Begegnungen mit Exponentinnen und Exponenten der Schweizer Musikszene fuhr er regelmäßig nach Basel und Bern. Sein Schaffen führte von der Zwölftontechnik zu einem eigenen seriellen Verfahren um 1950, zu Klangflächen-Kompositionen in den sechziger Jahren und zu elektronischen Kompositionen ab 1973. Es verlief mitunter parallel zu den die Avantgarde dominierenden Strömungen, doch fand er gleichwohl in jeder Phase seines Schaffens eigene, sehr charakteristische Lösungen. Typisch für seine Kompositionen der fünfziger Jahre sind eine ausgeprägte rhythmische Gestaltung, weite Sprünge, undurchdringliche Felder mit schnellen Notenwerten neben statischen Ruhepunkten. Während hart geschnittene Cluster in den Klangflächen-Kompositionen der sechziger Jahre den Eindruck von Statik vermitteln, erzeugte er in den späten Schaffensjahren eine mehrschichtige, bis ins Kleinste berechnete Profilierung von Tondauern, die er in langen Rhythmuspartituren festhielt. Die zugleich den Umständen geschuldete und selbstgewählte Außenseiterposition ist also im Kontext der historischen Strömungen der Avantgarde der Zeit zu deuten und ermöglicht in der Rückspiegelung gleichzeitig eine Differenzierung der eingängigen historiographischen Narrative.

Die Rezeption von Meiers Schaffen nahm mehrere Wendungen. Der Unterricht bei Vogel nach dem Zweiten Weltkrieg und die Vernetzung im Kreis der Schweizer Zwölftonmusik führten zu einigen frühen Aufführungen. In den fünfziger Jahren folgten Rückschläge: Meier kassierte auf seine Anfragen hin zahlreiche Absagen und distanzierte sich aufgrund unterschiedlicher Auffassungen von Vogel. Ohne Hoffnung auf Aufführungen und öffentliche Wahrnehmung komponierte er kontinuierlich weiter und schloss zahlreiche Kompositionen ab. Nachdem ihm der Basler Musikwissenschaftler Hans Oesch (1926–1992) im Jahr 1976 eine Zusammenarbeit mit Hans Peter Haller (1929–2006) im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg im Breisgau ermöglicht hatte, erhielt er für sein erstes und einziges realisiertes Tonbandstück *Klangschichten* HMV 83 im gleichen Jahr im Alter von siebzig Jahren den Werkpreis des Kantons Solothurn – und damit die einzige Auszeichnung seines Lebens. Nach Jahren der Stille um den eigenwilligen Komponisten setzte sich der Pianist, Komponist und Konzertveranstalter Urs Peter Schneider (*1939) in den achtziger Jahren dafür ein, Meiers Werk bekannt zu machen, und er gab den Anstoß für eine allmählich einsetzende Rezeption. So kam es am 4. Februar 1984 in der Konzertreihe «Neue Horizonte Bern» zur Aufführung von vier

Werken Meiers. Daran schlossen sich im Folgejahr ein Konzert mit sechs Uraufführungen und weitere Programme an. Von Schneider auf Meier aufmerksam gemacht, studierte der Pianist Dominik Blum (*1964) schließlich das ganze Klavierwerk ab 1948 ein, führte es in verschiedenen Kontexten auf und brachte es auf CD heraus.⁵ Trotz diesen späten Unternehmungen war, als Meier 2002 im hohen Alter von 96 Jahren in Zullwil starb, von seinem umfangreichen Schaffen nach wie vor wenig an die Öffentlichkeit gedrungen: Seine Kompositionen blieben bis auf eine Ausnahme unveröffentlicht,⁶ eine tiefer greifende Auseinandersetzung fehlte gänzlich. Erst als der Fagottist, Komponist und Musikwissenschaftler Marc Kilchenmann (*1970) im aart Verlag ab 2007 die säuberlich notierten Kompositionen Meiers in Faksimile-Ausgaben zu publizieren begann, wurde der Grundstein für eine breitere Rezeption gelegt. Auf das seit einem halben Jahrhundert erste Erklingen eines Orchesterstücks mit der Sinfonietta Basel unter Jürg Henneberger im Jahr 2010⁷ folgten weitere Uraufführungen des umfangreichen Orchesterwerks mit verschiedenen Schweizer Orchestern, 2015 erste Aufführungen der Werke für bis zu fünf Tasteninstrumente⁸ und 2018 eine Uraufführung bei den Donaueschinger Musiktagen mit dem SWR Sinfonieorchester unter der Leitung von Peter Rundel.

Die intensive Arbeit im «stillen Kämmerlein» und die späte Rezeption führten zu einer besonderen Ausgangssituation für die Erforschung des Werks des Schweizer Komponisten. Die spärliche öffentliche Wahrnehmung und wissenschaftliche Einschätzung des bisher kaum bekannten Œuvres steht einer umfangreichen schriftlichen Dokumentation seines Schaffens gegenüber. Als der Nachlass Meiers 2009 der Paul Sacher Stiftung in Basel übergeben und 2014 mit der Lieferung von weiteren Hunderten Arbeitsheften ergänzt wurde, wurde erst erkennbar, wie umfassend und ausgiebig Meiers kompositorische Tätigkeit schriftlich dokumentiert war. Er hinterließ nicht nur Skizzen,

5 Dominik Blum, *Hermann Meier. Works For Piano Solo*, Berlin 2000 (Edition Wandelweiser EWR 0001). Im Jahr 2017 folgte eine erweiterte Neuaufnahme: Dominik Blum, *Hermann Meier. Works For Piano 1949–1987*, Berlin 2017 (Edition Wandelweiser EWR 1715/16).

6 In der ersten Ausgabe der Schweizer Kunstzeitschrift *Matière* waren zwei Lieder Meiers publiziert worden. Vgl. Hermann Meier, «Komposition», in: *Matière. Originalgraphik, Musik, Dichtung* 1 (1952), hg. von Adolf Hürlimann, S. 8–9. Für den Hinweis danke ich Alfred Zimmerlin.

7 Das Konzert ist dokumentiert auf der CD *Hermann Meier, Kammermusik und Orchesterwerke 1960–1969*, Zürich 2010 (MGB CD 6268).

8 Hermann Meier, *Wandmusik. Musik für Tasteninstrumente von Hermann Meier, Marc Kilchenmann und Herman van San*, Bern 2019 (dbwaves 003).

Entwürfe, Reinschriften und eine aufschlussreiche Korrespondenz, sondern auch über 400 meist in der Schweizer Kurzschrift Stolze/Schrey beschriebene Arbeits- und Notizhefte⁹ und über 250 großformatige Verlaufsdiagramme. Die Sammlung Hermann Meier in der Paul Sacher Stiftung war zu Beginn der vorliegenden Forschungsarbeit im Jahr 2013 zwar grob erfasst, aber noch nicht komplett im Archiv eingetroffen und erschlossen.¹⁰ Für eine Einschätzung von Meiers Schaffen fehlte die Zuordnung der frühen Verlaufsdiagramme zu Instrumentalkompositionen und die Identifizierung der in Reinschrift erhaltenen graphischen Notationen als abgeschlossene Kompositionen (es handelt sich um das nur in graphischer Notation verfasste Stück für zwei Klaviere HMV 64 von 1965 und die Realisationspartituren ab 1973 für elektronische Musik). Grundlage für die vorliegende Studie war die Begleitung der durch Heidy Zimmermann und Michèle Noirjean vorgenommene aufwendige Neuordnung der Sammlung sowie die Mitarbeit am Inventar und an einem ausführlichen Werkverzeichnis (HMV), das 2017 publiziert wurde und erstmals auch das elektronische Schaffen berücksichtigt. Es erfasst die durch Realisationspartituren eindeutig als abgeschlossene Kompositionen erkennbaren elektronischen Kompositionen ab 1973 und ermöglicht durch die chronologische Ordnung und die Zuordnungen der Kompositionspläne zu in Notenschrift abgeschlossenen Werken (soweit bekannt) einen Zugang zum Schaffen Meiers.¹¹

Nach der beträchtlichen Ergänzung der im Nachlass aufbewahrten Arbeitshefte im Jahr 2014 wurde klar, dass Meier das Speichermedium Papier nicht nur für die Ausarbeitung seiner Kompositionen in Notenschrift und für graphische Skizzen nutzte, sondern auch für das

9 Da Meier nicht alle Hefte voll beschrieb, die Seiten aus den Klammern löste und umfangreichere und weniger umfangreiche Konvolute zwischen zwei Heftdeckeln zusammenstellte, gibt die Zählung nur einen groben Eindruck der Menge der vorhandenen Notizen.

10 Zur archivarischen Herausforderung der schieren Menge hinzu kam der fragile Zustand der Verlaufsdiagramme: «Fast immer mit Klebstreifen aus Schulheftseiten oder anderen kleinformatigen Papieren zu meterlangen Bändern montiert und später gerollt, mussten diese Dokumente in vielen Fällen erst restauriert werden, bevor sie überhaupt untersucht, beschrieben und schließlich dauerhaft archiviert werden konnten.» Zimmermann / Ziegler / Brotbeck, «Einleitung», S. 8.

11 Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 195–207. Eine aktualisierte Version des Inventars der Musikmanuskripte der Sammlung Hermann Meier in der Paul Sacher Stiftung (PSS-SHM) ist online zugänglich unter: <<https://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/sammlungen/k-o/hermann-meier.html>> [9.6.2021].

Festhalten verbaler Notizen: Er war ein Graphomane – ein «Schreib-süchtiger».¹² Als Primarschullehrer hatte er unbeschränkten Zugang zu Schulheften,¹³ in die er unterschiedliche Notizen meist in Stenographie eintrug. Im umfangreichen Bestand lassen sich drei von ihm mitunter als Serien angelegte Typen unterscheiden: Für die Auseinandersetzung mit seinem musikalischen Schaffen besonders relevant sind die eigentlichen Arbeitshefte, in die er von 1945 bis 1999 Skizzen und Notizen zum Komponieren eintrug. In den als «Notizbücher» bezeichneten Hefen hielt er Exzerpte seiner Lektüre in verschiedenen Bibliotheken von 1938 bis 1965 fest, die sein breites Interesse für deutsche, französische und englische Literatur, die Musik und Kunst seiner Zeit, Philosophie, Mathematik, Geometrie und Physik belegen, und in den «Tagebüchern» machte er sich von 1958 bis 1978 weitere Aufzeichnungen in Kurz-schrift zu diversen Ereignissen und Überlegungen (u.a. auch zu seinen Kompositionen). Daneben finden sich frühe Notizhefte mit Notaten aus dem Unterricht oder Selbststudium von 1920 bis 1952, Hefte mit der Aufschrift «Arbeit», in denen Meier sich notierte, wie viele Stunden er pro Tag arbeitete, und ein paar Hefte mit dem Titel «Radio», in denen er sich Notizen zu Sendungen machte, die er hörte. Die Ausführlichkeit der Aufzeichnungen nimmt über die Jahre zu: In den frühen Arbeitsheften unter anderem zum Unterricht bei Vogel sind die Ausführungen schemenhaft und weisen Lücken der Arbeitsschritte auf, die Meier nicht zu Papier brachte. In den späten Hefen der achtziger und frühen neunziger Jahre drehen sich seine Gedanken mitunter seitenlang um ähnliche Fragen, die er protokollierte, analytisch im Monolog zu klären versuchte und in Anweisungen zu weiteren Arbeitsschritten zusammenfasste. Für die vorliegende Studie habe ich für einen Überblick zunächst alle Hefte außer den «Tagebüchern» konsultiert und sodann aus den Arbeitsheften schwerpunktmäßig Transkriptionen erstellt.¹⁴

Eine eingehende öffentliche Auseinandersetzung mit Meiers Œuvre begann erst postum. Zu seinen Lebzeiten war er neben Konzertberichten nur mit einer Kurznotiz im *Schweizer Musiker-Lexikon* aus

12 Heidi Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», in: ebd., S. 19–34, hier: S. 19.

13 Es handelt sich um broschiierte Hefte des Formats 17,5 x 22 cm, das als «Stab 4° / E5» bezeichnet wird. Die Hefte sind mit meist blauen oder hellbraunen Umschlägen versehen und enthalten kariertes oder rautiertes Papier, das mit zwei Klammern geheftet ist.

14 Bei den aus den Arbeitsheften zitierten Stellen in der vorliegenden Publikation handelt es sich um meine eigenen Transkriptionen, in denen ich die Schreibweisen Meiers sonstigem Stil angepasst habe.

dem Jahr 1964 vertreten¹⁵ oder er wurde in Darstellungen zur Schweizer Musik oder zum Ersten Internationalen Zwölftonkongress in Fußnoten oder im Rahmen von Aufzählungen erwähnt.¹⁶ Erst im Jahr 2006 ging Doris Lanz in einer Publikation zu den «Gattiker Hausabenden» in Bern erstmals ausführlicher auf sein Schaffen ein.¹⁷ 2009 wurde ihm in der Zeitschrift *dissonance* ein Schwerpunkt gewidmet, in dem Marc Kilchenmann einen Überblick über Meiers Komponieren und ein erstes umfangreiches Werkverzeichnis publizierte.¹⁸ Danach wurden einzelne Aspekte seines Werkes in Publikationen zu unterschiedlichen Themen behandelt.¹⁹ Eine erste vertiefte Auseinandersetzung mit Meiers Schaffen fand als Abschluss des Forschungsprojekts *Das Auge komponiert* der Hochschule der Künste in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung und dem Kunstmuseum Solothurn statt: Auf ein Symposium an der Hochschule der Künste Bern (2017) folgte die Ausstellung *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier* im Kunstmuseum Solothurn (28. Oktober 2017 – 4. Februar 2018), zu der

-
- 15 Der Eintrag lautete: «Meier, Hermann *29. Mai 1906 in Selzach. Er wuchs in Solothurn auf und lebt in Zullwil als Lehrer. Meier ist vorwiegend Autodidakt, nahm aber auch Musikunterricht bei Wladimir Vogel.» Zu diesen knappen biografischen Angaben erschien ein 15 Titel umfassendes Werkverzeichnis. Willi Schuh, Art. «Hermann Meier», in: *Schweizer Musiker-Lexikon*, hg. vom Schweizer Tonkünstlerverein, Zürich 1964, S. 223.
- 16 Vgl. beispielsweise Gianmario Borio, «Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der frühen Neuen Musik in Darmstadt», in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1997, S. 141–283, hier: S. 176; Ulrich Mosch, «Dodekaphonie in der Schweiz», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von dems. in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 228–243, hier: S. 239.
- 17 Doris Lanz, *Neue Musik in alten Mauern. Die «Gattiker Hausabende für zeitgenössische Musik» – Eine Berner Konzertgeschichte, 1940–1967*, Bern 2006, S. 100–101.
- 18 Urs Peter Schneider veröffentlichte darin zudem Aussagen von und über Meier. Urs Peter Schneider, «Verschiedenes zu Hermann Meier» und «Verschiedenes von Hermann Meier», in: *dissonance* 108 (2009), S. 6–12; Marc Kilchenmann, «Alles ist Übergangslos und hart», in: ebd., S. 12–22.
- 19 Johannes Voit hat in seiner Publikation *Klingende Raumkunst* erstmals die Kompositionspläne zum Stück HMV 71 untersucht und Heidi Zimmermann hat Exzerpte von Meier in einer Publikation zur Schönberg-Rezeption diskutiert. Johannes Voit, *Klingende Raumkunst. Imaginäre, reale und virtuelle Räumlichkeit in der Neuen Musik nach 1950*, Marburg 2014, S. 102–108. Heidi Zimmermann, «Hermann Meier, Arbeitsheft [1939]», in: «*On revient toujours*». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, hg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz u.a. 2016, S. 60–62. Michelle Ziegler, ««Nur bewegungslose, reglose Statik». Hermann Meiers Stück für zwei Klaviere (1958)», in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 29 (2016), S. 35–41.

die erste Monographie über Meier erschienen ist.²⁰ Bei der historischen Einordnung konnte die vorliegende Arbeit schließlich an Forschungen der letzten Jahre anschließen, die zur Musikgeschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert einige Lücken geschlossen haben: Nachdem die Publikation «*Entre Denges et Denezzy ...*» zum Jubiläum des Schweizerischen Tonkünstlervereins im Jahr 2000 wichtige Impulse gesetzt hatte,²¹ widmeten sich in der Folge einige Monographien dem Schaffen der Komponisten aus Meiers Umfeld wie Wladimir Vogel, Albert Moeschinger (1897–1985), Erich Schmid (1907–2000) oder Jacques Wildberger (1922–2006),²² einigen für das Musikleben zentralen Persönlichkeiten²³ und Themen der Rezeption.²⁴

Die vorliegende Publikation untersucht die Bedeutung der Bildlichkeit in Meiers Klavierwerk auf zwei Ebenen: Sie geht der Frage nach, wie sich an die bildenden Künste angelehnte Modelle und die Arbeitsweise mit Verlaufsdiagrammen zu einem Movens verbanden, in dessen Fluchtpunkt die Vorstellung einer «abstrakten» oder «geometrischen Musik» stand. Dieser führte in Kompositionspraktik und -ästhetik zugleich zu stetigen Neuerungen und zu einem ausgeprägten Personalstil. In Nebensträngen wird auf die Frage eingegangen, inwiefern Meier sich an zeitgenössische musikästhetische Entwürfe und Entwicklungen annäherte, also inwiefern sich in seinen Werken ideengeschichtlich der

20 Neben dem bereits erwähnten Werkverzeichnis und Inventar umfasst der Sammelband zwölf Essays, Auszüge aus Meiers Arbeitstagebüchern und ein Interview mit Interpreten. Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*.

21 Mosch (Hg.), «*Entre Denges et Denezzy ...*».

22 Vgl. u.a. Doris Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 13), Kassel u.a. 2009; Helene Ringgenberg, *Albert Moeschinger. Biografie*, Bern 2007; Lukas Näf, «Berliner Luft. Aus den ›Lebenserinnerungen‹ von Erich Schmid. Das Studienjahr bei Schönberg», in: *dissonance* 113 (2011), S. 52–61; *Erich Schmid: Lebenserinnerungen* (= Zürcher Musikstudien, Bd. 8), 3 Bde., hg. von Lukas Näf und Iris Eggenschwiler, Bern 2014; *Das linke Ohr. Der Komponist Jacques Wildberger*, hg. von Michael Kunkel, Friedberg 2021.

23 Ulrike Thiele, *Mäzen und Mentor. Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 27), Kassel 2019. Matthias von Orelli, *Volkmar Andreae – Dirigent, Komponist und Visionär. Ein Kapitel Zürcher Musikgeschichte*, Zürich 2009; Anne Smith, *Ina Lohr (1903–1983). Transcending the Boundaries of Early Music*, Basel 2020.

24 Norbert Graf hat die Rezeption der Wiener Schule anhand von Presseberichten untersucht. Doris Lanz hat mit einer Publikation über die Gattiker-Hausabende in Bern eine für die Schweizer Avantgarde wichtige Konzertreihe vorgestellt. Norbert Graf, *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen, Positionen, Debatten* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 16), Kassel u.a. 2010; Lanz, *Neue Musik in alten Mauern*.

Geist der Zeit oder gar einzelner Vertreterinnen und Vertreter spiegelte. Begleitend dazu werden Seitenblicke auf die historischen Schaffenskontexte in der Schweiz geworfen. Die Konzentration auf die Werkgruppe der Musik für Tasteninstrumente ermöglicht es, zeitlich einen umfassenden Teil des Schaffens abzudecken und zugleich einen vertieften Einblick in Meiers Arbeitsweise und Kompositionsästhetik zu gewinnen.

Die Untersuchung des in viele Richtungen verstrebt Themenkomplexes einer «Musik nach Bildern» wird in drei Kapiteln aus drei Perspektiven angegangen, die sich in Darstellungsnarrativ und methodischem Vorgehen unterscheiden. Da sowohl die ästhetischen Orientierungen als auch die Arbeitsweise in Relation zu Meiers Gesamtschaffen und im historischen Kontext zu betrachten sind, und diese bislang erst in Ansätzen erschlossen sind, fokussiert Kapitel I auf eine biographische und historische Verortung. Die chronologische Darstellungsform der «Schaffensstationen und Orientierungen» in Meiers Werk beleuchtet den musikästhetischen und zeitgeschichtlichen Rahmen. Sie basiert auf einer Auswertung der Korrespondenzen des Komponisten und weiterer Repräsentanten des Schweizer Musiklebens,²⁵ auf seinen Aufzeichnungen in Arbeits- und Notizheften und auf fünf Gesprächen mit Zeitzeuginnen und -zeugen.²⁶ Indem sie diese im Hinblick auf den spezifischen Schaffenskontext in der Schweiz reflektiert, versteht sie sich als Beitrag zu einem strukturgeschichtlichen Bild der Schweizer Musikgeschichte.²⁷ Kapitel II ändert die Perspektive und rückt den Fokus auf Meiers Verlaufsdiagramme: Die eminente Stellung der bildlichen Darstellung im Schaffensprozess Meiers erfordert, dieses Arbeitsmittel in seiner Eigensinnlichkeit und damit verbundenen Operativität als Schriftwerkzeug zu deuten. Diese Einordnung schließt an aktuelle Schrifttheorien zur «Schriftbildlichkeit» und zur «operativen Bildlichkeit» an, die insbesondere durch die theoretischen Impulse der Philosophin Sybille Krämer

-
- 25 Neben den in der Sammlung Hermann Meier aufbewahrten Korrespondenzen wurden dafür Briefe aus dem Nachlass Hermann Gattikers beigezogen, der als Depositum im Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern liegt (IfM Bern), und Briefe aus den Nachlässen Erich Schmidts und Wladimir Vogels, die in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich (ZB Zürich) aufbewahrt werden.
- 26 Gesprächspartner waren drei Kinder Meiers, Veronika Oesch-Meier, Max Meier und Alfons Meier, zudem der Komponist Urs Peter Schneider, die Pianisten Charles Dobler und Dominik Blum und der Schwiegersohn Christoph von Imhoff. Ich danke allen herzlich für die Gespräche und die freundliche Einwilligung, Auszüge daraus verwenden zu dürfen.
- 27 Ulrich Mosch, «Grundfragen der Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts», in: ders. (Hg.), «Entre Denges et Denezzy ...», S. 17–34, hier: S. 29.

geprägt wurden.²⁸ Gleichzeitig wird die spezifische Operativität von Meiers Verlaufsdiagrammen als Arbeitsmittel im musikalischen Kompositionsprozess untersucht, in dem die «Projektion von Musik auf die zweidimensionale Fläche des Papiers»²⁹ es erlaubte, neue Ausdrucksbereiche zu erschließen. In der systematischen Untersuchung des Skizzenkorpus der Verlaufsdiagramme stehen Fragen der gerichteten Darstellung, der Verräumlichung von musikalischen Dimensionen und der materiellen Praktiken im Zentrum. Da die einzelnen Notate zugleich als Elemente von vielschichtigen, nicht linear verlaufenden und nur partiell in materiellen Quellen bezeugten kreativen Prozessen und Kompositionspraktiken zu deuten sind, widmet sich Kapitel III in vier Einzelstudien ausgewählten Kompositionen für Klavier, in denen die Diagramme im Kontext kompositionsästhetischer Ziele, der Werkgenese und weiterer Faktoren betrachtet werden.

Die vier im Kapitel III untersuchten Kompositionen stehen einerseits chronologisch an zentralen Stellen im Œuvre und zeigen dessen Umbrüche auf, andererseits veranschaulichen sie exemplarisch vier kompositionstechnische und -ästhetische Merkmale, die sich durch das ganze Werk Meiers ziehen: In den Klaviervariationen für Hermann Gattiker HMV 27 (1951–52; rev. 1969) kommen serielle Verfahren zur Anwendung, im Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958) die drei bildlichen Gestaltungselemente der «Punkte», «Striche» und «Flächen», im Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965) eine vielschichtige Klangflächen-Komposition und im Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und elektrische Orgel mit dem Titel *Klangflächengefüge oder Wandmusik* für Hans Oesch HMV 75 (1970–71) der «elektronische Stil» des Spätwerks. Diese vier Merkmale weisen jeweils sowohl voraus als auch zurück: Spuren der frühen seriellen Verfahren finden sich im gesamten folgenden Schaffen, Anzeichen eines «elektronischen Stils» schon lange vor dem elektronischen Spätwerk. In den vier Einzelstudien zeigt sich die gegenseitige Befruchtung aus bildlichen Modellen und Arbeitsmitteln zudem jedes Mal in einer anderen Gewichtung: in der Ablösung von der Zwölftontechnik im frühen seriellen Schaffen ohne Diagramme in

28 Vgl. u.a. Sybille Krämer, «Operative Bildlichkeit. Von der <Grammatologie> zu einer <Diagrammatologie>? Reflexionen über erkennendes Sehen», in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hg. von Martina Hessler und Dieter Mersch, Bielefeld 2009, S. 94–123; *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin 2012; siehe zur aktuellen Literatur Kapitel II, S. 129–131.

29 Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», S. 22.

der Orientierung an der abstrakten Kunst, in der Hauptphase des Schaffens durch unterschiedliche bildliche Bezugsgrößen, Darstellungsformen und Stellungen der Diagramme in der Werkgenese und schließlich im letzten Beispiel in der Überlagerung der Konzeption einer «abstrakten Musik» mit der Vorstellung eines «elektronischen Stils».

Die Analyse der Entstehungsprozesse der einzelnen Kompositionen basiert auf der Auswertung der Skizzen in Notenschrift, auf den in Stenographie-Schrift verfassten Arbeitsheften und den Verlaufsdiagrammen. Der Fokus auf die Äußerungen des Komponisten zu seinen kompositionsästhetischen Zielen – und die Tatsache, dass diese bisher unveröffentlicht sind – erfordert zum Teil ausführliche Zitate aus seinen Arbeitsnotizen, die im Kontext der Schaffensprozesse erläutert und auf ihre Realisierung hin befragt werden. Die Konzentration auf einzelne Beispiele erlaubt es aufzuzeigen, wie sich bildliche Orientierungen und bildliche Arbeitsmittel im Schaffenskontext bedingen und wechselseitig beeinflussen und wie eng sie mit anderen kompositorischen Gestaltungsmitteln verbunden sind. Der Einsatz bildlicher Mittel wird somit im Kontext eines dichten Netzes an kompositorischen Entscheidungen und ihren ästhetischen wie arbeitspraktischen Motivationen gedeutet. Damit schließt dieses Kapitel an aktuelle Untersuchungen zu kreativen Prozessen an, die nicht nur eine ganze «variety of objects»³⁰ ins Blickfeld gerückt und damit die lange «mit dem Begriff des Schreibens unmittelbar verknüpfte Vorstellung vom Komponieren» erweitert haben,³¹ sondern neue epistemologische Erkenntnisse und methodische Ansätze hervorgebracht haben.³² Sie betrachten die Werkgenese innerhalb eines

30 Jonathan Goldman, «Introduction», in: *Text and Beyond. The Process of Music Composition from the 19th to the 20th Century* (= Ad parnassum Studies, Bd. 8), hg. von dems., Bologna 2016, S. vii–xiii, hier: S. xii.

31 Dörte Schmidt, «Komponieren als Antizipation. Entwurfspraktiken in der zeitgenössischen Musik und die Chancen einer vergleichenden Skizzenforschung», in: *Die Tonkunst* 9/2 (April 2015), S. 161–176, hier: S. 162.

32 Dabei sind etwa Erkenntnisse der Schriftbildlichkeitsforschung in die Auswertung von Schreibprozessen und Schriften einbezogen worden. Vgl. neben den bereits erwähnten u.a. Pietro Cavallotti, «Diagramme und <Operative Bildlichkeit> im Kompositionsprozess Helmut Lachenmanns», in: *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?*, hg. von Matteo Nanni und Matthias Schmidt, München 2012, S. 116–138; Fabian Czolbe, *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand von Henri Pousseurs Système des Paraboles*, Berlin 2014; neue Schwerpunkte gesetzt hat das DACH-Forschungsprojekt *Writing Music. Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)*, in dem ich seit 2018 als Postdoc mitgearbeitet und viele Anregungen erhalten habe, vgl. dazu *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen* (= Theorie der

vielschichtigen Zusammenspiels aus arbeitspraktischen, kulturellen und technologischen Einwirkungen.³³

Die drei unterschiedlichen Herangehensweisen der aufeinander verweisenden Kapitel zielen darauf ab, die Bedeutung der Bildlichkeit im Schaffen Meiers aus drei Perspektiven zu betrachten: Seine «geometrische Musik» wird im Spiegel des biographischen und historischen Kontexts, seiner Arbeitspraxis und der individuellen Schaffensprozesse untersucht. Damit nähert sich die Studie dem stets instabilen, durchaus unkontrollierbaren Wechselspiel zwischen flüchtigem musikalischem Denken und materiell manifestem musikalischem Schreiben, dem Zusammenfallen von planvollem Agieren und explorativem Reagieren in kreativen Prozessen.

33 Vgl. dazu u.a. Georgina Born, «On Musical Mediation. Ontology, Technology and Creativity», in: *Twentieth-Century Music* 2/1 (März 2005), S. 7–36; Bernhard R. Appel, «Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse», in: *Musiktheorie* 20/2 (2005), S. 112–122; zu neueren Ansätzen vgl. auch Tasos Zembylas und Martin Niederauer, *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenschaftstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016; Alan Barclay, «Agency in Compositional Workflow. How you Write Affects What you Write», in: *Tempo* 75/296 (April 2021), S. 71–84; Nicolas Donin (Hg.), *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music* (Druck in Vorb.; Ausschnitte sind bereits online publiziert unter <<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190636197.001/oxfordhb-9780190636197>> [9.6.2021]).

I Schaffensstationen und Orientierungen

Hermann Meier (1906–2002) wirkte als Komponist im Schatten: abseits der kulturellen Zentren und Institutionen und ohne starke öffentliche Resonanz. Nur wenige seiner Kompositionen wurden Zeit seines Lebens aufgeführt. Noch heute, lange nach seinem Tod und der danach einsetzenden breiteren Rezeption, sind bei Weitem nicht alle seine Werke zur Uraufführung gelangt. Meier verdiente seinen Lebensunterhalt als Primarschullehrer in Zullwil, einem kleinen Dorf im Schwarzbubenland im Kanton Solothurn. Im Gegensatz etwa zu seinem Kollegen Erich Schmid (1907–2000), der als Dirigent des Tonhalle-Orchesters und als Leiter des Radioorchesters Beromünster das Zürcher Konzertleben mitbestimmte, und dem etwas jüngeren Jacques Wildberger (1922–2006), der zunächst an der Hochschule für Musik Karlsruhe und später am Konservatorium der Musik-Akademie Basel unterrichtete, war er (abgesehen von der Leitung von Dorfchören) nicht in das zeitgenössische Musikleben eingebunden.

Meier hat sich als Komponist allerdings nie abgeschottet. Er tauschte sich brieflich mit Komponisten, Interpretinnen und Vermittlern aus, kontaktierte Vertreterinnen von Institutionen und war in unterschiedlichen Phasen unterschiedlich stark in der Musikszene vernetzt. Insbesondere im Anschluss an sein Studium bei Wladimir Vogel knüpfte er Kontakte und sandte Anfragen für Gespräche und Aufführungen an Persönlichkeiten wie Paul Sacher (1906–1999), Hermann Scherchen (1891–1966) oder Heinrich Strobel (1898–1970), die damals die Geschicke der neuen Musik in der Schweiz und der nahen Umgebung lenkten. Zugleich verfolgte Meier die Strömungen seiner Zeit aufmerksam, er las Zeitungen, lieh in Bibliotheken Bücher aus und beschaffte sich Partituren. Wenn er sich also in seinem Arbeitszimmer auf dem Land ein eigenes Refugium geschaffen hatte, muss man sich dieses als eine Art Observatorium des kulturellen Lebens vorstellen: Aus seinem Arbeitsraum gelangte wenig an die Öffentlichkeit, derweil er das Zeitgeschehen aufmerksam beobachtete.

Das Schaffen des Solothurner Komponisten lässt sich in vier zeitlich grob abgesteckte Phasen fassen: Seine ersten Stücke bis 1945 entstanden parallel zur musikalischen Aus- und Weiterbildung und waren von den klassizistischen Strömungen der nahe gelegenen Musikstadt Basel geprägt, die Meier in der freien Zeit neben seinen beruflichen

und privaten Verpflichtungen besuchte. Sein Hauptschaffen lässt sich in zwei weitere Phasen unterteilen: Von 1945 bis 1950 eröffnete ihm der Unterricht bei Wladimir Vogel den Zugang zur überschaubaren Szene der Zwölftonmusik in der Schweiz, was zu ersten Aufführungen führte. Ab 1950 zog er sich allmählich aus der Musikszene zurück und suchte fortan insbesondere außermusikalische Anregungen. Im Spätwerk ab 1973 schließlich tritt eine unermüdliche Schaffenskraft hervor, die sich in seinem Ruhestand im Welschland insbesondere im Bereich der elektronischen Musik entfaltete. In dieser späten Schaffensphase tauschte er sich mit dem Musikwissenschaftler Hans Oesch (1926–1992) und – ab 1983 – mit dem Komponisten und Konzertveranstalter Urs Peter Schneider (*1939) aus, der eine späte Meier-Rezeption initiierte.

Die Ausführungen zur Biographie dienen nicht nur dazu, Meiers Vernetzung aufzuzeigen, sondern sie geben auch Einblicke in die spezifischen Schaffenskontexte in der Schweiz: Meier überschritt die Schweizer Grenzen nur für kurze touristische Ausflüge, für wenige Kurzreisen zu Konzertbesuchen nach Deutschland und im hohen Alter für einzelne Besuche im Experimentalstudio des Südwestfunks (SWF) in Freiburg im Breisgau.

Mit den Schaffensstationen änderten sich auch die kompositorischen Schwerpunkte. So schrieb Meier in verschiedenen Arbeitsphasen für unterschiedliche Besetzungen und Gattungen:³⁴ Sein Frühwerk bis 1945 besteht insbesondere aus Klavierstücken und Kammermusik, in der frühen Phase des Hauptwerks entstanden auch Lieder. Zudem begann er in dieser Phase auch für Orchester zu schreiben: er schloss bis 1968 ein umfangreiches Korpus von 27 Orchesterstücken ab. Die parallel dazu in den späten fünfziger Jahren zunehmende Beschäftigung mit Tasteninstrumenten leitete ins Spätwerk über, in dem er ab 1973 zunächst nur elektronische Musik schrieb, ab 1983 – ausgelöst durch die spät einsetzende Rezeption – auch wieder Stücke für Tasteninstrumente und ein Quintett. Das gesamte Œuvre lässt sich durchaus in die Strömungen des 20. Jahrhunderts einordnen. Zwölftonmusik, serielle Verfahren, Verwendung von Clustern und Klangflächen und die elektronische Musik bilden dafür kompositionstechnische und -ästhetische Verbindungspunkte und Parallelen. Sie stehen jedoch chronologisch meist schief: Mit den kompositorischen Anliegen seines Hauptschaffens war er seiner Zeit – gerade im Schweizer Umfeld – voraus, sein Kompositionsunterricht während der frühen Schaffensjahre und die elektronischen Experimente im Spätwerk erfolgten indes eher zu spät (das

34 Vgl. das systematisch-chronologische Werkverzeichnis im Anhang, S. 295–298.

Frühwerk entstand neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit, die späten elektronischen Kompositionen ohne die notwendigen technischen Kenntnisse). So entsteht insgesamt das Bild eines quer zu seiner Zeit und im Schweizer Umfeld stehenden Komponisten.

1. Später Einstieg: frühes Schaffen bis 1945

Als Hermann Meier zu seiner Identität als Komponist fand, war er bereits vierzig Jahre alt. Mehrmals bedauerte er vertrauten Personen gegenüber, seinen Weg nicht früher angetreten zu haben.³⁵ Tatsächlich bildete er sich in den späten zwanziger Jahren gemäß den spärlich überlieferten Quellen zu seinem frühen Schaffen und laut den Berichten an seine Kinder in Musiktheorie und Komposition weiter und nahm Klavierunterricht. In den dreißiger Jahren vollendete er erste Studienwerke. Erst in den vierziger Jahren fand er nach dem Unterricht bei Vogel zu einer eigenen kompositorischen Identität, die er fortan kontinuierlich weiterentwickelte.

1.1. Von Solothurn nach Zullwil: Berufsleben und Familie

Am 29. Mai 1906 in Selzach bei Solothurn geboren, wuchs Hermann August Meier in einfachen Verhältnissen in der Stadt Solothurn auf. Er wurde nach seinem Vater Hermann (1872–1947) benannt und hatte eine jüngere Schwester Louise (1910–1999). Der Vater arbeitete als Schlosser und war nach Schilderungen seiner Kinder ein Tüftler. Seine Mutter Louise Rudolf (1871–1935) stammte aus Selzach, spielte Mandoline und sang gerne. Sie wirkte mehrmals bei den Selzacher Passionsspielen mit, die den Vorort Solothurns im späten 19. Jahrhundert über die Landesgrenzen hinaus bekannt gemacht hatten.³⁶ Diese

35 So erklärte er etwa Vogel gegenüber im Jahr 1945: «Ihre Stunden bedeuteten mir Entscheidendes. Ich hätte Sie aber 15 Jahre früher treffen sollen, ich komm mir für das, was ich jetzt leisten sollte, zu alt und verbraucht vor. Ich hab die Energie kaum mehr[,] mich zu dem durchzuschaffen[,] was das mir Wesentliche ist und was Sie nach Ihrem Unterricht von mir erwarten müssen.» Vgl. Meier an Vogel, Brief vom 15. Oktober 1945 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

36 Laut einem Bericht aus dem Jahr 1913 lockten sie fremde Besucher «in Scharen» an und seien eine «Sensation» für die Einheimischen. Vgl. [o. A.]: «Die Selzacher

Lokaltradition war vom Uhrenfabrikanten Adolf Schläfli um 1892 nach dem Vorbild der Oberammergauer Passionsspiele als Spiel mit lebenden Bildern und Musik initiiert worden, wechselte ab 1895 ins eigens dafür gebaute Passionsspielhaus und involvierte in den (bis 1952 durchgeführten) insgesamt zwölf Produktionen jeweils das ganze Dorf.³⁷

Als Schüler in Solothurn trat Meier durch gute Noten hervor. Deshalb erhielt er nach Abschluss der obligatorischen Schulzeit die Möglichkeit, die Aufnahmeprüfung ins Lehrerseminar zu absolvieren. Damals war der Besuch des Seminars kostenlos, aber es wurden nur so viele Studierende aufgenommen, wie nach Abgang als Lehrkräfte platziert werden konnten. Das waren laut Erich Schmid, der ein Jahr nach Meier ins Lehrerseminar in Solothurn eintrat, nur ca. ein Viertel aller Schüler, die für die Prüfung antraten.³⁸ Dass Meier nach der obligatorischen Schulzeit das Lehrerseminar in Solothurn besuchte, ist laut seinem Sohn Max Meier weniger auf seinen Wunsch als vielmehr auf die finanzielle Situation zurückzuführen: Er hätte gerne Ingenieur- oder Naturwissenschaften studiert, und insbesondere die pädagogischen Grundlagen des Lehrerberufs interessierten ihn nicht.³⁹

Im Lehrerseminar erhielt er eine breite Ausbildung. Gemäß Schmid's Erinnerungen schloss sie auch Instrumentalunterricht und Musiktheorie ein: «Die künstlerischen Fächer, Literatur und Musik hatten einen verhältnismässig hohen Stellenwert. Das zeigte sich auch in der geistigen Haltung der Mitschüler. Die Begabungen waren ja breit gefächert.»⁴⁰ Bei Meier folgte der Unterricht unter anderem August

Passionsspiele», in: *Die Berner Woche in Wort und Bild. Ein Blatt für heimatliche Art und Kunst* 3/33 (1913), S. 260–61, hier: S. 260.

- 37 Da das Archiv der Selzacher Passionsspiele in den siebziger Jahren in einem Brand zerstört wurde, sind nur wenige Quellen erhalten. Meiers Mutter ist in einem der erhaltenen Dokumente, dem «Führer und Gesangstext» von 1909, unter den Sopranistinnen des Chores aufgelistet – merkwürdigerweise mit ihrem ledigen Namen Louise Rudolf. Vgl. *Passionsspiel Selzach bei Solothurn. Offizieller Führer und Gesangstext 1909* (Archiv der Sommeroper Selzach). Das hölzerne Passionsspielhaus steht heute unter Denkmalschutz und wird seit 1989 regelmäßig für Opernproduktionen genutzt. Für Informationen und Recherchen danke ich Pia Bürki (Sommeroper Selzach).
- 38 In Schmid's Jahrgang wurden nur 25 von 100 Geprüften aufgenommen. Vgl. *Erich Schmid: Lebenserinnerungen* (= Zürcher Musikstudien, Bd. 8/1), Bd. 1: Autobiographie, hg. von Lukas Näf, Bern 2014, S. 35.
- 39 Max Meier, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Anwil, 10.12.2016.
- 40 Näf (Hg.), *Erich Schmid: Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 44.

Wiltbergers *Harmonielehre zum Gebrauche in Lehrerbildungsanstalten*.⁴¹ Obschon aus dieser Zeit keine weiteren Quellen zu seiner musikalischen Ausbildung erhalten sind, ist also davon auszugehen, dass er sich zumindest die Grundlagen in Musiktheorie aneignete, vielleicht gar erste Klavierstunden erhielt. Klavier- und Orgelunterricht gehörten zum Schulplan, da die Primarschullehrerinnen und -lehrer die Aufgabe hatten, das dörfliche Leben musikalisch mitzugestalten, wozu oft das sonntägliche Orgelspiel in der Kirche zählte.

Nach Abschluss des Lehrerseminars wurde Meier für ein Jahr in Holderbank als Lehrer verpflichtet, einer kleinen Gemeinde am Rande des Kantons mit damals etwas über 600 Einwohnern.⁴² In den Jahren 1925 und 1926 bildete er sich auch selbst weiter und besuchte Kurse. So machte er sich unter anderem Notizen zu Publikationen über Immanuel Kant und die Kunstgeschichte der Renaissance und zu einem musikpädagogischen Kurs in Zürich.⁴³

Das Jahr 1926 markiert einen Wendepunkt in seinem Leben: Er erhielt die Stelle als Dorflehrer in Zullwil, die er bis zu seiner Pensionierung 1973 innehaben würde. Zullwil ist ein kleines Dorf im Kanton Solothurn, das damals noch unter 600 Einwohner zählte. Es liegt in einer Längsmulde des Solothurner Faltenjuras im Schwarzbubenland, das seit dem Mittelalter wie der Kanton Solothurn katholisch war und blieb, während sich im benachbarten Baselbiet die Reformation durchsetzte. Geographisch liegt das Schwarzbubenland allerdings Basel näher als Solothurn, was auch sprachlich und kulturell prägend war. Meier selbst bezeichnete seinen Umzug nach Zullwil als «Verbannung»

41 August Wiltberger, *Harmonielehre zum Gebrauche in Lehrerbildungsanstalten*, Düsseldorf 1906. Gemäß Meiers Signaturen und Datierungen auf der Titelseite konsultierte er diese Ausgabe in den Jahren 1924 und 1926. Der Band befindet sich in der nachgelassenen Bibliothek (PSS-SHM).

42 Seinem Sohn Max erzählte er, dass er ein Jahr in Holderbank tätig war (vgl. Max Meier, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Anwil, 10.12.2016). Zum Lehrerseminar ist ein letztes Schulheft aus dem Schuljahr 1924/25 erhalten, was darauf schließen lässt, dass Meier von Sommer 1925 bis Sommer 1926 in Holderbank war. Am 6. Dezember 1925 notierte er indes in einem Heft mit Lektürenotizen: «ohne Arbeit und Stelle». Es kann also sein, dass Meier die Stelle in Holderbank erst danach antrat oder es sich nur um eine Vertretung handelte, die er selbst nicht als «Arbeit» oder «Stelle» verstand. Vgl. Hermann Meier, Notizheft *Die klassische Kunst von Wölfflin, Einführung in die italienische Renaissance, Heft V (B)*, Eintrag vom 3. Dezember 1925, S. 17 (PSS-SHM).

43 Dazu haben sich im Nachlass mehrere Schulhefte mit Notizen aus den Jahren 1925 und 1926 erhalten (PSS-SHM).

aufs Land.⁴⁴ Er erklärte sich seine Versetzung in eine abgelegene Gegend damit, dass er sich bereits als Jugendlicher von der Kirche distanziert hatte. Nach seinem Sohn Max Meier hatte er sich als Sechzehnjähriger vom Religionsunterricht dispensieren lassen, was ihm bei der Stellensuche zum Verhängnis wurde, da die Kandidatinnen und Kandidaten jeweils auf ihre religiöse Gesinnung hin befragt wurden.⁴⁵

Trotz seinen Bedenken ließ sich Meier in Zullwil nieder, wo er bis 1973 wohnte und sich auch im Dorfleben engagierte. Auf einer Postautofahrt lernte er Marie Gasser (1907–1972) kennen, die jüngste Tochter des Fabrikanten Jakob Gasser, der 1899 eine Bürstenfabrik gegründet hatte, die zunächst im alten Schulhaus in Nunnigen, dann in einer ehemaligen Seidenfabrik in Zullwil untergebracht war.⁴⁶ 1933 heiratete das Paar und fuhr auf eine für die damaligen Verhältnisse ungewohnt weit führende Hochzeitreise nach Florenz, Rom und Neapel. 1935 kam der erste Sohn Rudolf (1935–1982) zur Welt, im Jahr darauf folgte die erste Tochter Margreth (1936–2014). Mit den Geburten von Max (1938), Veronika (1945) und Alfons (1950) wuchs die Familie auf sieben Personen an. Bis 1951 lebte die Lehrerfamilie in einer Wohnung im Schulhaus. Diese bestand aus einem Wohnraum, einem Schlafzimmer und einem kleinen Raum, in dem Meiers Klavier stand. Als das vierte Kind zur Welt kam, erhielt die Familie von der Gemeinde einen weiteren Raum zugeteilt, das «Gemeindezimmer». Diesen Raum benutzte Meier als Arbeitszimmer. Im Jahr 1950 teilte die Gemeinde die Gesamtschule in zwei Klassen auf, die kleine Lehrerwohnung wurde als Klassenzimmer benötigt und aufgehoben, was Meier große Sorgen verursachte. Er schrieb seinem Lehrer und Vertrauten Wladimir Vogel:

Statt dass ich mich ganz [mit der Passacaglia] beschäftigen kann[,] hab ich mich wieder mit der Wohnung zu quälen. Man hat das Schulhaus vom Keller bis zur Dachfirst ausgemessen & die Pläne sind soweit, dass nächsten Frühling der Umbau beginnen soll. Die Wohnung wird aufgehoben & ich steh mit Sack & Pack auf der Strasse. Nun hat mir die Gemeinde anboten, eine Zulage zu geben, damit ich selbst zu bauen vermag. Das macht mir viel ungeschlafene Nächte. Meine Angst ist, dass ein Haus mich zu sehr bindet & mich verarmt.⁴⁷

44 Veronika Oesch, «Hermann Meier: ein persönliches Portrait», in: *Hermann Meier – Konzert zum 100. Geburtstag in Laufen BL am 23.9.2006*, Konzertprogramm (PSS-SHM).

45 Max Meier, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Anwil, 10.12.2016.

46 Vgl. [o. A.], «Jakob Gasser, Fabrikant, Zullwil», in: *Dr Schwarzbueb. Solothurner Jahr- und Heimatbuch*, 5. Jahrgang 1927, S. 109.

47 Meier an Vogel, undatierter Brief [12.12.1950] (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

Meier konnte von einem Bekannten Land kaufen und ein Einfamilienhaus bauen, in das die siebenköpfige Familie 1951 einzog.

Als Dorflehrer hatte Meier viele Verpflichtungen. Der Lehrerberuf war fordernd, da in der Gesamtschule zunächst alle Jahrgänge von der ersten bis zur neunten Klasse in einem Unterrichtszimmer vereint waren. Als die Klasse dann aufgeteilt wurde, übernahm Meier die höheren Jahrgänge. Zudem wirkte er später auch als Lehrer an der Fortbildungsschule in Nunningen. Er war ein autoritärer Lehrer, der vor allem für seine strengen Diktate gefürchtet war, gleichzeitig wurde er aber respektiert. Neben seiner beruflichen Tätigkeit engagierte sich Meier als Dirigent verschiedener Dorfchöre und vertrat sporadisch den Organisten in der Kirche im Weiler Oberkirch, die von den Gemeinden Zullwil und Nunningen gemeinsam genutzt wird.

In seinem Arbeitszimmer in der Lehrerwohnung wie auch später im Eigenheim richtete sich Meier einen Raum ein, in dem er ungestört arbeiten konnte. In seinem «Refugium», das er laut dem Sohn Alfons Meier auch als seine «Fabrik» bezeichnete, hängte er seine Kopien von Mondrian-Gemälden und Kompositionspläne an die Wände.⁴⁸ In den Ferien verbrachte er oft den ganzen Tag in diesem Zimmer und hatte nach konzentrierter Arbeit kein Bedürfnis zu sprechen. Viel Zeit verbrachte er in diesen intensiven Arbeitsphasen auch mit Lektüren auf einem eigens dafür vorgesehenen Liegebett: Er las täglich Zeitungen und Bücher, die er oft antiquarisch erwarb oder sich in Bibliotheken der Umgebung auslieh.⁴⁹

1.2. Musikalische Tätigkeiten ab 1926

In seiner freien Zeit widmete sich Meier unter anderem der Musik. Seine Gattin erzählte ihren Kindern, dass er als junger Familienvater manchmal bis zu acht Stunden am Tag Klavier übte, da er eine Karriere als Pianist anstrebte. Aus dem Jahr 1926 sind Notizen für einfache Klavierübungen erhalten.⁵⁰ Von 1929 bis 1932 nahm er regelmäßig Klavierstunden bei Ella Leisinger-Schmidlin am Konservatorium Basel.⁵¹ Zwei

48 Alfons Meier, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Anwil, 10.12.2016.

49 Siehe dazu vorliegendes Kap., S. 50–52.

50 Hermann Meier, Übungsblatt *Aufgaben vom 3. Dez. 1926* (und Reinschrift vom 5. Dezember 1926), Konvolut «Übungen und Studien 1926–1932» (PSS–SHM).

51 Zu den Klavierstunden bei Ella Leisinger-Schmidlin haben sich im Nachlass Quitungen aus den Jahren 1929 bis 1932 erhalten (PSS–SHM).

Programme zeugen von seinen Auftritten an Vortragsabenden: 1932 spielte er Johann Sebastian Bachs Präludium und Fuge in c-Moll und ein anderes Mal – das Datum ist nicht zu entziffern – das Andante aus Ludwig van Beethovens Sonate op. 14. Nr. 2. Ende der zwanziger Jahre konsultierte er in der Universitätsbibliothek Analysen von Musikstücken, unter anderem Hugo Riemanns umfangreiche Untersuchung der Klaviersonaten Beethovens.⁵²

In diesen Jahren besuchte Meier auch regelmäßig Konzerte in Zürich, Solothurn und Basel, deren Abendprogramme er aufbewahrte.⁵³ Das älteste Programm stammt aus dem Jahr 1927: ein Konzert des Tonhalle-Orchesters in Zürich mit Beethovens Neunter Sinfonie. Bis Ende der zwanziger Jahre sind vor allem Programme der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel (AMG) erhalten, die insbesondere das klassisch-romantische Repertoire von Sinfonieorchestern abdeckten, aber auch Werke von zeitgenössischen, in der Schweiz tätigen Komponisten wie Felix Weingartner, Gustave Doret und Richard Flury enthielten. Einen besonderen Eindruck hat wohl 1929 eine Aufführung von Bachs *Kunst der Fuge* im Basler Münster hinterlassen, die Meier später oft als Referenz diente.⁵⁴ Ab 1930 findet sich eine Reihe von Programmen für Klavierabende von Rudolf Serkin, Elly Ney und Wilhelm Backhaus. Noch bevor Meier Wladimir Vogel traf und sich im kleinen Kreis der Schweizer Zwölftonmusiker austauschte, besuchte er offenbar Aufführungen der Basler Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), darunter das legendäre Jubiläumskonzert vom 16. Januar 1938 mit der Uraufführung von Béla Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug (1937), die Paul Sacher in Auftrag gegeben hatte und die vom Komponisten selbst mit seiner Frau Ditta Pásztor und den Schweizer Schlagzeugern Fritz Schiesser und Philipp Rühlig aufgeführt wurde.⁵⁵ Ab den späten dreißiger Jahren besuchte Meier

52 Hugo Riemann, *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, Berlin 1918–1922. Im Nachlass ist ein Leihschein vom 5. November 1929 erhalten (PSS–SHM).

53 Diverse Veranstalter, Abendprogramme 1927–2010 (PSS–SHM).

54 Vgl. beispielsweise drei Referenzen in der Korrespondenz mit dem Berner Konzertveranstalter und Journalisten Hermann Gattiker, die 1952 die Äußerung enthalten: «Diesem Bachwerk hält nichts Heutiges stand.», und 1955 den Hinweis, dass dieses «Riesenwerk» als «publikumslose Musik» entstanden sei. Vgl. Meier an Gattiker, Briefe vom 13. August 1952, 18. Oktober 1955 und 8. Dezember 1958 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker).

55 Vgl. dazu Felix Meyer, «Zur Entstehung und zu den Quellen der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug», in: *Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturnkopie Paul Sachers*, hg. von dems., London 2018, S. 8–15.

einige Konzerte des Basler Kammerorchesters und hörte unter anderem die konzertante Uraufführung von Arthur Honeggers Oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938) und mehrere Werke der Schweizer Komponisten Willy Burkhard und Conrad Beck. In Konzerten der AMG und der IGNM lernte er 1936 auch Igor Strawinskys zweite Suite aus dem *Feuervogel* (1919) kennen, von dem er sich im gleichen Jahr eine Ausgabe für zwei Klaviere anschaffte,⁵⁶ und 1941 dessen Concerto für zwei Klaviere (1935).

In der Zeit von 1926 bis in die frühen dreißiger Jahre nahm Meier auch Kompositionsunterricht. So besuchte er in dieser Zeit am Konservatorium Kurse in Komposition bei Ernst Müller (1903–1961) und in Musiktheorie bei Georg Haeser (1865–1945).⁵⁷ Einen Eindruck des Unterrichts bei Haeser geben Notizen auf dem Titelblatt der erhaltenen Skizzen: Neben dem handschriftlichen Hinweis, dass die Unterweisung dem Lehrbuch *Grundriss der Harmonielehre* von Rudolf Louis (Stuttgart, 1914) folgte und Meier mit den Aufgaben auf S. 78 begann, notierte er in Kurzschrift den Zusatz, dass er die Aufgaben bis heute «unkorrekt» ausgeführt, die Septakkorde falsch aufgelöst habe. Er mache die Aufgaben bereits zum dritten Mal. Ebenfalls in Stenographie kommentierte er: «Es gibt nicht nur Noten, es gibt auch Musik!»⁵⁸ In diesen Notizen tritt einerseits Meiers Kenntnisstand dieses Jahres hervor, andererseits aber auch seine Kritik am Unterricht des studierten Theologen und Komponisten Haeser. Fruchtbare für ihn waren wohl die Stunden beim Basler Komponisten Ernst Müller. Dieser hatte nach einer Photographenlehre bei Hermann Suter studiert und war als Chor- und Orchesterdirigent und später als Musiklehrer am Kantonalen Lehrerseminar in Basel tätig.⁵⁹ Mit Müller teilte Meier nicht nur das «unablässig sich bemühende Streben um die Musik» sondern auch eine große «Belesenheit und Literaturkenntnis».⁶⁰ Zu Meiers Unterricht bei Müller

56 Igor Strawinsky, *Loiseau de feu. Danse infernale, Berceuse et Finale* (Edition Schott, Nr. 2378), Klaviertranskription von Guido Agosti, Mainz 1928 (PSS–SHM).

57 Die genauen Daten sind unklar, vermutlich erfolgten zunächst die Kurse bei Müller und dann jene bei Haeser. Die Kurse bei Müller begannen wahrscheinlich früher und dauerten länger. Auf dem Titelblatt der Skizzen zum Unterricht bei Haeser notierte Meier, dass der Unterricht am 15. September 1931 begann und eine halbe Stunde pro Woche dauerte. Ab dem 17. November 1931 wurde er auf eine Stunde pro Woche erhöht. Vgl. Hermann Meier, *Übungen im Unterricht bei Georg Haeser*, in: *Übungen und Studien* (1926–1932), S. 1 (PSS–SHM).

58 Ebd.

59 Peter Holstein, «Ernst Müller-Schwaiger (1903–1961)», in: *Basler Stadtbuch* (1962), S. 273–279, <https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1962/1962_1136.html> [9.6.2021].

60 Ebd., S. 276.

sind zwei Konvolute erhalten, die nur grob datiert sind. Im ersten sind aus den Jahren 1926 bis 1932 vorwiegend Übungen zum Unterricht aufbewahrt, im zweiten finden sich aus den Jahren 1933 bis 1938 auch Skizzen zu ersten Kompositionen, die Meier mit Tinte ins Reine schrieb und nur teilweise datierte.⁶¹ Es handelt sich dabei zunächst um zwei undatierte Kompositionen: ein Stück für zwei Violinen HMV 1 und ein Stück für Violine solo HMV 2, die gemäß den Skizzen im Jahr 1935 entstanden. Die Reinschriften der beiden Klavierstücke HMV 3 und HMV 4 sind mit März und September 1937 datiert, das Streichtrio HMV 5 lässt sich anhand eines datierten Entwurfs vom 6. Januar 1939⁶² ebenfalls diesem Kontext zuordnen und markiert möglicherweise den Abschluss dieser Ausbildung.

Ab dem Jahr 1936 intensivierte Meier seine Studien und besuchte auch Vorlesungen am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel. In den Jahren 1936 und 1937 belegte er bei Wilhelm Merian Vorlesungen zur «Geschichte der neueren Musik» und zur «Geschichte der älteren Klaviermusik», im Sommersemester 1939 Vorlesungen bei Jacques Handschin zum Kontrapunkt, zum «Acappella-Stil» und zur französischen Musik.⁶³ Im Jahr 1942 suchte er Merian für eine persönliche Besprechung auf, wobei unklar bleibt, worum es dabei ging.⁶⁴ Zudem ist in dieser Zeit auch sein Selbststudium dokumentiert. So fertigte er in einer Serie von fünf Arbeitsheften 1936 und 1937 Analysen an.⁶⁵ Zunächst begann er mit neuen Werken von Schweizer Komponisten wie Albert Moeschingers Kantate op. 24 (1932) und dessen Variationen und Finale op. 32 (1931), Conrad Becks Quartett Nr. 4 (1940) und Othmar Schoecks Geigensonate op. 46 in E-Dur (1931), bevor er sich im dritten Heft dem Klavierwerk Claude Debussys und Johannes Brahms' und schließlich im vierten und fünften neben Heinrich Schütz und Arthur Honegger auch Arnold Schönberg zuwandte. Ab 1935 besorgte er sich auch einige Partituren, die für seine künftige Ausrichtung wegweisend wurden, darunter der erwähnte vierhändige Auszug von Strawinskys

61 Vgl. die beiden Skizzenkonvolute *Übungen im Unterricht mit Ernst Müller*, in: *Übungen und Studien (1926–1932)*, und *Übungsstücke aus dem Unterricht bei Ernst Müller (1933–38)*, in: *Giraffe (1933–1943)* (PSS–SHM).

62 Hermann Meier, [Entwurf zum Streichtrio HMV 5], Skizzenkonvolut *Übungen im Unterricht mit Ernst Müller*, S. XXI (PSS–SHM).

63 Im Nachlass sind zu diesen Vorlesungen aus den Jahren 1936, 1937 und 1939 Quittungen der Universität Basel erhalten (PSS–SHM).

64 Merian bestätigte 1942 in einem Brief, dass er für eine Besprechung zur Verfügung stehe. Vgl. Wilhelm Merian an Meier, Brief vom 15. Oktober 1942 (PSS–SHM).

65 Hermann Meier, Analysehefte [1936–37] (PSS–SHM).

Feuervogel (1910) und einige wenige Ausgaben von atonalen und zwölf-tönigen Werken Schönbergs und Alban Bergs.⁶⁶

Parallel zu diesem Selbststudium nahm Meier 1936 mit dem Schweizer Komponisten Albert Moeschinger (1897–1985) Kontakt auf, der zu dieser Zeit in Bern lebte und am Konservatorium unterrichtete. In einem ersten erhaltenen Schreiben vom 15. Juni 1936 riet ihm Moeschinger in Bezug auf ihm anscheinend zu einem früheren Zeitpunkt vorgelegte Arbeiten, sich in der Satztechnik zu vervollkommen durch das Vorbild von Haydn und Bach, seine «musikalischen Gedanken unter strenger Beobachtung einer Gesetzmässigkeit zu Papier» zu bringen und ihm dann seine Manuskripte zu schicken.⁶⁷ Zu einer «Skizze», die ihm Meier sodann sandte und die wohl zur Instrumentierung als Orchesterstück gedacht war, aus den erwähnten Kommentaren jedoch als ein frühes Stadium der als Klavierstück abgeschlossenen Suite HMV 3 mit den Sätzen Marcia, Intermezzo und Scherzo aus dem Jahr 1937 identifizierbar ist, äusserte er in einem Brief eine detaillierte Kritik. Er hob unter anderem im Marsch die gute formale Anlage hervor, vermisste im Intermezzo Profilierung und sah insgesamt das Erfinderische im Rhythmischen. Schließlich ermutigte er Meier in seinem Schaffen und erkundigte sich nach dem Stand seiner Ausbildung.⁶⁸ Als Reaktion auf dessen Erläuterungen zu seinem Studium stellte er im nächsten Schreiben fest, dass Meier bereits genug Unterricht erhalten habe, und riet ihm, selbständig zu werden. Er müsse seine «Phantasie realisieren lernen», da das zu Eigenem führe: «Realisieren Sie das innerlich Gehörte mit den Ihnen jetzt zur Verfügung stehenden Mitteln der Notation und stets bemüht, kritisch bis aufs Aeusserste zu sein. Dann muss es gut herauskommen.»⁶⁹

Merkwürdigerweise bot er ihm allerdings zu Beginn des Jahres 1938 nach Begutachtung einiger Arbeiten doch wieder Unterrichtsstunden an, was Meier zunächst konsternierte und aufgrund seiner schlechten Verfügbarkeit in Verlegenheit brachte, schliesslich aber zu einem weiteren Austausch und im September 1938 auch zu einigen Kompositionsstunden führte.⁷⁰ Mindestens zwei Ereignisse führten dann allerdings zum Abbruch dieses Unterrichts und ließen die Kommunikation spärlich werden: 1939 wurde Meier eingezogen, wonach

66 Vgl. dazu ausführlich vorliegendes Kap., S. 45–46.

67 Albert Moeschinger an Meier, Brief vom 15. Juni 1936 (PSS–SHM).

68 Moeschinger an Meier, Brief vom 10. Januar 1937 (PSS–SHM).

69 Moeschinger an Meier, Brief vom 9. Februar 1937 (PSS–SHM).

70 Moeschinger an Meier, Brief vom 13. Januar 1938 (PSS–SHM) und Meier an Moeschinger, Briefentwurf vom 17. Mai 1938.

Moeschinger ihm zwar weiterhin schrieb und ihm mit Karl Blessingers *Grundzügen der musikalischen Formenlehre* (1926) eine Lektüre besorgte,⁷¹ doch bricht die überlieferte Korrespondenz dann für drei Jahre ab. Zudem äußerte Moeschinger im nächsten erhaltenen Brief vom Sommer 1942 Unverständnis gegenüber Meiers Schaffen. Meier hatte Moeschinger Klavierkompositionen aus dem Jahr 1940 zugesandt (vermutlich die Variationen und Fuge HMV 6 und die Sonatine HMV 7), woraufhin dieser zwar eine detaillierte Rückmeldung gab, in der er aber ausführte, dass er das «melodische Element» und die «soziale Einstellung des Komponisten zur Umwelt» vermisse und mit Unverständnis auf die «extravaganten Harmonien» und «bizarren Rhythmen» und die «unorganische Mosaikform» reagierte. Gerade in Zeiten, in denen der Krieg alles vernichte, habe man sich festzuhalten am Überlieferten, auch wenn es nicht das «Jüngstvergangene» wie die «alten Dur- und Molleatern» sein müsse. Er schließt mit der Bitte, Meier möge sich nicht so chaotisch ausleben, sondern mit «Respekt vor der Materie» und «Kunstverstand» immer wieder zu «sieben» und zu formen versuchen.⁷² Die energische Ermahnung lässt zum Einen die auch später immer wieder vorgebrachte Kritik aufscheinen, nach der Meier «um keinen Preis verstanden werden» wollte,⁷³ und ist wohl, wie Moeschinger selbst einräumt, zumindest teilweise auf dessen eigene Reaktion auf die Kriegsgeschehnisse zurückzuführen. Zum Anderen wird allerdings auch erkennbar, dass den Lehrer und den Schüler hier in Gesinnung und Haltung Welten trennten.

Noch während des Krieges begann Meier wieder, Instrumentalunterricht zu nehmen: So erhielt er von 1944 bis 1947 in der Johanneskirche in Basel bei Felix Brodtbeck Orgelunterricht. Diese Stunden schlossen eine Phase von 1929 bis 1947 ab, in der sich Meier musikalisch durchaus intensiv aus- und weitergebildet hatte. Er trat zwar in keine Berufsklasse ein – dies hätten seine Lebensumstände nicht zugelassen –, aber er hatte sich an der Hochschule und an der Universität Basel ein persönliches Programm der Ausbildung in Klavier- und Orgelspiel, Musiktheorie, Komposition und Musikwissenschaft zusammengestellt. Die passende Lehrerpersönlichkeit für seine kompositorischen Vorhaben hatte er allerdings in dieser Phase noch nicht gefunden.

Wann genau Meier zu komponieren begann, ist unklar. Bei den frühesten datierten Zeugnissen seiner kompositorischen Tätigkeit handelt

71 Karl Blessinger, *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart 1926. Vgl. Moeschinger an Meier, Brief vom 28. September 1939 (PSS–SHM).

72 Moeschinger an Meier, Brief vom 12. August 1942 (PSS–SHM).

73 Ebd.

es sich neben den Übungen im Kompositionsunterricht erstaunlicherweise um Anfragen zur Aufnahme in Verlagsprogramme: Im Jahr 1935 hatte Meier offensichtlich Schreiben an die drei Verlage Breitkopf und Härtel (Leipzig), Schott (Mainz) und Universal-Edition (Wien) gerichtet, in denen er von der Komposition einer Sonate für Klavier und einer Sonate für zwei Violinen berichtete und sich nach Verlagsbedingungen und Honoraren erkundigte.⁷⁴ Die Universal-Edition antwortete, dass ihr Verlagsprogramm über viele Monate festgelegt sei und man keine Neuerwerbungen vornehmen könne.⁷⁵ Auch Breitkopf und Härtel bedankte sich zwar für den Hinweis auf Meiers musikalische Arbeiten, bat aber nicht, sie zur Einsichtnahme vorzulegen, da die Werke, die man schon vor längerer Zeit erhalten hätte und andere Verlagsaufgaben ihre ganze Zeit in Anspruch nähmen. Bei Schott bedauerte man, Meiers «Illusionen» zu zerstören, und fügte an, dass keine Nachfrage nach neuen Werken vorhanden sei, da die Welt sich nur für das Ungewöhnliche interessiere und «alle so genannte «Mittelware»» unbeachtet lasse. Freilich war es aufgrund von Meiers Unbekanntheit illusionär, in das Programm deutscher Verlage aufgenommen zu werden. Abgesehen davon zeigte zu diesem Zeitpunkt in Deutschland der nationalsozialistische Einfluss auf das Musikleben für die zeitgenössische Musik bereits verheerende Wirkung, wie der komplexe «Fall Hindemith»⁷⁶ mit breitem Echo offenlegte.

Bis ins Jahr 1945 schrieb Meier Studienwerke, die er im Kompositionsunterricht bei Müller anfertigte, und frühe Kompositionen, die erste Spuren einer individuellen Handschrift aufweisen. Formal dominieren klassizistische Anlagen, die oft auf kanonischen Satzweisen beruhen. Neben tonalen Rückgriffen weisen sie eine gesteigerte Chromatik auf. Als Lernstücke aus dem Unterricht sind insbesondere die Kompositionen

74 Die zwei erwähnten Werke sind nicht ohne Weiteres zu identifizieren. Bei der Sonate für zwei Violinen handelt es sich eventuell um das Stück für zwei Violinen HMV 1.

75 Tl/Roe (Breitkopf & Härtel Leipzig) an Meier, Brief vom 16. August 1935 (PSS-SHM); U/Hlm (B. Schott's Söhne Mainz) an Meier, Brief vom 19. August 1935 (PSS-SHM); KS. (Universal-Edition A.G. Wien) an Meier, Brief vom 20. August 1935 (PSS-SHM); die Signaturen sind nicht zu entziffern.

76 Zwar war Paul Hindemith von Richard Strauss noch Anfang 1934 in den Führerrat der deutschen Komponisten berufen worden und er hatte unter den Nationalsozialisten auch Anhänger, jedoch führten Äußerungen gegen Hitler zu einem Sendeverbot seiner Werke im Sommer 1934 und zu einer Hetzkampagne. Wilhelm Furtwängler machte Ende November 1934 öffentlich auf die Situation Hindemiths aufmerksam. Vgl. dazu u.a. Günther Metz, *Der Fall Hindemith. Versuch einer Neubewertung*, Hofheim 2016.

bis 1939 erkennbar. Es handelt sich um fünf Werke: ein Stück für zwei Violinen HMV 1 (1935), ein Violinsolo HMV 2 (1935), zwei Klavierstücke HMV 3 und 4 (1937) und ein Streichtrio HMV 5 (1938–39). Bei der frühesten auf dem Manuskript datierten Komposition handelt es sich um das Klavierstück HMV 3 (1937): eine Suite mit den drei Sätzen Marcia, Intermezzo und Scherzo vom 15. März 1937. Zwischen 1939 und 1944 entstanden vier Kompositionen für Klavier HMV 6 bis HMV 9, die zwar aufgrund ihrer kanonischen Satztechnik dem Frühwerk zuzuordnen sind, aber erste Anzeichen einer Beschäftigung mit der Zwölftontechnik aufweisen.

1.3. «Aus innerm Müssen»: Annäherung an die Zwölftontechnik

Bereits vor der Begegnung mit der Musik Schönbergs drängte es Meier in den dreißiger Jahren zu einer eigenen atonalen Schreibweise. Als er dann am Radio Schönbergs Drittes Streichquartett hörte, fand er seine Bestrebungen bestätigt. Wie er diesen inneren Drang selbst wahrnahm und wie er sein frühes Schaffen einschätzte, tritt in dem Schreiben hervor, mit dem er sich im September 1950 an René Leibowitz in Paris wandte. Nachdem er gestand, dass er nur ein «Musik-Dilettant» sei, erläuterte er:

Ich bin 44 Jahre alt und in einem abgelegenen Juradorf Schulmeister. Dazu hab ich 5 Kinder. Nach dem Seminar in Solothurn setzte ich ab 1926 meine Musikstudien auf dem Konservatorium in Basel und bei privaten Musiklehrern fort. Aus finanziellen Gründen musste ich das nur «nebenbei» tun. Nach meiner Verheiratung wurde es mir noch unmöglicher den Schuldienst zu quittieren und so blieb es dabei. Ohne dass ich von Schönberg eine Note kannte od. von Atonalität auch nur sprechen hörte[,] kam ich aus innerm Müssen, aus unerklärlicher Neigung auf die «schiefe Bahn». Erst als ich später im Radio Schönbergs 3. Str. Quartett hörte, verstand ich mich selbst. Damit waren im Musik-konservativen Basel alle weiteren Studien für mich erledigt. Der jetzige Leiter am Radio Basel: Conrad Beck, machte die letzten Versuche, mich zur Tonalität zurückzubringen. Möschinger in Bern versuchte es via Strawinski. 1938–45 machte ich dann die tollsten Versuche auf eigene Faust. Nichts befriedigte mich, das Schaffen stockte und der Zustand richtete mich fast zugrunde.⁷⁷

In diesen Zeilen spricht Meier selbst die zwei Umstände an, die für seine Position als Komponist entscheidend sind: einerseits die familiäre

77 Meier an René Leibowitz, Brief vom 19. September 1950 (PSS, Sammlung René Leibowitz).

und finanzielle Situation, die es ihm nicht erlaubte, seine Tätigkeit als Dorflehrer aufzugeben, und die zu einer räumlichen Distanz zur Musikszene führte, andererseits die bewusste ästhetische Distanzierung von den zeitgenössischen Schweizer Strömungen und Persönlichkeiten der zentralen Institutionen in Basel. Meier beschrieb, dass er bereits vor der Begegnung mit Schönbergs Musik «aus innerem Müssen» kompositorische Versuche gemacht habe. Das Hörerlebnis mit dem Dritten Streichquartett führte ihm vor Augen, dass er für weitere Studien im «Musik-konservativen» Basel am falschen Ort war. Seine Annäherung an die Zwölftonmusik geschah bis ins Jahr 1945 autodidaktisch. Sie bestand aus Hörerfahrungen insbesondere am Radio und beinhaltete das Studium von Partituren und den Austausch mit Gleichgesinnten. Insbesondere in den späten dreißiger Jahren mehren sich Zeugnisse, dass er sich über atonale und dodekaphone Musik und die Komponisten der Wiener Schule – insbesondere Arnold Schönberg und Alban Berg – zu informieren versuchte.

Diese Annäherung ist vor dem Hintergrund der Rezeption der Dodekaphonie in der Schweiz der Zwischenkriegsjahre zu betrachten. Zunächst stellt sich die Frage, wo und wann er der Zwölftonmusik überhaupt begegnen konnte und welche Informationsmöglichkeiten ihm zur Verfügung standen. In dieser Zeit war diese trotz vergleichsweise häufigen Aufführungen auch in der Schweiz nur eine Randerscheinung, die wenig Eingang in renommierte Konzertreihen oder Verlagsprogramme fand und kaum ins öffentliche Bewusstsein drang.⁷⁸ Der Zugang zu Informationen über Schönbergs «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» war erschwert, da bloß wenige theoretische Aufsätze veröffentlicht waren und die Lehre an den Konservatorien durch klassizistische Strömungen geprägt war.⁷⁹ Interessierten, denen nicht – wie Alfred Keller und Erich Schmid – die Möglichkeit eines Berlinaufenthalts und eines Besuchs der Meisterklasse Schönbergs offenstand, blieb nur das Selbststudium und der Unterricht bei den wenigen Vermittlern der Zwölftontechnik.

Wo und wann also war atonale oder zwölftönige Musik in der Schweiz bis 1945 überhaupt zu hören? Obschon diese im öffentlichen Konzertleben eine marginale Stellung innehatte und das musikalische und gesellschaftliche Umfeld in der Schweiz von Schaffenden bis nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder als «beengend» wahrgenommen

78 Mosch, «Dodekaphonie in der Schweiz», S. 228.

79 Vgl. u.a. Patrick Müller, «Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde. Kompositionslehre in der Schweiz nach 1945», in: Mosch (Hg.), «Entre Denges et Denezys ...», S. 244–261, hier: S. 248.

wurde,⁸⁰ wurde sie im Vergleich mit anderen Ländern relativ häufig gespielt. Norbert Graf, der die Rezeption der Wiener Schule in der Schweiz untersucht hat, hat eine Liste der Werke zusammengestellt, die in Konzertreihen in Bern, Basel, Genf, Lausanne, Winterthur und Zürich gespielt wurden.⁸¹ Er fasst zusammen: «Aus der Zusammenstellung wird ersichtlich, dass im Zeitraum von 1913 bis nach dem Zweiten Weltkrieg, gemessen an der Kleinheit des Landes, erstaunlich viele Möglichkeiten bestanden haben, sich direkt im Konzert mit Werken der Wiener Schule auseinanderzusetzen – und nicht nur mit solchen aus der tonalen Phase.»⁸² Die Bilanz ist gemäß Ulrich Mosch insbesondere im Vergleich mit den Nachbarländern erstaunlich: «Verglichen mit Frankreich, wo bis zum Zweiten Weltkrieg nur ganz vereinzelt Konzerte mit Zwölftonmusik stattfanden, oder Italien, wo auch unter dem Faschismus hin und wieder Avantgardemusik aufgeführt werden konnte, ist die Bilanz ziemlich ansehnlich».⁸³

Nachdem die Aufführungen der zehner Jahre eher im kleinen Kreis stattgefunden hatten und vor allem Werke der tonalen Phase vorgestellt wurden, fanden die atonale Kompositionen von Schönberg, Webern und Berg in der Schweiz insbesondere ab den zwanziger Jahren Beachtung. Einen wirkungsvollen Auftritt hatte Schönberg 1922 mit Aufführungen des *Pierrot lunaire* op. 21 in Winterthur, Zürich und Genf unter seiner eigenen Leitung. Ebenfalls in weiteren Kreisen zur Kenntnis genommen wurden zwei Veranstaltungen im Rahmen des 4. Musikfestes der IGNM von 1926 in Zürich: die Uraufführung von Weberns Orchesterstücken op. 10 und die von Webern dirigierte Aufführung von Schönbergs Bläserquintett op. 26 (1924), wobei Schönberg auf stärkere Ablehnung stieß als Webern.⁸⁴ Berg fand besonders in den dreißiger Jahren unter anderem mit seinen Opern in Zürich größere Aufmerksamkeit: mit der Schweizer Erstaufführung des *Wozzeck* 1931 und der Uraufführung der *Lulu* 1937. Die unterschiedliche Rezeption in einzelnen Schweizer Städten ist durch das Wirken einzelner Persönlichkeiten geprägt, wobei in der ersten Jahrhunderthälfte insbesondere die Tätigkeit des

80 Ebd., S. 244.

81 Graf, *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz*, S. 203–211.

82 Ebd., S. 16.

83 Mosch, «Dodekaphonie in der Schweiz», S. 230.

84 Die verbreitete Einschätzung der Aufführung Weberns als Erfolg hängt jedoch stark von der Perspektive ab. Graf schließt seine differenzierten Ausführungen dazu mit der Bemerkung, dass beide Werke «sicherlich zu den erfolgreichsten oder besser: folgenreichsten Werken des gesamten Zürcher IGNM-Festes» zählen. Vgl. Graf, *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz*, S. 105.

Dirigenten Hermann Scherchen in Verbindung mit dem Mäzen Werner Reinhart (1884–1951) in Winterthur zu nennen ist, die unter anderem zur Uraufführung von Weberns Variationen für Orchester op. 30 (1940) am 3. März 1943 in Winterthur führte.⁸⁵ Trotz des durch den Dirigenten und Mäzen Paul Sacher mitgeprägten Fokus auf neoklassizistische Strömungen war allerdings auch in Basel bereits ab den späten zwanziger Jahren vereinzelt Zwölftonmusik zu hören. Sie fand immer wieder Eingang in die Konzertreihe der Ortsgruppe der IGNM (1928 führte das Kolisch-Quartett Bergs *Lyrische Suite* auf, 1931 spielte Else C. Kraus verschiedene atonale und zwölftönige Klavierstücke Schönbergs, darunter die Suite op. 25, 1940 interpretierten Marguerite Gradmann-Lüscher und Erich Schmid Lieder der Wiener Schule). Die IGNM ermöglichte zusammen mit der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 1936 auch eine theoretische Einführung, indem sie den Musikwissenschaftler und -kritiker Willi Reich für einen Vortrag mit dem Titel «Grundlagen des Zwölftonsystems» einlud.⁸⁶ Weitere Kreise erreichten in Basel wohl auch die Aufführungen von Bergs Violinkonzert mit dem

85 Zur jüngsten Einschätzung des Wirkens von Werner Reinhart mit Blick insbesondere auf dessen pluralistische Förderung vgl. Thiele, *Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne*. Zu den lokalen Schwerpunkten in Basel, Genf und Winterthur in der ersten Jahrhunderthälfte vgl. u.a. Peter Reidemeister: «Weite Felder für Schatzsucher und Pioniere. Paul Sacher und die Korrespondenzen zwischen neuer und alter Musik», in: Mosch (Hg.), *«Entre Denges et Denezey ...»*, S. 44–55; Philippe Dinkel, «Ansermet und die Geburt des Orchestre de la Suisse Romande. Die Entstehung eines Repertoires und einer Philosophie der Musik», in: ebd., S. 63–75; Christoph Keller, «Eine Oase für die Wiener Schule. Die Dirigenten Hermann Scherchen und Erich Schmid in Winterthur und Zürich», in: ebd., S. 80–95. Zum Programm des Basler Kammerorchesters vgl. auch die jüngste Forschung zur Zusammenarbeit zwischen Paul Sacher und Ina Lohr: Anne Smith, *Ina Lohr (1903–1983)*. Zur Schönberg-Rezeption (u.a. in der Schweiz in der ersten Jahrhunderthälfte) vgl. auch «*On revient toujours*». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, hg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz u.a. 2016.

86 Die Aufführungen und der Vortrag Reichs über Zwölftonmusik im Rahmen der Konzertreihe der IGNM Basel sind in Programmen dokumentiert, vgl. die Programme der Konzerte vom 16. November 1928, 22. März 1931, 7. Dezember 1936 und 10. Februar 1940 (PSS–Fonds IGNM Basel). Indessen täuscht die hohe Platzierung Schönbergs gleich nach Křenek, Hindemith und Bartók in der Auswertung der Programme der IGNM Basel von Werner Batschelet-Massini zum 60jährigen Jubiläum im Jahr 1987 etwas, da sie auf einer reinen Werkzählung beruht und Länge, Schaffensphase oder Zeitpunkt der Rezeption vernachlässigt, vgl. Werner Batschelet-Massini, *Zum 60jährigen Jubiläum der IGNM Basel*, Basel 1987, S. 8.

Basler Kammerorchester unter der Leitung Paul Sachers in den Jahren 1941 und 1943.⁸⁷

Wer diesen Veranstaltungen fernblieb, konnte sich in der Presse darüber informieren. Gerade die zentralen Ereignisse wie die Aufführungen des *Pierrot lunaire* op. 21 und des Bläserquintetts op. 26 in den Jahren 1922 bzw. 1926 prägten die öffentliche Schönberg-Diskussion.⁸⁸ Die Kritiken zeichneten allerdings oft gerade in Bezug auf die Grundlagen der Zwölftontechnik ein ungenaues Bild, wie Graf in seiner Studie festgestellt hat: «Die Schwammigkeit in der Anwendung von Begriffen, auch bei Kritikern, zeigt immer wieder, dass ein genaues Herangehen an die moderne, <atonale> Musik in breiten Kreisen gar nicht stattgefunden hat bzw. auch nicht gesucht wurde. Das emotionelle Beurteilen <aus dem Bauch heraus> ist ein zentrales Element der Rezeption der Wiener Schule, der Moderne überhaupt.»⁸⁹ Diese Ungenauigkeit hatte unter anderem in fehlendem Hintergrundwissen ihre Ursache: «Nur in Ausnahmefällen bekannt waren den Schweizer Rezensenten die Beiträge aus den Wiener Zeitschriften *Musikblätter des Anbruch* und *Pult und Taktstock*, die dahingehend Aufklärung hätten leisten können. Zur richtigen Einschätzung dieser verbreiteten Uninformiertheit sei hier angeführt, dass sich auch interessierte Musiker wie Ernst Křenek, Frank Martin oder Luigi Dallapiccola erst Anfang der 1930er Jahre genauere Kenntnisse der Dodekaphonie erwarben.»⁹⁰ Die Reihe ließe sich ergänzen mit eben jenem Komponisten, der nach dem Zweiten Weltkrieg für die Vermittlung der Dodekaphonie in der Schweiz wegweisend wurde: Auch Wladimir Vogel vertiefte seine Kenntnisse über die Zwölftontechnik erst im Sommer 1936 soweit, dass er sie auch in seinem Schaffen einsetzte.⁹¹ Zu dem Zeitpunkt lud er Willi Reich zur Abhaltung eines Sommerkurses zum Thema «Musique à douze tons» nach Comologno ins Tessin ein. Gemäß der Biographie über Vogel, die Hans Oesch in engem Austausch mit dem Komponisten verfasst hat, kam

87 Vgl. *Alte und Neue Musik [1]. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1951*, Zürich/Freiburg i. Br. 1952, S. 223 und S. 227. Zur Schönberg-Rezeption beim Basler Kammerorchester vgl. auch Felix Meyer, «Basler Kammerorchester. Konzertprogramm 8. Dezember 1933», in: «*On revient toujours*». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, hg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz u.a. 2016, S. 48–49.

88 Graf, *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz*, S. 36.

89 Ebd., S. 50.

90 Ebd., S. 60–61

91 Es gibt einige Hinweise, dass er sich schon zuvor zumindest theoretisch mit der Reihentechnik auseinandergesetzt hat. Vgl. Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden*, S. 16–17.

dort eine kleine Gruppe an Interessierten zusammen, die sich angeregt austauschte: «Vor allem die Einführung Willi Reichs in die Technik der Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen war äusserst anregend und hielt die Freunde halbe Nächte wach.»⁹²

Dieser noch vor dem Zweiten Weltkrieg einsetzende Austausch über Zwölftonmusik blieb Meier vorenthalten: Es ist davon auszugehen, dass er weder den Vorträgen noch den Konzerten mit zwölftöniger Musik in den zwanziger und dreißiger Jahren beiwohnte.⁹³ Er selbst gestand in einem Brief, dass er bis ins Jahr 1948 von Schönberg nur dessen Suite für Klavier op. 25 und das Dritte Streichquartett op. 30 kannte.⁹⁴ Aus seinem späteren Bericht an Leibowitz ist zu entnehmen, dass er das Dritte Streichquartett am Radio kennengelernt hatte.⁹⁵ Darüber hinaus war Meier in Kontakt mit dem Pianisten Paul Baumgartner, der sich neben dem klassisch-romantischen Repertoire auch für Schönbergs Musik einsetzte.⁹⁶ Bei Baumgartner lernte Meier vermutlich die Suite für Klavier op. 25 (1921–23) kennen, die dieser 1943 in einem von der IGNM Basel durchgeführten Hauskonzert auch öffentlich aufführte.⁹⁷

92 Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern/München 1967, S. 62–63. Gemäß Oesch nahmen am Kurs neben Vogel und Reich der Musikwissenschaftler Manfred Bukofzer, der Dirigent Lionel Patin und ein ohne Vorname aufgeführter Pianist namens Landerer teil.

93 Auch unter den Abendprogrammen im Nachlass finden sich keine frühen Aufführungen mit Werken der Wiener Schule. Vgl. Diverse Veranstalter, Abendprogramme 1927–2010 (PSS–SHM).

94 1948 schrieb Meier seinem Lehrer Vogel: «An meinem nicht sehr guten Radio hörte ich diesen Abend Schönbergs Variationen op. 43. Da ich von Schönberg nichts kannte als die Klavierstücke op. 25 und das Quartett op. 30, muss mein Urteil über ihn so in die Schiefe geraten sein, dass ich heute Abend sehr stutzte.» Vgl. Meier an Vogel, Brief vom 26. Oktober [1948] (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel). Allerdings war Meier gemäß seiner Eintragung damals bereits im Besitz einer Ausgabe der Sechs Kleinen Klavierstücke op. 19.

95 Es ist nicht zu klären, um welche Radioübertragung es sich dabei gehandelt hat. Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30 wurde bereits 1928, ein Jahr nach der Uraufführung, vom Kolisch-Quartett in Genf und Zürich gespielt und danach 1933 vom Tonhalle Quartett in Zürich und 1937 vom Pro Arte-Quartett in Genf (vgl. Graf, *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz*, S. 206–209). Meier hörte gemäß seinen ab 1942 erhaltenen Notizen sowohl die Schweizer als auch die internationalen Programme. Für Informationen und Recherchen danke ich Moritz Weber und Thomas Oehler (Schweizer Radio und Fernsehen).

96 Er hatte in seinem Repertoire das Klavierkonzert und die Solostücke Schönbergs. Vgl. *Paul Baumgartner. Bilddokumente, Lebenslauf, Programme, 1 Schallplatte*, hg. von Ingeborg Baumgartner, Germignana 1977.

97 Vgl. das Programm der IGNM Basel vom 27. September 1943 (PSS–Fonds IGNM Basel). Eine andere Möglichkeit, wo Meier die Suite hätte gehört haben können,

Ähnlich erging es dem Komponisten Jacques Wildberger, der diese Erfahrung wie folgt beschrieb:

Von besonderer Bedeutung war Paul Baumgartner, der uns Klavierwerke vermittelte, die abseits der gewohnten Pfade angesiedelt waren, zum Beispiel Schönbergs Suite op. 25. Und genau dieses Werk war es, das Ausgangspunkt werden sollte für mein eigenes kompositorisches Schaffen. Diese Suite ist ein Musterbeispiel für die «klassische» Schönbergsche Zwölftontechnik, eine erlernbare musikalische Grammatik mit begründbaren Gesetzen, wie es sich auch bei der tonalen Musik verhält. Nun mußte ich nur noch einen Lehrer finden, der mich beim Erlernen begleitete.⁹⁸

Die Vorstellung, dass es sich bei der Zwölftontechnik um eine «erlernbare musikalische Grammatik mit begründbaren Gesetzen» handelt, war auch bei Meier vorhanden: Er machte sich nach dem Hören der Musik Schönbergs auf die Suche nach Informationen, um sich diese «musikalische Grammatik» anzueignen.

In den Jahren 1938 und 1939 intensivierte er diese Bestrebungen, indem er sich Aufnahmen zu beschaffen versuchte und sich Partituren und Aufsätze besorgte. Sein Versuch, sich durch Tondokumente einen Eindruck zu verschaffen, scheiterte allerdings, da in den dreißiger Jahren kaum Kompositionen Schönbergs auf Schallplatten erhältlich waren – und wenn, dann waren es Werke aus der tonalen Phase.⁹⁹ Meier erkundigte sich im Februar 1938 beim Musikhaus Hug nach Platten von Schönberg und Berg und erhielt Informationen über drei Veröffentlichungen: eine Aufnahme von Schönbergs frühem Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 4 in der Fassung für Streichorchester mit dem Minneapolis Symphony Orchestra (Minnesota Orchestra), Schönbergs Instrumentationen von zwei Choralvorspielen sowie Präludium und Fuge in Es-Dur von Johann Sebastian Bach mit dem Berliner Philharmonischen

ist das Konzert der IGNM-Gruppe von 1931. Es existieren aber keine Hinweise, dass er diesem beigewohnt hätte.

98 Jacques Wildberger, «Wie ich als Komponist die Schweiz erlebt habe», in: Mosch (Hg.), *«Entre Denges et Denezey ...»*, S. 224–225, hier: S. 225.

99 In der Frühzeit der elektrischen Aufnahmeverfahren war von Schönberg nicht viel aufgezeichnet worden, atonale oder zwölftönige Werke fehlten fast gänzlich. Neben den Drei Klavierstücken op. 11 und den Sechs Kleinen Klavierstücken op. 19 (vorwiegend auf Notenrollen) waren gemäß der von Wayne Shoaf zusammengestellten Diskographie zwar bereits 1936/37 die vier Streichquartette vom Kolisch-Quartett aufgenommen, aber nur in den USA in einer Kleinst-Auflage veröffentlicht worden. Vgl. Wayne Shoaf, *The Schoenberg Discographie*, zweite revidierte und erweiterte Ausgabe, Berkeley CA 1994 (online zugänglich über die Homepage des Arnold Schönberg Center: <<https://www.schoenberg.at/diskographie/shoaf.htm>> [9.6.2021]).

Orchester (Berliner Philharmoniker) unter Jascha Horenstein und Erich Kleiber sowie eine Aufnahme von Alban Bergs *Lyrischer Suite* mit dem Galimir-Quartett.¹⁰⁰ Es ist nicht belegt, dass Meier sich eine Platte anschaffte.

Mehr Erfolg hatte er mit Partituren von atonalen und zwölftönigen Stücken. Auch von zwölftönigen Kompositionen lagen viele bereits gedruckt vor, so etwa von Schönberg die Werke von der Serenade für sieben Instrumente op. 24 bis zu den Sechs Stücken für Männerchor op. 35, von Berg neben der *Lyrischen Suite* auch die Symphonischen Stücke aus der Oper *Lulu* und das Violinkonzert und von Webern die meisten neuen Kompositionen ab den Drei Liedern op. 18 (1925).¹⁰¹ Meier konnte sich anscheinend schon 1935 ein Heft mit Schönbergs Sechs Kleinen Klavierstücken op. 19 (1911) beschaffen.¹⁰² Es fehlen jedoch Hinweise, dass er sich zu dem Zeitpunkt bereits mit diesen Miniaturen aus der atonalen Schaffensphase Schönbergs vertieft auseinandersetzte. Anders verlief es einige Jahre später mit Schönbergs Suite op. 25 (1921–23) und dem Dritten Streichquartett op. 30 (1927) und mit Bergs *Lyrischer Suite* (1925–26).¹⁰³ Diese kamen in den Jahren 1938 bis 1939 in seinen Besitz, und er notierte in den Ausgaben des Dritten Streichquartetts und der *Lyrischen Suite*, dass er diese am 3. und 5. September 1939 im Aktivdienst in Zwingen analysierte. Die Eintragungen geben wenig Aufschluss, wie informiert Meier zu diesem Zeitpunkt über die Grundlagen der Zwölftontechnik war. Er notierte sich zwar für das Rondo des Dritten Streichquartetts die Reihe und eine Umkehrung, ansonsten markierte er insbesondere die Formteile des Sonatenrondos.¹⁰⁴ Außerdem zeichnete er in die Taschenpartitur des ersten Satzes der *Lyrischen Suite* Überleitung, Seitensatz, Schlusssatz und Reprise ein. Ein Jahr zuvor, im August 1938, hatte sich Meier

100 Hug & Co Basel an Meier, Brief vom 22. Februar 1938 (PSS–SHM).

101 Vgl. dazu die Angaben auf der Homepage des Arnold Schönberg Center in Wien (<http://archive.schoenberg.at/compositions/gattung.php> [20.1.2021]). Zu Weberns Beziehung zur Universal Edition vgl. auch Julia Bungardt, «Einleitung», in: *Anton Webern, Briefwechsel mit der Universal-Edition* (= Webern-Studien, Bd. 5), hg. von ders., Wien 2020, S. 11–67.

102 Arnold Schönberg, *Sechs Kleine Klavierstücke op. 19*, Wien/Leipzig 1913 (UE-Nr. 5069), Musikdruck mit Eintragungen (PSS–SHM).

103 Arnold Schönberg, *Suite für Klavier op. 25*, Wien 1925 (UE-Nr. 7627), Musikdruck mit analytischen Eintragungen (PSS–SHM); Arnold Schönberg, *Drittes Streichquartett op. 30*, Wien 1927 (UE-Nr. 8927), Musikdruck mit analytischen Eintragungen (PSS–SHM); Alban Berg, *Lyrische Suite für Streichquartett*, Wien 1927, (UE-Nr. 8780), Musikdruck mit analytischen Eintragungen (PSS–SHM).

104 Von dem Werk ist auch eine undatierte Teilabschrift Meiers vorhanden (PSS–SHM).

auch mit dem früheren Schaffen Schönbergs beschäftigt, indem er eine Abschrift des abschließenden Stücks *O alter Duft* aus dem *Pierrot lunaire* erstellte.¹⁰⁵

Aus einem Schreiben eines nicht identifizierbaren Absenders geht hervor, dass Meier im Juni 1939 seine Kontakte mobilisierte, um Näheres über Schönberg zu erfahren. Der Absender verwies ihn an Willi Reich und informierte ihn, dass dieser eine Alban-Berg-Biographie geschrieben habe.¹⁰⁶ Kurz darauf bestätigte Reich ein Treffen mit Meier, der Austausch fand allerdings – abgesehen von einer kurzen Fortsetzung im Jahr 1946 – keinen Nachhall.¹⁰⁷ Informationen verschaffte sich Meier auch, indem er in Bibliotheken zugängliche Publikationen konsultierte. So stieß er im Sommer oder Herbst 1939 in der Basler Universitätsbibliothek auf den Band *Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, der 1925 erschienen war und mit Aufsätzen von Komponisten und Historikern auf neue Strömungen der Musik aufmerksam machte.¹⁰⁸ Darin war ein Jahr nach der Erstpublikation in den *Musikblättern des Anbruch* auch Erwin Steins Schönberg-Aufsatz «Neue Formprinzipien» erschienen, in dem Schönbergs frühe Dodekaphonie erstmals öffentlich vorgestellt worden war.¹⁰⁹ Meier fertigte ein Exzerpt an und hatte sich damit Informationen über die Grundlagen des Verfahrens in einem der zentralen Aufsätze verschafft, die damals im nicht überall leicht greifbaren *Anbruch* publiziert waren.¹¹⁰ Einen anderen

105 Meiers Abschrift des Klavierauszugs von *O alter Duft aus Märchenzeit* aus Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 12 (1912) ist mit dem Datum «17.8.38» versehen (PSS-SHM).

106 Unbekannter Absender an Meier, Postkarte vom 19. Juni 1939 (PSS-SHM).

107 Willi Reich an Meier, Postkarte vom 21. Juni 1939 (PSS-SHM). Es fehlen Hinweise, dass Meier Reichs Vortrag in der Reihe der IGNM Basel drei Jahre zuvor, im Dezember 1936, besucht hätte. Der Austausch mit Reich fand 1946 noch eine Fortsetzung: Im Januar schlug Reich auf einen Brief Meiers ein Treffen vor und bat ihn, frühe tonale Kompositionen mitzubringen. Im Juni informierte er ihn, dass er ihn nicht treffen könne, dies in der aktuellen Schaffenskrise Meiers aber auch nicht helfen würde, und riet ihm, kürzere Gedichte etwa von Georg Trakl zu vertonen. Vgl. Reich an Meier, Briefe vom 19. Januar und 16. Juni 1946 (PSS-SHM).

108 Vgl. dazu Zimmermann, «Hermann Meier. Arbeitsheft».

109 Erwin Stein, «Neue Formprinzipien», in: *Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, hg. von Heinrich Grues, Eigel Kruttge und Else Thalheimer, Köln 1925, S. 59–77, Erstdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 6/8 (September 1924), S. 286–303.

110 Neben Steins Aufsatz existierten Anfang der dreißiger Jahre nur zwei weitere Aufsätze: ders., «Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen», in: ebd., 8/6 (Juni/Juli 1926), S. 251–253 und Theodor W. Adorno, «Zur Zwölftontechnik», in: *Anbruch* 11/7–8 (September/Oktober 1929), S. 290–294. Zwei weitere

Zugang erhielt er zudem durch die Lektüre von Ernst Křeneks Buch *Über neue Musik*¹¹¹, das er sich anscheinend im Juni 1939 beschaffte.

Ein Selbststudium der Grundlagen der Zwölftontechnik war bis in die späten vierziger Jahre aufgrund der verspätet einsetzenden theoretischen Auseinandersetzung erschwert: Trotz der ab 1946 in Zentren wie den Darmstädter Ferienkursen bemerkbaren Diskussion über die Zwölftontechnik ließen Lehrbücher bis Anfang der fünfziger Jahre auf sich warten.¹¹² Zuvor waren bloß Aufsätze und eher biographisch ausgerichtete Studien erschienen. Meiers Lektürenotizen lassen darauf schließen, dass er sich – spätestens ab 1939 – bemühte, über die Grundlagen der Dodekaphonie Kenntnisse zu erwerben. Vor dem Unterricht bei Vogel konzentrierte sich sein Zugang allerdings insbesondere auf Erwin Steins Schönberg-Aufsatz. Doch auch danach führte er sein Selbststudium fort: So las er im August 1947 Josef Matthias Hauer's *Vom Melos zur Pauke* (1925),¹¹³ im September René Leibowitz' *Schönberg et son école* (1947)¹¹⁴ und im Oktober Křeneks Aufsatz «New Developments of the Twelve-Tone Technique» (1943).¹¹⁵ Im Juni 1948 schließlich besorgte er sich Willi Reichs Biographie über Alban Berg.¹¹⁶

Artikel erschienen 1934 in besser zugänglichen Publikationen: Willi Schuhs «Zur Zwölftontechnik bei Ernst Křenek» (*Schweizerische Musikzeitung* 74/7 (1934), S. 217–223) und Hans Heinz Stuckenschmidts «Das Zwölftonsystem» (in: *Die neue Rundschau* 45/9 (1934), S. 301–311). Vgl. dazu u.a. Mosch, «Dodekaphonie in der Schweiz», S. 231.

- 111 Der Band ist heute Bestandteil von Meiers nachgelassener Bibliothek (PSS–SHM) und wurde von Meier auf den 23. Juni 1939 datiert. Vgl. Ernst Křenek, *Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen*, Wien 1937.
- 112 Vgl. dazu: Felix Wörner, «Vermittlung von Schönbergs Zwölftontechnik. Konzeption und Verfahrensweisen in den Lehrbüchern zur Zwölftontechnik im deutschsprachigen Raum in den 1950er Jahren (Eimert, Jelinek, Rufer)», in: *Arnold Schönbergs Schachzüge. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen*, Bericht zum Symposium, 3.–5. Juni 2004, hg. von Christian Meyer, Wien 2006, S. 275–292.
- 113 Josef Matthias Hauer, *Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik*, Wien 1925. Exzerpte davon finden sich in Hermann Meier, Notizbuch Nr. 69 (I) *Bahle, Liszt, [...], Matthias Hauer*, Eintrag vom 20. August 1947 (PSS–SHM).
- 114 Vgl. René Leibowitz, *Schönberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947; und Meiers Exzerpte dazu in: Hermann Meier, Notizbuch Nr. 68 (I) *Musset, Böcklin, [...]*, Eintrag vom 10. September 1947 (PSS–SHM).
- 115 Vgl. Ernst Křenek, «New Developments of the Twelve-Tone Technique», in: *The Music Review* 4/2 (Mai 1943), S. 81–97; und Exzerpte in: Hermann Meier, Notizbuch Nr. 69 (II) *The Music review, 1945, Nr. 2–4, [...]*, Eintrag vom 9. Oktober 1947 (PSS–SHM).
- 116 Willi Reich, *Alban Berg*, Wien/Leipzig/Zürich 1937. Exzerpte davon in Hermann Meier, Notizbuch Nr. 70 (II) *Einstein, Stemplinger, Musil, [...]*, Eintrag vom 14. Juni 1948 (PSS–SHM).

Insbesondere in Hauers *Vom Melos zur Pauke* erweiterte Meier seine Kenntnisse der Möglichkeiten der Zwölftonmusik. Křenek's Aufsatz führte ihn kurz nach der Einführung in die Zwölftontechnik gleich an einen vorangetriebenen Punkt der aktuellen Entwicklungen der amerikanischen Zwölftonmusik von Richard S. Hill, George Perle und Křenek, die insbesondere die «motivische Funktion» der Reihe untersuchte.¹¹⁷ Drei bedeutende Lehrbücher zur Zwölftontechnik erschienen erst Anfang der fünfziger Jahre: Herbert Eimerts *Lehrbuch der Zwölftontechnik* (1950),¹¹⁸ Hanns Jelineks *Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena* (1952)¹¹⁹ und Josef Rufers *Die Komposition mit zwölf Tönen* (1952)¹²⁰. Auch diese studierte Meier zwar kurz nach ihrem Erscheinen, allerdings hatte er sich zu dem Zeitpunkt kompositorisch bereits von der Zwölftontechnik entfernt. Die verzögerte Rezeption der theoretischen Grundlagen der Technik¹²¹ hat die Vielfalt von möglichen Ansätzen von Zwölftonmusik gefördert: «Auf Grund dieses von der kompositorischen Praxis dominierten Zugangs zum Komponieren standen von Beginn an nicht eine, sondern unendlich viele Möglichkeiten des zwölfhörigen Komponierens zur Verwirklichung bereit, und das Gesamtwerk der Wiener Schule kann daher keineswegs als ein homogenes Ganzes betrachtet werden (abgesehen von der Tatsache, dass von Beginn an Ansätze von Zwölftonmusik existierten, die sich von denen der Wiener Schule fundamental unterschieden [...]).»¹²²

117 Křenek unterschied zwischen «motivic (or motival)» und «extra-motival functions», vgl. Křenek, «New Developments of the Twelve-Tone Technique», S. 82.

118 Vgl. Herbert Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden 1950; und Meiers Exzerpte in: Hermann Meier, Notizbuch *Waghalsiger Versuch, mittels Arp & Picasso über alle Gegebenheiten mit einem Schlage hinauszukommen, Pfingsten, 12.5.51*; Eimert, *Lehrbuch d. 12 Ton-Technik*, Eintrag ohne Datum [1951], S. [28]–[29] (PSS–SHM).

119 Vgl. Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena. Appendix zu «Zwölftonwerk», op. 15*, Wien 1952; und Meiers Exzerpte in: Hermann Meier, Notizbuch Nr. 97 *Heidegger, Scheler, Jelinek*, Eintrag ohne Datum [1952] (PSS–SHM).

120 Vgl. Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen* (= Stimmen des XX. Jahrhunderts, Bd. 2), Berlin und Wurnsiedel 1952; und Exzerpte in: Hermann Meier, Notizbuch Nr. 99 *Hartmann, Rufer, Mondrian, [...]*, Eintrag vom 11. März 1955 (PSS–SHM).

121 Diese wurde freilich auch durch Schönbergs eigene Haltung bestimmt, dessen Unterricht sich bekanntlich auf das traditionelle Repertoire konzentrierte: «[...] die Zwölftontechnik wurde eher als private Angelegenheit betrachtet, der jeder Komponist nach seinen Methoden und seiner Erfindungskraft zu begegnen hatte». Vgl. Borio, «Kontinuität der Moderne?», S. 184.

122 Lukas Haselböck, *Zwölftonmusik und Tonalität. Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik*, Laaber 2005, S. 31–32.



Abb. 1: Variationen und Fuge für Klavier HMV 6 (1940), Molto Allegro, Reinschrift, S. 4, Ausschnitt (PSS-SHM).

Bei Meier schlugen sich die in der Hörerfahrung und der Lektüre gewonnenen Impulse auch in der kompositorischen Tätigkeit nieder: Nachdem die Skizzen und Entwürfe aus dem Jahr 1939 auch Korrekturen von fremder Hand enthalten, die womöglich aus dem Unterricht etwa mit Moeschinger stammten, finden sich im Jahr 1940 und in den Folgejahren Zeugnisse von intensiven Kompositionsphasen, in denen Meier kanonische Strukturen teilweise mit Zwölftonreihen verband. Gemäß einigen mit «Losone» und «Lo» gekennzeichneten, mit «Giraffe» überschriebenen und genau datierten Skizzenblättern verbrachte Meier vom 21. September bis 12. Oktober 1940 ungefähr zwei Wochen in Losone, wo er sich konzentriert dem Komponieren widmete. In diesem Zeitraum begann er mit Skizzen zu drei «Studien», entwarf daraufhin in einer sauberen Schrift mit wenigen Korrekturen die Variationen und Fuge für Klavier HMV 6 (Abb. 1), die Sonatine für Klavier HMV 7 und das Klavierstück HMV 8, wovon die Fuge von HMV 6 abgesehen von minimalen Retuschen identisch ist mit dem Allegro molto von HMV 8.¹²³ Bei dieser «Fuga à 3» mit ihrem zwölftönigen Thema handelt es sich womöglich um einen jener «tollsten Versuche auf eigene Faust», die Meier laut seinem Brief an Leibowitz von 1938 bis 1945 unternahm.

123 Auf das erste Skizzenblatt dieser Serie griff er im Februar, Juni und August des Folgejahres zurück für die Skizzen und Entwürfe zum Präludium für Klavier (HMV 9), dessen Komposition sich bis ins Jahr 1944 hinzog und vermutlich hauptsächlich in Zullwil, aber gemäss Eintragungen auch bei einem Aufenthalt in Yvonand stattfand.

1.4. Selbststudium: Radio und Lektüre (ab 1938)

Über spezifische Recherchen etwa zum Thema Zwölftontechnik hinaus bemühte sich Meier Zeit seines Lebens, sich über das aktuelle politische und kulturelle Geschehen zu informieren und sich selbst weiterzubilden. Sein Selbststudium zeugt von einem breiten Interesse und einer Offenheit für aktuelle Geistesströmungen. Bereits nach Abschluss des Lehrerseminars besuchte er Weiterbildungskurse. Neben seinem Arbeitsalltag fand er auch Zeit für tägliche ausgiebige Zeitungslektüre. Daneben hörte er viel Radio. Während des Aktivdienstes, den er als wehrpflichtiger Mann im Zweiten Weltkrieg zu leisten hatte, studierte er englische Vokabeln und hörte am Radio die Nachrichten englischer Sender. So war er gemäß Erzählungen stets als Erster über die aktuellen Geschehnisse informiert.¹²⁴ In den vierziger Jahren hörte er am Radio viel Musik des 20. Jahrhunderts, etwa von Dmitri Schostakowitsch, Benjamin Britten, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Schönberg und Strawinsky, aber auch von Schweizer Komponisten wie Frank Martin, Heinrich Sutermeister, Edward Staempfli und Moeschinger, die beispielsweise im Kontext des Schweizerischen Tonkünstlerfests 1949 aufgeführt und am Radio ausgestrahlt wurden. Meier machte sich zur Musik und zu Vorträgen, die er am Radio verfolgte, oft Notizen.¹²⁵

In besonderer Weise dokumentiert ist Meiers Lektüre von Büchern, die er zwischen 1938 und 1965 in den Bibliotheken der Region auslieh. In einer Serie von Heften, die er als «Notizbücher»¹²⁶ bezeichnete, hielt er in diesem Zeitraum Exzerpte aus Büchern fest, die er sich in der Zentralbibliothek Solothurn, der Universitätsbibliothek Basel und der Bibliothek der allgemeinen Gewerbeschule Basel besorgt hatte. In dieser Technik der Wissensaneignung befolgte er eine systematische Arbeitsweise, indem er jeweils in Kurrentschrift Autoren und Autorinnen, Titel, das Datum der Lektüre und die Herkunfts-Bibliothek aufführte, dann in Stenographie die Exzerpte folgen ließ und in einem gesonderten Heft eine alphabetische Liste über die gesamten Publikationen führte. Dieses Vorgehen spiegelt die Kopplung der strukturierten Verschriftlichung an

124 Veronika Oesch, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Anwil, 10.12.2016.

125 In den Lebensdokumenten sind eigens dafür angelegte Schulhefte mit der Überschrift «Radio» aus den Jahren 1942, 1943, 1949 und 1950 erhalten (PSS-SHM).

126 Hermann Meier, Notizbücher Nr. 1 – 141, Exzerpte aus den Jahren 1938 bis 1965 (PSS-SHM).

die «Ordnung des Denkens», die in Zeiten erschwerter Zugänglichkeit zu Büchern auch in systematischen Ratgebern vermittelt wurde.¹²⁷

Meiers «Notizbücher» mit Exzerpten aus den Jahren von 1938 bis 1965 zu insgesamt beinahe 700 Titeln belegen das breite Interesse des Schullehrers in Zullwil: Er las deutsche, französische und englische Literatur, informierte sich über die Musik und Kunst seiner Zeit und studierte Publikationen zu Philosophie, Mathematik, Geometrie und Physik. Besonders ausgiebig las und exzerpierte er in den Kriegsjahren und in der Zeitspanne von 1954 bis 1957. Tendenziell notierte er sich bis 1945 zudem längere Ausschnitte aus der Lektüre. Schwerpunkte setzte er während des Krieges in der französischen und englischen Belletristik, er las 1940 Schlüsselwerke von Victor Hugo, Charles Baudelaire und Stendhal, James Joyces *Ulysses* und mehrere Bücher von Oscar Wilde. Neben dem kontinuierlichen Interesse für allgemeine Kunst- und Musikgeschichte setzte er sich 1938 intensiv mit Rudolf Steiners Schriften auseinander und 1940 mit Carl Jung. 1941 und 1943 setzte er philosophische Schwerpunkte mit Arthur Schopenhauer und Karl Jaspers.

Nach dem Ende des Krieges schlugen sich sein Interesse für zeitgenössische Musik und der Unterricht bei Vogel auch in der Lektüre nieder: Ab den späten vierziger Jahren wird die Absicht erkennbar, sich generell über aktuelle Musik zu informieren, wobei er auch Zeitschriften wie *The Music Review* oder *Melos* konsultierte. In den Vordergrund rückten 1947 und 1948 die bereits erwähnten Publikationen von Leibowitz, Hauer, Křenek und Reich über Zwölftonmusik und Untersuchungen über afrikanische Musik und den Rhythmus. In den frühen fünfziger Jahren vertiefte er sich in die Werke Martin Heideggers ebenso wie in naturwissenschaftliche Publikationen, insbesondere über Mathematik, aber auch Physik und Geometrie. Diese Tendenz verstärkte sich in einer Phase des intensiven Selbststudiums Mitte der fünfziger Jahre mit Einführungen zur mathematischen Logik, zur Gruppentheorie, zur Ordnungslehre und zur Symmetrie. Zugleich begann er sich um 1954 intensiv mit der zeitgenössischen bildenden Kunst auseinanderzusetzen, und er las Publikationen von Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy und Le Corbusier. In einer letzten Phase des Exzerpierens ab den späten fünfziger Jahren bis Februar 1965 (mit einer einzigen Erweiterung im Jahr 1967) verfolgte er weitere Studien zu Mathematik und Geometrie anhand von Publikationen zur

127 Cornelia Ortlieb, «Materielle Wahrheit». Zur Kritik des Exzerpierens und seiner Wiederentdeckung im späten 18. Jahrhundert», in: *Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde*, hg. von Christoph Hoffmann und Caroline Welsh, Berlin 2006, S. 49–60, hier: S. 55.

«Punktreihengeometrie» und «Elementargeometrie».¹²⁸ In den Jahren 1962 und 1963 beschäftigte er sich mit der zeitgenössischen Architektur von Le Corbusier, Mies van der Rohe und Richard Neutra und informierte sich in Wolfgang von Wersins *Buch vom Rechteck* (1956) auch über die Anwendung von Rechteckformen in Architektur und Design.¹²⁹ 1964 kehrte er zu Heidegger zurück, mit dem er sich bereits mehrmals intensiv auseinandergesetzt hatte.

Daneben schaffte er sich für sein Selbststudium auch Bücher an. So besaß er neben Standardwerken der Literatur und Philosophie etwa auch zwei Kataloge von Ausstellungen in der Kunsthalle Basel von 1952 und 1965 und einige für die Musik des 20. Jahrhunderts zentrale Publikationen:¹³⁰ Henry Cowells *New Musical Resources* (1930) in einer Ausgabe von 1969, die er nicht datierte, Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), im Jahr 1934 datiert, und die drei Hefte *Musikalisches Handwerk* (1957), *Junge Komponisten* (1958) und *Form – Raum* (1960) aus *die Reihe*, von denen er die ersten beiden im Jahr 1958 kurz nach deren Publikation angeschafft hatte.¹³¹ Auch dies gibt einen Eindruck davon, was dem Primarschullehrer und Komponisten in Zullwil zugänglich war, wie er sich über das Zeitgeschehen informierte und welche Schwerpunkte er dabei setzte. Das Selbststudium begleitete sein kompositorisches Schaffen nicht nur in den frühen Jahren, sondern auch danach fortwährend.

128 Ernst August Weiß, *Punktreihengeometrie*, Leipzig/Berlin 1939; Hans Beck, *Elementargeometrie*, Leipzig 1929; Exzerpte in Hermann Meier, Notizbuch Nr. 127 *Meile, Weiss, [...]*, Eintrag vom 28. Juni 1961 und im Notizbuch Nr. 129 *Melos, Modulo, [...]*, Eintrag vom 25. April 1962 (PSS–SHM).

129 Wolfgang von Wersin, *Das Buch vom Rechteck. Gesetz und Gestik des Räumlichen*, Ravensburg 1956; Exzerpte in Hermann Meier, Notizbuch Nr. 130 *Mathematik, Kultermann, [...]*, Eintrag vom 6. Mai 1962 (PSS–SHM).

130 Bei den Katalogen handelt es sich um: *Phantastische Kunst des XX. Jahrhunderts*, Kunsthalle Basel, 30. Aug. bis 12. Okt. 1952 (Ausstellungskatalog), Basel 1952; und *Held, Kelly, Mattmüller, Noland, Olitski, Pfahler, Plumb, Turnbull*, Kunsthalle Basel, Ausstellung «Signale», 26. Juni bis 5. Sept. 65 (Ausstellungskatalog), Basel 1965.

131 Henry Cowell, *New Musical Resources*, neue Edition mit einem Vorwort und Kommentaren von Jocelyn Godwin, New York 1969; *die Reihe. Information über serielle Musik*, hg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, H. 3: *Musikalisches Handwerk*, H. 4: *Junge Komponisten*, H. 7: *Form – Raum*, Wien 1957–60. Die in diesem Abschnitt aufgeführten Publikationen befinden sich in der nachgelassenen Bibliothek Meiers (PSS–SHM) – mit Ausnahme der Ausgabe von Cowells *New Musical Resources*, die sich unter den in Zullwil verbliebenen Büchern Meiers befindet. Für den Zugang zu diesen und für die Informationen danke ich Beatrice und Alfons Meier-Salathé.

2. Vernetzung und frühe Aufführungen von 1945 bis 1950

Wenngleich Meier sich bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren für das Schaffen Schönbergs und Bergs zu interessieren begann, fand er in dieser Zeit keine Bezugsperson, die ihn in die Zwölftontechnik hätte einführen können. Mitte der vierziger Jahre riet ihm Paul Baumgartner, Wladimir Vogel aufzusuchen, den damals wichtigsten Vermittler der Zwölftontechnik in der Schweiz. Der Kontakt zu Vogel wirkte sich nicht nur auf Meiers Komponieren aus, sondern – zumindest zeitweise – auch auf seinen Austausch mit Komponisten, die sich in der Schweiz mit der Zwölftontechnik beschäftigten. Der Zuspruch Vogels und die Vernetzung in diesem Kreis führten zu ersten Aufführungen in den späten vierziger Jahren. Meier fühlte sich durch die Ermutigung Vogels in seinem Schaffen bestätigt. So schrieb er bereits im Oktober 1945, nur einen Monat nach dem ersten Treffen mit Vogel: «Die allergrösste [Schwierigkeit] ist jetzt beseitigt dadurch, dass Sie sich meiner annahmen: die totale Isolierung ist weg. Das ist die Hauptsache. Ich bin endlich vor jemand verpflichtet, ich bin nicht mehr in einem luftleeren Raum, das Ganze erhält einen Sinn.»¹³² Auf die Annäherung an die Zwölftontechnik und an das Umfeld der «Zwölftöner» in der Schweiz folgte allerdings sehr bald eine Distanzierung. Meier begann sich in seinen Kompositionen für die serielle Ausprägung weiterer Parameter zu interessieren. Schon vor seinem Unterricht bei René Leibowitz in Paris skizzierte er in seinen Arbeitsheften 1950 eine «neue Theorie», in der er nicht nur Tonhöhen, sondern auch Tondauern und Dynamik in Reihen vorstrukturierte. Die allmähliche Abwendung von Vogel zeichnet Meiers individuellen Weg der fünfziger und sechziger Jahre vor.

2.1. «Die totale Isolierung ist weg»: Wladimir Vogels Einführung in die Zwölftontechnik

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mangelte es in der Schweiz an Personen, welche die «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» unterrichteten. Über die beiden Schweizer Schüler Schönbergs, die Komponisten Alfred Keller (1907–1987) und Erich Schmid, wurde seine Lehre nicht weitergegeben. Schmid war durch seine Verpflichtungen als aufstrebender Dirigent zeitlich so

132 Meier an Vogel, Brief vom 15. Oktober 1945 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

eingebunden, dass er das Komponieren weitgehend aufgab, und Keller arbeitete lange Zeit im Stillen, ohne öffentliche Resonanz. Außerdem gaben beide keinen Kompositionsunterricht.¹³³ An den Konservatorien war die kompositorische Ausbildung erst im Aufbau, und in den bestehenden Kursen dominierte die klassizistische Tradition.¹³⁴ Deshalb wurde der russisch-deutsche Komponist Wladimir Vogel, der damals noch ohne Schweizer Pass im Exil im Tessin lebte und dort Privatunterricht gab, zum wichtigsten Vermittler der Zwölftontechnik in der Schweiz.¹³⁵

Meier wandte sich auf Anraten des Basler Pianisten Paul Baumgartner an Vogel. Baumgartner stellte in Basel unbekannte Klaviermusik wie etwa Schönbergs Suite op. 25 vor und verwies Komponisten, die sich für ein Studium der Zwölftontechnik interessierten, an Vogel. Meier kontaktierte Vogel am 21. September 1945:

Sehr geehrter Herr Vogel!

Ende April 1945 sandte ich Herrn Prof. Paul Baumgartner in Basel eine Komposition zur Begutachtung. Er spielte sie mir vor und riet mir zum Weiterstudium mich an Sie zu wenden.

Ich besuchte in Basel das Konservatorium und studierte Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre. Durch das Anhören eines Schönbergquartetts wurde ich vollständig desorientiert. Ich wandte mich mit meinen Versuchen an Conrad Beck, Möschinger und Henneberger. Alle rieten mir davon ab atonale Musik zu schreiben und alles Weiterschaffen wurde mir aus diesem Grunde verunmöglicht, weil ich keinen geeigneten Lehrer fand. Um nun aus diesen Schwierigkeiten und aus dieser Sackgasse herauskommen zu können, möchte ich mich mit dem Ersuchen an Sie wenden[,] mir Unterricht in atonaler Musik zu erteilen.

Ich begrüße Sie mit der vorzüglichsten Hochachtung,

Hermann Meier Zullwil (Kt. Soloth.), z. Zt. in Losone.¹³⁶

133 Vgl. Müller, «Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde», S. 247.

134 Abgesehen von der Entfernung zu den europäischen Metropolen hatten es in «einem weitgehend aus bürgerlicher Eigeninitiative erwachsenen Musikleben mittlerer Städte klassizistische Tendenzen zwangsläufig leichter als eine verstörende Avantgarde». Anselm Gerhard, «Klassizistische Moderne in einem neutralen Land. Zur Situation Schweizer Komponisten in den zwanziger Jahren», in: Mosch (Hg.), «*Entre Denges et Denez* ...», S. 161–172, hier: S. 162.

135 Mosch, «Dodekaphonie in der Schweiz», S. 237.

136 Meier an Vogel, Brief vom 21. September 1945 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

Nach dieser ersten Kontaktaufnahme besuchte Meier Vogel und er begann, bei ihm Kompositionsunterricht zu nehmen.¹³⁷ Wie der weit gereiste Russe den Zullwiler Primarlehrer aufnahm, ist nicht überliefert. Einen Einblick in Vogels Umfeld gibt indes die Schilderung von Rolf Liebermann (1910–1999), der Vogel fünf Jahre früher als erster Schweizer Schüler zu besuchen begann:

Wir kommen in jenes wunderschöne Haus an der Piazza – Torre dei Carcani –, das soviel ich weiß, inzwischen auch dem Fremdenverkehrswahnsinn der Ascognesen zum Opfer gefallen ist. Im ersten Stock wohnt Vogel, mit Blick auf die Platanen und den Lago Maggiore. Die Wohnung gar nicht bohemienhaft, mit wenigen wunderschönen Gegenständen: auf dem Flügel eine Plastik von Arp, an den Wänden ausgezeichnete Graphik. Ich wurde herzlich aufgenommen.¹³⁸

Da Vogel im Tessin lebte und Meier aufgrund seiner Verpflichtungen als Lehrer in seiner Zeit eingeschränkt war, fand der Unterricht unregelmäßig an unterschiedlichen Orten und streckenweise in einer Art Fernstudium in einem ausführlichen Briefwechsel statt. Nachdem Meier in den ersten Jahren über den Sommer mehrmals für längere Aufenthalte ins Tessin fuhr, wo er auch mit anderen Privatschülern Vogels zusammentraf, sahen sich Meier und Vogel fortan vermehrt in Basel – ab dem Jahr 1949 zusammen mit Jacques Wildberger. Besonders in den ersten fünf Jahren von 1945 bis 1950 fanden regelmäßige Treffen statt, und auch der briefliche Kontakt war intensiv. So sind etwa im Zeitraum von 1947 bis 1949 durchschnittlich drei Briefe oder Postkarten pro Monat erhalten: von kurzen Vereinbarungen für ein Treffen bis zu langen Ausführungen über kompositorische oder persönliche Belange. Ab ca. 1950 nahm der Kontakt bis 1953 leicht ab, worauf nur noch sporadisch Treffen stattfanden, die eher dem freundschaftlichen Austausch als dem Unterricht dienten.

Besonders fruchtbar für Meiers Studium waren die mehrtägigen Aufenthalte. So besuchte er Vogel im Frühling 1946 mehrere Tage in Ascona, wo er eine Einführung in die Zwölftontechnik erhielt. Nachdem er bei Ernst Müller wohl eher durch eine traditionelle Kompositionsschule gegangen war, hatte er Vogel schon bei seiner ersten Kontaktaufnahme um Unterricht «in atonaler Musik» gebeten. Nach den ersten zwei Treffen in Ascona und Basel im Herbst 1945 hatte Vogel

137 Vgl. zu diesem Unterricht auch Roman Brotbeck, «Das «kleine Hänschen» Hermann Meier und seine Mitschüler. Wladimir Vogels Schweizer Kompositionsstudenten», in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 81–94.

138 Rolf Liebermann, «Beitrag», in: Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern/München 1967, S. 79–81, hier: S. 79–80.

geschrieben, dass er ihm zwar seine Schwierigkeiten beim Komponieren nicht abnehmen, ihm aber «die Sache erleichtern» könne, indem er ihm den Weg zeige, den alle Musiker «von der Atonalität im Sinne Schönbergs gegangen sind – nämlich den Weg der strengen u. dann evolutionären 12-Ton-Technik». An dieses Problem müsse er einmal heran, es werde ihm «nicht erspart» bleiben.¹³⁹ Daraufhin machte Meier seine Absichten deutlich: «Ich weiss, dass ich durch die 12 Ton-Technik hindurch muss, ich hab da gar keinen freien Willen, mir ist diese Art Musik keine Richtung, ich kann nicht wählen: Schönberg oder Hindemith! Ich bekümmere mich nur darum, wie ich dazu komme! Plötzlich sind Sie nicht mehr in der Schweiz oder andere Dinge verunmöglichen diesen Unterricht, und dann?».¹⁴⁰ Zum Abschluss des Jahres 1945 schrieb er, dass er sich für das kommende Jahr 1946 das Studium der Zwölftontechnik wünsche.¹⁴¹

In seiner ersten eigentlichen Kompositionsstunde in Ascona im April 1946 hielt Meier in seinem Arbeitsheft in Stenographie Anhaltspunkte zur Zwölftontechnik fest. Er machte sich Notizen zur «Einordnung»¹⁴² der Töne in der Reihe und zu den Möglichkeiten, wie sie «musikalisch Gestalt» bekommen kann. Dafür hielt er vier Arten der Einordnung fest: «chromatische Anreihung, Ganztonanreihung, Dur und Moll». Darauf folgen einige Stichworte zu Schönberg: Er notierte sich, dass die Anordnung bei Schönberg nicht nach vorgefasstem, feststehendem System erfolge und die Intervalle variierten. Besonders hob er die Bildung von Tonfolgen hervor, die «alle Intervalle in sich fassen». Zu den grundlegenden Prinzipien der Zwölftontechnik findet sich in diesen Notizen nur die Angabe, dass jeder Ton in der Reihe nur einmal auftreten sollte. Mehr Aufmerksamkeit erhält der Umgang mit der Reihe, die erst «musikalische Gestalt» bekommen müsse: «vertikal akkordisch» oder «horizontal motivisch, kontrapunktisch». Zum kompositorischen Umgang mit der Reihe notierte Meier sich die Stichworte: «Reihe, Gestalt, Verballung dieser Gestalten, harmonisch linear/gleichzeitig». Keine Erwähnung finden die vier Reihenformen (Grundreihe, Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung).

139 Vogel an Meier, Brief vom 20. November 1945 (PSS–SHM).

140 Meier an Vogel, Brief vom 7. Dezember 1945 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

141 Meier an Vogel, Brief vom 29. Dezember 1945 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

142 Dieses wie auch die folgenden Zitate stammen aus: Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 1 *Komposition 1946*, Eintrag vom 23. April 1946 [fälschlicherweise notierte Meier im Heft «1945»], S. [1] (PSS–SHM).

Dieser Einstieg in die Zwölftonmusik lässt sich mit den Erfahrungen anderer Schüler Vogels vergleichen. Jacques Wildberger, der ab 1948 bei Vogel Unterricht nahm (ab 1949 teilweise mit Meier zusammen), hielt in einem Rückblick fest, dass der Unterricht mit «dem ABC der Reihenkomposition» begonnen habe.¹⁴³ Vogel, der die Reihe als «vordergründig wirkende, auch zu thematischen Bildungen fähige Intervallfolge» behandelt habe, fokussierte gemäß Wildberger darauf, die Intervalle «in ihren Spannungsverläufen» zu diskutieren:

Um mich in die Wirkungsweise und in die Erfordernisse der absoluten, nicht auf eine Tonika bezogenen Intervalle einzuhören, mußte ich zuerst einmal aus der Reihe melodische Gestalten bilden; dann folgten Übungen in senkrechter Reihenverarbeitung: Ketten von 2-, 3- und 4-stimmigen Akkorden, wo es darauf ankam, den jeweiligen Spannungsverlauf genau zu prüfen, mit besonderer Berücksichtigung der Außenstimmen. Wir haben oft stundenlang – mit Kontrolle am Klavier – damit verbracht, einzelne Töne in die richtige Oktavlage zu bringen.¹⁴⁴

Bei Meier zündete diese erste Unterweisung in der Zwölftontechnik. Er wendete sie sogleich in der Komposition der Sechs Klavierstücke HMV 13 an, die zwischen Mai und August 1946 entstanden. Die Notizen in dieser Phase seiner kompositorischen Entwicklung spiegeln nicht nur den Unterricht bei Vogel wider, sondern sie dokumentieren auch, dass Meier sich parallel dazu mit dem Schaffen von Schönberg, Webern und Berg auseinandersetzte. In den Arbeitsheften finden sich Analysen der Suite für Klavier op. 25 (1921–23) und des Dritten Streichquartetts op. 30 (1927) von Schönberg und der *Lyrischen Suite* für Streichquartett (1925–26) von Berg. 1947 gelangte auch eine Ausgabe von Weberns Klaviervariationen op. 27 in seinen Besitz, die er studierte.¹⁴⁵ Die Auseinandersetzung mit diesen «historischen Vorbildern» fand vermutlich nicht im Unterricht selbst statt, scheint aber durchaus von Vogel angeregt worden zu sein.¹⁴⁶ Gerade Schönbergs Suite findet in Meiers Sechs

143 Jacques Wildberger, «Meine Kompositions-Studien bei Wladimir Vogel», in: Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern/München 1967, S. 193–205, hier. S. 193, auch in: Jacques Wildberger, «Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel (1967)», in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hg. von Anton Haefeli, Zürich 1995, S. 175–178, hier: S. 176.

144 Ebd., S. 194.

145 Vgl. Anton Webern, *Variationen für Klavier op. 27*, Wien 1937 (UE-Nr. 10881), Musikdruck mit analytischen Eintragungen (PSS–SHM).

146 Wildberger schrieb dazu: «Vogel hat nie Analysen zum Ausgangspunkt des Unterrichts gemacht. Das kritische Studium der «Klassiker» überließ er mir als Hausarbeit.» Vgl. Wildberger, «Meine Kompositions-Studien bei Wladimir Vogel», S. 194.

Klavierstücken einen starken Wiederhall: Er plante sie als Klaviersuite und legte ihnen eine einzige Reihe zugrunde. Dabei fand er aber von Beginn weg individuelle Herangehensweisen, indem er die Reihe in vier Dreiergruppen (Trichorde) aufteilte und diese frei anordnete.¹⁴⁷

Nachdem Meier in seinen Ferien mehrmals längere Aufenthalte in Comolengo und Ascona verbrachte, war der Kontakt im Sommer 1947 bereits sehr freundschaftlich und zuspätsprechend. Für seine Besuche richteten ihm Vogel und seine Partnerin Aline Valangin (1889–1986) ein Gartenhäuschen ein, in dem er ungestört arbeiten konnte.¹⁴⁸ Der Austausch verlief in der Folge allerdings kaum über längere Zeit ungetrübt, weil beide Komponisten sehr unterschiedliche Vorstellungen hatten, diese auch offen bekundeten und nicht von ihren Standpunkten abrückten. Diese Konflikte führten immer wieder zum Unterbruch des Austauschs oder zur Änderung der Modalitäten.¹⁴⁹

Mit seiner bisweilen autoritären Art eckte Vogel auch bei seinen anderen Schweizer Schülern Rolf Liebermann, Jacques Wildberger und Robert Suter an. Zwar berichtete gerade Liebermann, dass Vogel ein guter Lehrer gewesen sei: «Seine Schönberg- und Webern-Analysen machten mich mit der Zwölftontechnik vertraut; gleichzeitig half er mir, meinen eigenen Stil zu finden, was gar nicht so einfach war, denn ich war immerhin schon dreißig Jahre alt. Aber dieser großartige Pädagoge verstand es, selbst in den Hintergrund zu treten, damit sich die natürlichen Gaben seiner Schüler besser entfalten konnten.»¹⁵⁰ Liebermann führte aus, dass Vogel aus «echter Neugier auf die Arbeit der Jungen» Fragen stellte, dabei nicht aufgeblasen, sondern ehrlich interessiert wirkte. Vogel habe nicht versucht, aus ihm einen «Gefolgsmann seiner eigenen Ästhetik» zu machen, sondern dafür gesorgt, dass ihm schließlich «alle Techniken der Komposition» zur Verfügung standen: «ein verständiger, loyaler, großzügiger und selbstloser Freund».¹⁵¹ Allerdings sei in Frage gestellt, wie nahe der diplomatische Netzwerker Liebermann in diesen Lobpreisungen der Realität kam, insbesondere, da diese Einschätzung (wie auch ein Bericht Wildbergers) für

147 Siehe Kap. III, S. 153–159.

148 Vogel an Meier, Brief vom 31. Juli 1947 (PSS–SHM).

149 Vgl. auch Brotbeck, «Das ‹kleine Hänschen› Hermann Meier und seine Mitschüler», S. 81–94.

150 Rolf Liebermann, *Opernjahre. Erlebnisse und Erfahrungen vor, auf und hinter der Bühne grosser Musiktheater*, Bern 1977, S. 43. Anscheinend waren «Schönberg- und Webern-Analysen» bei Liebermann im Gegensatz zu Wildberger Teil des Unterrichts.

151 Liebermann, «Beitrag», S. 81.

Hans Oesch's Biographie über Vogel 1967 entstanden war und somit zur Ehrung des «Meisters» diente. Auch Wildberger schloss seinen Bericht darin verklärend: «So ging die Ablösung vom ‹Vater› ganz organisch und ohne Bruch vor sich. Vogel war nicht der söhneverschlingende Kronos, er bewahrte sein Wohlwollen auch späterhin in künstlerischen und beruflichen Fragen.»¹⁵² Wildberger relativierte indes diese Aussage in der späteren Überarbeitung des Textes, indem er diesen Satz strich und stattdessen ausführte: «Gewiss, ganz ohne Differenzen und Spannungen ging es bei unserer jahrelangen Zusammenarbeit nicht ab. Wie konnte es auch anders sein bei einer so diffizilen Beziehung? Im entscheidenden Moment hatte Vogel aber bewiesen, dass er seine Kinder nicht verschlingen, sondern als mündige Menschen in die Welt entlassen wollte und dass er bereit war, sie dabei auch ganz konkret zu unterstützen.»¹⁵³ Für Meier war der Kontakt mit Vogel nicht nur für die kompositorische Entwicklung relevant: Er fand in Vogel einen in vielen Themenfeldern informierten Gesprächspartner, der seine Anliegen ernst nahm und ihn – vielleicht auch gerade wegen der oft zu Tage tretenden, konsequent ausgefochtenen Meinungsverschiedenheiten – in seinem Denken anregte. Darüber hinaus vermittelte Vogel neben Aufführungsmöglichkeiten auch den Kontakt zu anderen Komponisten, mit denen Meier fortan ebenfalls Austausch pflegte. Für den Zullwiler Lehrer war damit – zumindest für den Moment – die Situation der geistigen Isolierung als Komponist aufgehoben.

2.2. Frühe Aufführungen

Immer wieder empfahl Vogel Meier, sich seine Kompositionen von Musikern vorspielen zu lassen. Schon nach dem zweiten Zusammentreffen schrieb er: «Ich hätte gern, dass Sie die Bekanntschaft des Herrn Rupf machen würden, der Ihnen sicher die Möglichkeit geben könnte das Bläserstück mit den ersten Bläsern des Berner Orchesters zu hören. Denn auf dieses Hören kommt es ja jedenfalls sehr an.»¹⁵⁴ Und zwei Monate später insistierte er: «Alsdann muß man dieses Trio Ihnen

152 Wildberger, «Meine Kompositions-Studien bei Wladimir Vogel», S. 196.

153 Wildberger, «Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel (1967)», S. 177.

154 Vogel an Meier, Brief vom 8. November 1945 (PSS–SHM). Da im Nachlass Vogels auch ein Brief der Firma Hossmann & Rupf erhalten ist, ist es möglich, dass Vogel hier auf den Berner Kunstsammler und Mäzen Hermann Rupf verwies. Vgl. Brief von Hossmann & Rupf an Wladimir Vogel vom 1. August 1943 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

praktisch – durch Bläser des Berner Stadtorchesters in der Durchspielprobe von 2 Stunden – vorführen. Denn nur das praktische Hören kann Ihnen die letzte Instanz sein.»¹⁵⁵ Ein Jahr später kam er in einer Rückmeldung zu Meiers Liedern auf das Thema zurück:

Die Subtilität gewisser Gefühlsäusserungen, die intimen Wendungen in der Diktion u. Stimmführung, der Intervalle sogar Klangfarbe [sic], können sogar auf einen uneingeweihten Hörer Eindruck machen, wenn die Lieder richtig u. gut interpretiert werden. Und das ist es, was nach der Meinung von Fr. Valangin Ihnen Not tut: Sie müssen Ihre Werke hören u. sich dann vergewissern, dass es Musik ist! Und gerade die Lieder mit ihren Textassoziationen, geben mehr Anhaltspunkte zum Verständnis, als bloße Instrumentalmusik. Ich stimme dieser Auffassung, wie Sie wissen schon lange bei. Nur das mehrmalige Hören kann Sie davon überzeugen, dass es Musik ist, was Sie schaffen. Selber – beim Durchspielen, unzulänglich pianistisch können Sie sich kein objektives u. richtiges Bild daraus machen. Nur wenn Sie als Außenstehender, als Hörer Ihre Werke über sich ergehen lassen werden – können Sie die Wirkung (denn darauf kommt es zuerst an) beurteilen.¹⁵⁶

Meier befolgte Vogels Ratschlag teilweise, indem er versuchte, Kontakte zu knüpfen, und er tauschte sich mit einigen Musikern des Basler Sinfonieorchesters aus. Bereits im Jahr 1946 wandte er sich etwa auch an Baumgartner, der ihm seine Sechs Klavierstücke HMV 13 (1946) vorspielte. Meier berichtete Vogel: «Er sagte, sie seien aufführungswert, ich solle sie mit Tinte ins Reine schreiben und ihm im November wieder zustellen. Allerdings hätte er nicht Zeit[,] sie bei Gattiker in Bern zu spielen.»¹⁵⁷ In seiner Antwort versprach Vogel, dass er Baumgartner gleich schreiben werde, damit er Meiers Lieder mit einer Sängerin aufführte.¹⁵⁸ Danach versandete das Anliegen wohl, weitere Hinweise fehlen.¹⁵⁹

Auch die erste Uraufführung einer Komposition Meiers kam durch Vogels Vermittlung zustande. Dieser hatte bereits im Frühjahr 1946 den Kontakt zum Berner Kritiker und Konzertveranstalter Hermann Gattiker hergestellt, der im Jahr 1940 in Bern mit den «Hausabenden für zeitgenössische Musik» eine Reihe ins Leben gerufen hatte, die mit ihrem Fokus auf zeitgenössische Musik eine wichtige Ergänzung zum institutionalisierten Berner Konzertleben darstellte.¹⁶⁰ Vogel forderte

155 Vogel an Meier, Brief vom 27. Dezember 1945 (PSS–SHM).

156 Vogel an Meier, Brief vom 27. Dezember 1946 (PSS–SHM).

157 Meier an Vogel, Brief vom 13. Oktober 1946 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

158 Vogel an Meier, Brief vom 27. Dezember 1946 (PSS–SHM).

159 Ende 1947 verwies Baumgartner Charles Dobler auf Meier, siehe dazu vorliegendes Kap., S. 93.

160 Vgl. Lanz, *Neue Musik in alten Mauern*, S. 10.

Meier dazu auf, Gattiker sein Trio für Flöte, Klarinette und Fagott HMV 11 (1945–46) zu schicken, das sie beim ersten längeren Treffen im Tessin zusammen durchgegangen waren. Auf die Zustellung reagierte Gattiker enthusiastisch:

Herr Vogel hatte mir begeistert von Ihnen gesprochen. Ich habe ihr Manuskript erhalten und bin auf der Suche nach Bläsern, um es im Rahmen meiner Hauskonzerte nächsten Winter aufführen zu lassen. Das Werk ist hochinteressant. Es wird eine kleine «Sensation» werden.¹⁶¹

Die Aufführung fand am 10. April 1947 im Rahmen des 35. Hausabends für zeitgenössische Musik statt. Neben Meiers Trio für Flöte, Klarinette und Fagott erklangen Kompositionen von Francis Engel, Robert Suter, Franz Tischhauser, May Breguet, Niklaus Aeschbacher und Marcel Wahlich.¹⁶² Gemäß Meiers Bericht fand am Nachmittag eine Probe mit den Musikern Armin Leibundgut (Flöte), Marcel Wahlich (Klarinette) und Mario Mastrocola (Fagott) statt, die sich wegen der technischen Schwierigkeiten nicht einmal zu diesem Zeitpunkt an den dritten Satz wagten.¹⁶³ Gattiker hatte Vogel bereits im Vorfeld darauf hingewiesen, dass Meiers Stück dem Bläsertrio «heftige Schwierigkeiten» machte.¹⁶⁴ Meier selbst war in «entsetzlicher Nervenspannung», als die Leute ankamen. Aufgrund der mangelnden Vorbereitung und der wohl fehlenden Kompetenz im Umgang mit zeitgenössischer Musik konnte die Aufführung mehr schlecht als recht realisiert werden:

Herr Gattiker sprach zu Beginn des Konzerts, dass diese Nummer für die 3 Musiker wie auch für die Hörer nichts Leichtes sei. Die 3 Herren dauerten mich. Ich war sogar im Begriff, diese Nummer zurückzuziehen, denn sie passte überhaupt nicht ins Programm. Sie begannen. Den 1. Satz mussten sie statt in energischem Allegro im Andantetempo nehmen (sie mussten, nach diesen wenigen Proben). Sie sagten mir nachher, sie konnten nichts spielen als die Noten. Das Adagio ging besser bis an den Schluss, wo 32tel Bewegung ist. Nach dem Adagio gabs eine lange Pause, sie wollten den 3. Satz nicht spielen, sie haben ihn nachmittags auch nicht geprobt. Es war direkt komisch, wie sie berieten. Dann sprach Herr Gattiker einige entschuldigende Worte, er sagte, mit absoluter Gewissheit werden sie einmal unterbrechen müssen. Dann begannen sie & es war tatsächlich mehr komische Musik. Im 60. Takt waren sie 2 Viertel auseinander, dann setzten sie neu ein. Um im weitem Verlauf sicherer zu sein, begannen sie das Tempo zu

161 Hermann Gattiker an Meier, Brief vom 25. Mai 1946 (PSS–SHM).

162 Vgl. das Programm zum «Studienkonzert jüngerer Komponisten», das am 10. April 1947 an der Junkerngasse 15 in Bern stattfand (PSS–SHM).

163 Meier an Vogel, Brief vom 11. April 1947 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

164 Gattiker an Vogel, Brief vom 17. Februar 1947 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

übertreiben, um am Rhythmus einen Halt zu bekommen. So kamen sie recht zu Ende.¹⁶⁵

Aus Meiers Schilderung ist die Enttäuschung nur bedingt herauszulesen. Er bemühte sich – zumindest im Bericht an Vogel – Positives aus dieser ersten Aufführung eines eigenen Werkes zu ziehen:

Im Zimmer war eine vollständige Verwirrung. Es wusste ja niemand, obs ein Spass oder etwas Ernstes oder eine fertige Halunkerei war. Ich hätte unmöglich mich drücken können, denn mich dauerten einfach die 3 Musiker. Dazu empfand ich zum erstenmal eine gewisse Verpflichtung den Menschen gegenüber, die das zu hören kamen. Ich wollte nicht weichen. Ich will es zukünftig anders machen, alles weniger rätselhaft, klarer, verständlich. Ihr Wunsch, der Abend möge für mich fruchtbar werden, der ging, ich glaub sogar vollkommen, in Erfüllung.¹⁶⁶

Neben diesem persönlichen Gewinn markiert dieser Abend den Beginn des Kontakts mit Hermann Gattiker, der nicht nur zu einem intensiven Austausch über Meiers kompositorische Vorhaben führte, sondern zu einer Freundschaft, die bis zum frühen Tod Gattikers 1959 fort dauerte und in einem persönlichen Briefwechsel dokumentiert ist.¹⁶⁷

Dass es zwei Jahre später zu einer weiteren Uraufführung kam, geht auf Meiers eigene Initiative zurück. Etwa ein Jahr nach der ersten Aufführung wandte er sich an Paul Sacher: Er ließ ihm nach Absprache eine Partitur zur Ansicht zukommen und bat ihn um Ratschläge, wie er diese zur Aufführung bringen könne.¹⁶⁸ Der Basler Dirigent und Mäzen, der damals Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV) war, antwortete ihm mit Verständnis und riet ihm, sich mit der Partitur um Aufnahme in eine Leseprobe des Vereins zu bewerben.¹⁶⁹ Im Juni 1948 sandte Meier die Partitur seiner ersten Sinfonie HMV 21 (1947–48) an den STV, der damals regelmäßig Orchesterleseproben mit eingeladenen Gästen veranstaltete. Zu diesem Zeitpunkt hatte Meier überhaupt erst damit begonnen, Kompositionen für Orchester zu schreiben: Bis 1968 sollten insgesamt 27 Werke für Orchester unterschiedlicher Besetzungen folgen. Seine Bewerbung mit dem ersten Orchesterstück für die Leseprobe beim Tonkünstlerverein war erfolgreich. Die Probe fand am 19. April 1949 mit dem Tonhalle-Orchester

165 Meier an Vogel, Brief vom 11. April 1947 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel; Auszeichnung im Original).

166 Ebd.

167 Siehe vorliegendes Kapitel, S. 91–95.

168 Meier an Paul Sacher, Brief vom 4. Juni 1948 (PSS, Sammlung Paul Sacher).

169 Sacher an Meier, Brief vom 7. Juni 1948 (PSS–SHM).

Zürich unter der Leitung Volkmar Andreaes statt. Aus seiner Sinfonie wurde der erste Satz gespielt.

Da Meier seinen Lehrer Vogel zur Leseprobe zwar einlud, dieser aber nicht teilnehmen wollte – unter anderem, weil er verstimmt darüber war, dass Meier ihn nicht über seine Bewerbung beim STV informiert hatte – berichtete Meier ihm in einem langen Brief von der Aufführung, der einen detaillierten Einblick in die Geschehnisse gibt. Er beginnt mit einer Erwiderung auf den vorangehenden Brief, in dem Vogel ihm geraten hatte, das Beste aus der Hörerfahrung zu ziehen, und insistiert hatte: «Nur eine praktische Widerlegung kann uns eines Besseren belehren».¹⁷⁰ Darauf antwortete Meier:

Das Resultat der gestrigen Leseprobe: die Orchestration entspricht recht gut meinen Absichten, ich hab nicht viel zu ändern. Über das Stück selbst konnte ich aus dem, was zu hören war, nicht urteilen. Es wurde in einem Zuge (mit 2 od. 3 Anhalten) «abgelassen»; wiederholt wurde es nicht wie die andern 3, die Musiker piffen & rannten fluchtartig hinaus. Ich wusste vorweg & ahnte mit Bestimmtheit, dass ich auf einsamem Posten stand, darum bat ich Gattiker zu kommen & er kam. Das war gut. Überrascht war ich, dass Charles Dobler von Wald herunterkam. Dazu kommt noch meine Frau & die Gruppe der Konspiratoren ist vollzählig. Unter den wenigen Zuhörern waren Dr. Schuh, Dr. Ehinger, Willi Burkhard, Sacher, Luc Balmer, Erich Schmid; andere kannte ich nicht.¹⁷¹

Nach dieser Einschätzung und Schilderung des Kontextes ging Meier auf die im ersten Teil der Probe gespielten Stücke ein. Das Concertino von Arthur Furer wurde partienweise eingeübt, wiederholt und dann durchgespielt, und das Stück von Caspar Diethelm war «so leicht», dass die drei Sätze in einem Zug durchgespielt wurden, und so «freundlich», dass seine «Anspruchslosigkeit» niemanden verletzte. Danach legte Andreae eine Pause ein und ließ Meier zu sich rufen:

Er stand bei Burkhard & Sacher & gestikulierte lebhaft. Er packte mich am Arm als wollte er ihn ausreissen: «So sind Sie dieser Sünder: 8 schlaflose Nächte haben Sie mir verursacht». Er sagte, er habe die Partitur sehr genau studiert, er werde sie spielen lassen, aber es ginge auf keinen Fall. Diese Musik richtig darstellen zu können benötigte er mindestens 6 Proben. Solche schwierige Musik eigne sich nicht für Durchspielproben. Ich solle aus dem zu Hörenden nicht falsch über das Stück urteilen; mehr als etwas Ungefähres könne nicht herauskommen. Ich solle mich nachher nicht aufhängen gehen, er hänge sich auch nicht auf. Er rügte noch das Stimmenmaterial: zu kleine Notenschrift. Er fragte mich nach dem Tempo. Über das Stück als solches fragte er nichts & sagte darüber nichts. Ich konnte aus seinem Eifer, wie er es nachher dirigierte & wie er mich in der Pause

170 Vogel an Meier, Brief vom 12. April 1949 (PSS–SHM).

171 Meier an Vogel, Brief vom 20. April 1949 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

im Beisein Burkhardts & Sachers anging, entnehmen, dass er das Stück nicht als wertlos [er]achtete. Allerdings kam mir dann nachher doch der Verdacht, das Stück könnte als «abschreckendes Beispiel» absichtlich & nur zu diesem Zweck angenommen worden sein – aber der Urheber zu diesem Anschlag wäre gewiss nicht Andreae.¹⁷²

Da Meier schon nach dem ersten Probenteil realisierte, dass seine Komposition in diesem Umfeld für Aufruhr sorgen würde, war er auf heftige Reaktionen gefasst. Nach der Pause wurde zunächst Max Zehnders Toccata gespielt, dann warnte Andreae die Anwesenden im Saal, dass er für die nächste Komposition mindestens sechs Proben benötigt hätte.

Dann beganns. Ich hatte das Stück gut im Kopf & das wirkliche Erklängen bereitete mir gar keine Überraschung. Ich erkannte alles, ohne im Klavierauszug nachlesen zu müssen. Meine grosse Befürchtung war, dass es an gewissen Stellen eine braune dicke Sauce abgeben würde, aber es war nicht so. Immerhin ist sicher, dass 1/3 bis 1/2 der Noten unters Pult fielen. Aber: partienweise wie bei den andern 3 Werken wurde nicht geprobt. Wo man stecken blieb, fuhr man nach der Unterbrechung weiter. Repetiert wurde keine einzige Stelle. In einem solchen Unterbruch drehte sich Andreae zu den Hörern im Saal um und sagte: «Wir sind bald fertig». Der letzte Sechstel des Stückes wurde dann mit Schwung unterbrechungslos zu Ende gebracht. Sofort sprangen die Musiker auf & rannten einander fast über den Haufen: jeder wollte zuerst draussen sein. Andreae sah nur noch Absätze. & doch war erst 11½ h, nicht 12h – fürchteten sie, sie müssten nochmal dran? Dem beugten sie durch die Flucht vor. Andreae sah ich nachher nicht mehr. Während des Spielens lachten viele Orchestermusiker, besonders die weiblichen. Darüber ärgerte sich Gattiker schwer, aber mich verletzten diese Gänse nicht im geringsten. Die Flucht machte mir sogar Freude. Nach Schluss sprach mich niemand an als Erich Schmid: er will für sich die Partitur anschauen; er sagte: «für das Tonhalleorchester ist solche Musik nicht.» Gattiker & Dobler war auch nicht sonderlich zumute. Das einzige, was mich ärgerte war, dass die Orchestermusiker & vielleicht noch viele im Saale & vielleicht bis zu einem gewissen Grade selbst Andreae diese Musik für einen Scherz ansahen, für ein Possenspiel, für eine Farce. Niemand war gleichgültig: ich verspürte da & dort im Orchester Ernst; aber Spott & Verachtung, dieses bekannte höhnische mitleidige Lächeln war aufdringlich demonstrativ. Etwa 1 Dutzend piffen & johlten & lachten laut, vor allem die Weiber!¹⁷³

Noch stärker als bei der Aufführung des Bläsertrios in Bern war Meier bei seiner zweiten Aufführung in der Leseprobe mit der Haltung unwilliger Musikerinnen und Musiker konfrontiert, die ihn offensichtlich kränkte. Seine Komposition war aufgrund der schlechten Qualität der Interpretation kaum als solche zu erkennen. Das tiefe Niveau der Aufführung hatte verschiedene Ursachen: Die mangelnde Ausführung

172 Ebd. (Auszeichnung im Original).

173 Ebd. (Auszeichnung im Original).

des Notenmaterials,¹⁷⁴ die fehlende Erfahrung der Musikerinnen und Musiker mit zeitgenössischer Musik und die ungewohnte Musiksprache gehören dazu. Denkt man an die Schwierigkeiten, die viele Sinfonieorchester auch heute noch mit der Interpretation zeitgenössischer Musik haben, und an die enorme Entwicklung, welche in der Ausbildung in zeitgenössischer Interpretation in der Zwischenzeit stattgefunden hat, überrascht diese Tatsache keineswegs.

Überraschend sind in dieser Situation vielmehr die mehrheitlich positiven Rezensionen. In den *Basler Nachrichten* berichtete Hans Ehinger, dass wenig über Meier zu erfahren sei, aber seine Komposition den Musiker nicht zu verleugnen vermochte:

Obwohl sie manch Ungeegorenes [sic] enthält, obwohl sie ein wenig linkisch geschrieben und etwas abrupt geformt ist. Von den vier am Dienstagvormittag, somit zu ungewohnter Stunde, im großen Tonhallsaal in Zürich Aufgeführten ist Meier der kühnste, rücksichtsloseste und doch auch wieder poetischste. Er mutet sich und den Hörern – und nicht zuletzt den Musikern am meisten zu. Wenn die sonst so disziplinierten Mitglieder des Tonhalleorchesters am Schluß in ein Gelächter ausbrachen, und einer gar piff, so haben sie dafür den einzigen Tadel an diesem anstrengenden Arbeitshalbtage verdient.¹⁷⁵

Ähnlich positiv war der Tonfall in der *Neuen Zürcher Zeitung*. Willi Schuh rügte zwar das schlechte Stimmenmaterial, fuhr aber fort:

Gewiß äußert sich der etwa beim mittleren Schönberg frei anknüpfende «Expressionist» in vielfach reichlich abstruser Weise, nämlich in lauter kurzatmigen Ausbrüchen, kurzen, scharfen «Explosionen» auf mehr aphoristische Weise, und das Verfolgen der subtilen, auf verschiedene Instrumente verteilten «Klangfarbenmelodien» (die man bei dieser Leseprobe begreiflicherweise nur unvollkommen angedeutet hörte) erfordert große Aufmerksamkeit – aber es hätte doch nicht überhört werden dürfen, daß hinter dieser (mindestens einstweilen) sonderbaren Aeußerungsform ein Mensch und Musiker steht, der etwas zu sagen hat – mehr vielleicht als manche erfolgreiche andere, die es sich mit «formaler» Musik leichter machen. Man kann nur hoffen, daß Hermann Meier, der als «Ausdrucksmusiker» die neobarocken und neoklassizistischen Geleise meidet, gelingen werde, aus seiner hochdifferenzierten Tonsprache jene Züge, die überspitzt, forciert und kraß anmuten, auszumerzen.¹⁷⁶

174 Auf diesen Umstand ging auch Gattiker in seiner Rezension ein mit dem Hinweis, dass Meier als Lehrer einer kleinen Dorfschule nicht einmal die «heute üblichen Verfahren der Notenvervielfältigung bekannt» seien. Vgl. [Hermann] Gattiker, «Junge musikalische Kräfte», in: *Die Weltwoche*, 29. April 1949, S. [12].

175 e. [Hans Ehinger], «Konzert ohne Publikum», in: *Basler Nachrichten*, 20. April 1949, Beilage zum Abendblatt Nr. 165, S. [5–6].

176 uh. [Willi Schuh], «Schweizer Komponistennachwuchs», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27. April 1949, S. 1.

Auf die Neuheit, dass der «alte Schönheitsbegriff» seinen Sinn verloren hätte, ging schließlich Hermann Gattiker in seiner Rezension für die *Weltwoche* ein:

Für diesen Augenblick, der dann ein kulturgeschichtlicher wäre, könnte die Musik für Orchester von Hermann Meier, die der Komponist ohne Titel eingereicht hatte, symptomatisch sein. Für die unerhörte Wildheit dieser Musik, deren Schwergewicht konzessionslos in die Intervall-Spannung verlegt ist, gibt es, wenn überhaupt, nur den Vergleich mit den letzten Quartetten Schoenbergs.¹⁷⁷

Bloß der Korrespondent der *National-Zeitung* stimmte in die Empörung der Orchestermusikerinnen und -musiker ein:

Die Veranstaltung, die den Beteiligten harte Pflichten auferlegte und sicher auch dem geduldig ausharrenden Dirigenten kein einhelliges Vergnügen bereitere, nahm ein unrühmliches Ende mit der mühseligen Durchpflügung eines chaotischen Symphoniesatzes von Hermann Meier, an dem das Orchester herumhackte, zu seinem eigenen Entsetzen und dem der glücklicherweise nur wenigen Zuhörer. Dass die Tonhallenmusiker in unmißverständlicher Weise gegen solche Zumutungen protestierten, war nur allzu begreiflich.¹⁷⁸

Damit erhielt Meiers erste Aufführung eines Orchesterstücks ein beachtliches Echo in den Medien.

Wie schon in Bern versuchte Meier auch in Zürich, für sich das Positive aus der Aufführung zu ziehen. Seinem Lehrer gegenüber erwähnt er, dass er «Selbstbestärkung» verspürte:

Bei einer solchen Sache wie meinem Orch. Stück lässt sich gewiss nicht sehr viel Positives durch eine Leseprobe gewinnen. Aber Selbstbestärkung. Macht man das, wozu einem der Instinkt treibt, so resultiert daraus etwas, das irgendwie richtig ist. Das totale Anderssein von den andern & die Ablehnung durch die Orchestermusiker missdeute ich weder zu meinem Vorteil noch zu meinem Nachteil. [...] Was mir auferlegt ist besteht darin mich zu klären & gewiss nicht noch mehr Schönberg zu werden. Ich bin sehr froh mir dieses Abenteuerchen & diese sehr wertvolle Erfahrung eingebrockt zu haben. Ich fürchte mich nur noch vor meinem handwerklichen Ungenügen, vor der Unklarheit meiner Vorstellungen, vor allem Routinehaften.¹⁷⁹

Aus diesen Zeilen ist herauszulesen, dass die Leseprobe Meier in seinem Schaffen bestärkte. Die Hörerfahrung bestätigte ihn darin, seinen Weg weiter zu verfolgen.

177 Gattiker, «Junge musikalische Kräfte», S. [12].

178 [-y], «Orchester-Leseproben», in: *Nationalzeitung*, 27. April 1949, Abendblatt Nr. 192, S. 3.

179 Meier an Vogel, Brief vom 20. April 1949 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

2.3. Vorbereitungstreffen zum Ersten Internationalen Zwölftonkongress (1948)

Im Zentrum der Vernetzung Meiers in den späten vierziger Jahren steht die Persönlichkeit Wladimir Vogel und dessen Kontakte. Nachdem Vogel in Berlin insbesondere mit seinen Vier Etüden für Orchester (1930–32) Erfolge gefeiert und im Berliner Kunst- und Musikleben große Wertschätzung erfahren hatte, hielt er wichtige Kontakte zur internationalen Szene auch aufrecht, als er sich 1939 endgültig in Ascona niedergelassen hatte. Eine wichtige Rolle spielte dabei der Austausch mit Freunden wie Hermann Scherchen, dazu traten internationale Kontakte zu Vertreterinnen und Vertretern der Zwölftonmusik.

Im Oktober 1948 schrieb Vogel an Meier, dass er anlässlich einer Aufführung seiner Drei Fragmente aus *Thyl Claes* für Sopran und Klavier (1938) beim Internationalen Musikfest für zeitgenössische Musik in Venedig gewesen und es dort zu einem angeregten Austausch gekommen sei:

Das Überraschende war festzustellen[,] dass alle neuen Kompositionen italienischer Herkunft – entweder in 12 Ton Technik komponiert od. von dieser beeinflusst waren. Sogar die älteren Generationen halten es mit der 12 Ton Musik. Das lebhafteste Interesse u. die Diskussionen über dieses Thema hatten den Anlass zur Einberufung des Ersten Internat. Kongresses für 12-Ton-Musik im April 1949 in Palermo gegeben.¹⁸⁰

Vogels Verbindung zu den italienischen Komponisten Luigi Dallapiccola und Riccardo Malipiero war für die Konstituierung des Ersten Internationalen Zwölftonkongresses in Mailand ausschlaggebend. Vogel selbst war bei der Vorbereitung und Durchführung dieses Kongresses, der sich zeitlich an das 23. Musikfest der IGNM in Palermo anschloss, federführend. So berief er ein Vorbereitungstreffen ein, das im Dezember 1948 in Orselina oberhalb von Locarno stattfand. Zu diesem Treffen lud er Meier «als Vertreter der Schweizerischen 12 Ton Musiker»¹⁸¹ ein. Zugleich berichtete er ihm, dass während des Treffens die Tagesordnung des Kongresses und Fragen der Zwölftonmusik besprochen würden und ein «kleines Konzert mit 12-Ton-Kompositionen» geplant sei. Die darauf folgende Korrespondenz zwischen beiden drehte sich insbesondere um die Frage, wer bei diesem Konzert welche Kompositionen Meiers spielen könnte. Zur Diskussion standen anscheinend Ausschnitte

180 Vogel an Meier, Brief vom 5. Oktober 1948 (PSS–SHM).

181 Ebd.

aus den Sechs Klavierstücken HMV 13 und den Sieben Liedern HMV 14. Für die Klavierstücke wollte man zunächst den Solothurner Pianisten Charles Dobler (1923–2014) gewinnen, den Meier bereits persönlich kannte. Doch Dobler musste absagen. Daraufhin kontaktierten sie Erich Schmid, der aber zu diesem Zeitpunkt neben seinen Pflichten als Musikdirektor in Glarus kaum mehr pianistisch tätig war. Dass Vogel sich dabei enthusiastisch für Meier einsetzte, ist seinem Schreiben an Schmid zu entnehmen, in dem er die Idee eines Konzertes mit Zwölftonmusik erläuterte und Schmid «als Komponist zuerst u. als Pianist – ensuite» anfragte: «Es würde mir besonders am Herzen liegen, eine kurze Klavierkomposition des Zullwiler's Hermann Meier zu Gehör zu bringen; ich wäre also Ihnen zu besonderem Dank verpflichtet, wenn Sie sich die Mühe nehmen könnten diese Stücke anzuschauen.»¹⁸² Da auch Schmid absagte, fragte Vogel schließlich die brasilianische Komponistin und Pianistin Eunice Catunda (1915–1990) für die Klavierstücke an, aus denen sie im Konzert zumindest Ausschnitte spielte.¹⁸³ Für die Lieder fragte Meier Gret Egli an, die ihm aber einen abschlägigen Bescheid gab. Schließlich führten Margherita de Landi (1910–1976) und Edward Staempfli (1908–2002) wohl zwei Lieder auf:¹⁸⁴ Im Konzertprogramm werden nur Komponistennamen genannt und keine genauen Angaben zu den Stücken gemacht.¹⁸⁵

182 Wladimir Vogel an Erich Schmid, Brief vom 12. Oktober 1948 (ZB Zürich, Nachlass Erich Schmid), zit. nach: *Erich Schmid: Lebenserinnerungen* (= Zürcher Musikstudien, Bd. 8/2), Bd. 2: Briefe, hg. von Iris Eggenschwiler und Lukas Näf, Bern 2014, S. 745–746. Schmid antwortete, dass er zwar als Pianist nicht mitwirken könne, er aber von Meier kürzlich etwas gesehen habe, das ihn «sehr interessierte». Vgl. Schmid an Vogel, Brief vom 1. November 1948 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel), ebd., S. 747.

183 Catunda signalisierte nach dem Konzert, weiter an Meiers Stücken arbeiten und sie auch in Brasilien spielen zu wollen, woraufhin Meier ihr wohl die Noten nach Venedig sandte. Vgl. dazu Vogel an Meier, Briefe vom 2. Dezember 1948 und 20. Januar 1949 (PSS–SHM).

184 Vogel hatte die Lieder den beiden bereits im Sommer vorgestellt, wobei insbesondere Delandi Interesse daran zeigte. Vgl. dazu Vogel an Meier, Briefe vom 26. August, 2. Dezember und 12. Dezember 1948 (PSS–SHM).

185 Ein Programm ist in der von Carlo Piccardi zusammengestellten Dokumentation *I pionieri della dodecafonia* enthalten. Vgl. Carlo Piccardi, *I pionieri della dodecafonia: nel 40.esimo anniversario della conferenza di Orselina (12–13 dicembre 1948) e del congresso di Milano (4–7 maggio 1949)*, Locarno, 23. Februar 1989, Locarno 1989, Dokument 4 (PSS).



Abb. 2 und 3: Hermann Meier und Wladimir Vogel um 1948 im Tessin;
Vorbereitungstreffen zum Ersten Internationalen Zwölftkongress in Orselina 1948,
v. l. n. r.: Hans Joachim Koellreutter, Erich Schmid, Karl Amadeus Hartmann, Alfred
Keller, Hermann Meier (im Hintergrund), Wladimir Vogel, Riccardo Malipiero, Luigi
Dallapiccola, André Souris, Rolf Liebermann und Serge Nigg (Mitte vorne).

Die für Meier außergewöhnliche Aussicht, sich mit Musikerinnen und Komponisten ähnlicher Ausrichtung auszutauschen und seine Kompositionen öffentlich gespielt zu hören, beunruhigte ihn im Vorfeld einerseits. Andererseits hoffte er, einigen «schwerwiegenden Fragen» durch die Zusammenkunft «auf die Spur» zu kommen.¹⁸⁶ Was beim Vorbereitungstreffen genau besprochen wurde und wie Meier dies aufnahm, lässt sich nicht im Detail rekonstruieren. Ein handschriftliches Protokoll hält neben organisatorischen Fragen zur Durchführung des Kongresses auch den von Serge Nigg vorgebrachten Vorstoß fest, die Einstellung der Runde zum Prager Manifest zu diskutieren, das in Deutschland zu hitzigen Debatten zur Ost-West-Thematik geführt hatte.¹⁸⁷ Das Vorbereitungstreffen ist zudem in einem Foto dokumentiert, das Vogel für seinen Aufsatz «Della Musica Dodecafonica» verwendete (Abb. 3).¹⁸⁸ Es zeigt, dass nebst den Schweizer Vertretern Erich Schmid, Alfred Keller und Rolf Liebermann auch die beiden italienischen Komponisten Luigi Dallapiccola und Riccardo Malipiero anwesend waren. Aus Deutschland war Karl Amadeus Hartmann angereist, aus Frankreich Serge Nigg und aus Brasilien Hans Joachim Koellreutter und Eunice Catunda, die auf dem Bild nicht zu sehen ist. Meier sitzt nicht direkt am Tisch einer angeregt diskutierenden Runde, sondern mit etwas Distanz, aber in interessierter Haltung im Hintergrund.

Auf den Einladungsschreiben für den Mailänder Kongress im Mai 1949 war Meier im «Comitato Promotore» aufgeführt, er sagte aber ab.¹⁸⁹ Auch für den darauf folgenden, zunächst für den Herbst 1950 in Locarno geplanten zweiten Kongress erhielt er eine förmliche Einladung, als «Delegierter» anzureisen.¹⁹⁰ Der Kongress musste dann aber verschoben werden, da organisatorische Schwierigkeiten auftraten und wichtige Gäste wie Ernst Křenek und René Leibowitz abgesagt hatten.

186 Meier an Vogel, Brief vom 7. Dezember [1948] (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

187 Diesem wurde beim Mailänder Kongress gefolgt, wobei das dort von den Teilnehmenden verabschiedete Manifest eine klare Linie vermissen liess. Vgl. dazu Doris Lanz, «Der Erste Internationale Zwölftonkongress im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik», in: *Musiktheorie* 33/2 (2018) S. 113–122.

188 Wladimir Vogel, «Della musica dodecafonica», in: *Svizzera italiana* 105 (April 1954), S. 16–22, hier: S. 18.

189 Piccardi, *I pionieri della dodecafonica*, Dokument 12. Zur Absage vgl. Carlo Piccardi, «Tra ragioni umane e ragioni estetiche. I dodecafonici a congresso», in: *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, hg. von Sergio Miceli, Mailand 1998, S. 205–269, hier: S. 229.

190 R[iccardo] Bolla (Pro Locarno, Ufficio Turistico) an Meier, Brief vom 14. April 1950 (PSS–SHM).

Er wurde im Folgejahr 1951 im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik mit neuer Ausrichtung und veränderter Besetzung durchgeführt.¹⁹¹ Es gibt keine Hinweise, dass Meier zu dieser Darmstädter Ausgabe des zweiten Kongresses von 1951 eingeladen worden wäre oder gar teilgenommen hätte.

Die Begegnungen in Orselina von 1948 fanden in einigen Fällen eine Fortsetzung in Kontakten zu Beteiligten, die sich für Meiers Schaffen interessierten. Von Hans Joachim Koellreutter beispielsweise ist ein Brief vom 20. Februar 1949 erhalten, in dem der deutsch-brasilianische Komponist sich für eine Zusendung Meiers bedankte. Er schrieb, dass er Meiers Lieder bereits für «eine Sendung im Staatssender» angesetzt habe: «Auch werden sie wohl von der brasilianischen Saengerin Magdalena Nicol, die meine «Nokturnos» in Palermo singt, in Europa zu Gehör gebracht werden.»¹⁹² Koellreutter interessierte sich auch für das Stück für Flöte, Klarinette und Fagott HMV 11 und gab der Hoffnung Ausdruck, Meier bei seinem nächsten Aufenthalt in der Schweiz zu sehen. Ob dieses Treffen tatsächlich stattfand und ob es zu einem weiteren Austausch kam, ist unklar.

Trotz diesen Aktivitäten insistierte Vogel auch ein Jahr später nochmals, dass Meier den Kontakt zu «gleichgesinnten Komponisten» suchen müsse:

Sie müssen Gelegenheit finden[,] sich mit gleichgerichteten Komponisten zu unterhalten – auch außerhalb der «Stunden», die Sie bei mir haben. Denn in der «Stunde» lehrt der Lehrer, u. sieht die Arbeiten von pedagogischem Standpunkt [aus] an. Dieser ist mehr oder weniger vom «Ideal-fall» [sic] bedingt. Die Perfektion zu erreichen, od. Fehler zu korrigieren. Gespräche mit Musikern, außerhalb des Verhältnisses Schüler-Lehrer, werden von ganz anderen Gesichtspunkten geführt. Darum müssen Sie sich mit Musikern unserer Orientierung unterhalten

191 Das Angebot von Wolfgang Steinecke, den Kongress in die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik einzugliedern, schuf einen internationalen Rahmen und bot eine bereits existierende Infrastruktur. Das Programm wurde dabei indes an die «Darmstädter Philosophie» angepasst, indem die revolutionäre Haltung der Zwölftonmusik betont und sie als einzige Priorität für junge Komponistinnen und Komponisten dargestellt wurde. Vogel und Malipiero, die beiden Initiatoren des ersten Kongresses, blieben der Veranstaltung fern, die schließlich auch bei der jungen Generation auf Widerstand stieß. Im Rückblick treten die Widersprüchlichkeit des Vorhabens zwischen Theorie und Ästhetik und die Unvereinbarkeit der Einstellung der Wegbereiter der Zwölftonmusik mit bereits über sie hinaus entwickelten gegenwärtigen Strömungen hervor. Vgl. Angela Ida De Benedictis, «Oltre il Primo Congresso di Dodecafonìa. Da Locarno a Darmstadt», in: *Acta musicologica* 85/2 (2013), S. 227–243, hier: S. 240–241; und Borio, «Kontinuität der Moderne?», S. 183.

192 H.J. [Hans Joachim] Koellreutter an Meier, Postkarte vom 20. Februar 1949 (PSS–SHM).

und mit Ihnen über Ihre Werke sprechen, ihnen diese zeigen und Anregungen nehmen u. geben. Dann kommt oft die praktische Seite auch zur Geltung: man kommt auf Ideen, was u. wie zu komponieren wäre, u. wie eine fertige Arbeit zu Gehör gebracht werden könnte. Zu solchen Musikern die Ihnen nützlich werden könnten gehören z.B. Erich Schmid, A. Keller, in der Schweiz u. z. B. Leibowitz u. Koellreutter.¹⁹³

Dass Vogel die Unterschiede zwischen den Kompositionsstunden und dem Austausch mit «Musikern unserer Orientierung» so eindringlich betont, deutet einerseits darauf hin, dass er selbst den Austausch als fundamental erachtete, aber auch darauf, dass er bei Meier gerade in diesen Belangen wohl einige Widerstände abzubauen hatte. Hinter dem Hinweis auf die «praktische Seite» steht wiederum die Haltung, dass Kompositionen nicht nur am Schreibtisch und in der Vorstellung der Komponierenden entstehen, sondern aus den praktischen Gegebenheiten und dem Hören entwickelt werden sollten. Vogel geht so weit, gleich eine konkrete Kontaktaufnahme mit Erich Schmid vorzuschlagen und mögliche Szenarien der Begegnungen zu skizzieren: Meier solle nicht um Aufführungen von Werken bitten, sondern um ein «freundschaftliches Beisammensein mit Gleichgesinnten», und bei Treffen in Cafés und bei ihm zuhause sowie durch Konzertbesuche seine «Zuneigung dokumentieren».¹⁹⁴ Der ausführliche, fast väterliche Rat überrascht einerseits, da Meier zu diesem Zeitpunkt bereits mit Schmid in Kontakt war und ihn auch beim Vorbereitungstreffen in Orselina getroffen hatte, mag ihn andererseits angespornt haben, den Kontakt wieder aufzufrischen: Ab Januar 1950 trafen sich Schmid und Meier öfter in Zürich und tauschten sich über Fragen zur aktuellen Musik aus.¹⁹⁵

Meiers Verhältnis zu Vogel veränderte sich in den fünfziger Jahren. Zwar bestand der Kontakt weiterhin, doch wurden die Treffen allmählich seltener und der künstlerische Austausch und Rat durch Vogel verlor seine Intensität. Bereits im Anschluss an das Vorbereitungstreffen in Orselina im Dezember 1948 war es gemäß Meier zu einem Zusammenstoß gekommen: Vogel brachte «schwerste Einwände» gegen seine Musik vor, schimpfte sie «dilettantisch» und «nicht suggestiv».¹⁹⁶ Durch das Jahr 1949 verstärkten sich die Differenzen: Insbesondere in der Arbeit an der zweiten Sinfonie HMV 24, die Meier in einem Kompositionseminar im Sommer in Ascona zur Diskussion stellte und daraufhin

193 Vogel an Meier, Brief vom 26. Oktober 1949 (PSS–SHM).

194 Ebd.

195 Meier hatte Schmid bereits in den Jahren 1942 und 1948 kontaktiert. Siehe dazu vorliegendes Kap., S. 84–87.

196 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 14 *Komposition ab 29.12.48*, S. 32 (PSS–SHM).

in Stunden in Basel mit Vogel durchging, kam es zu Differenzen, die dazu führten, dass Vogel die Geduld verlor und seinem Ärger in einem Schreiben Platz machte.¹⁹⁷ Meier auf der anderen Seite sah in Vogel nicht mehr eine geeignete Lehrperson, da dieser ganz andere Ziele hatte als er selbst. Er notierte zur Klärung für sich selbst in einem Heft:

Vogels Ziel ist, nach seiner Musik zu schliessen, ein ganz anderes als mein musikalisches Ziel. Was mich an ihn zog, war die Qualität seines Könnens und nicht sein Ziel! Nun aber verlangt mein Ziel ein ganz anderes Können, ein ganz besonderes Können, das ich eben nicht von anderen erwerben kann! Dieses spezifische Können kann ich zum grössten Teil nur durch meine eigene Erfahrung erlangen! [...] Was seinen Unterricht betrifft, hab ich so ziemlich die Grenze dessen erreicht, was er speziell mir zu geben hat. Es ist gar nichts mehr gerechtfertigt, wenn ich weiter Zeit vergeude mit Warten auf ihn oder mit elementaren Übungen, die einst für mich notwendig waren, aber schon längst nicht mehr sind, weil meine Probleme ganz andere geworden sind. Und diese Probleme sind so stark, dass sie mir alles Schulmässige vollkommen verteufeln. So habe ich resolut Vogel als Schüler den Abschied zu geben und auf eigene Faust das Schaffen zu gestalten.¹⁹⁸

Dieser «Abschied» war indes auf Papier radikaler ausgedacht als in der Realität umgesetzt: Zwar kamen die persönlichen Stunden zu einem Ende, aber aus den frühen fünfziger Jahren sind noch einige Briefe erhalten, in denen Meier vor Vogel seine Kompositionsprobleme ausbreitete. In der Folge nahm allerdings auch dieser briefliche Austausch ab. Nach 1953 wurde der Kontakt eher privat, insbesondere, als Meiers Tochter Margreth in den Ferien als Haushaltshilfe zu Vogel und Aline Valangin fuhr. Meier bat Vogel in dieser Zeit sogar hie und da um Ratschläge für sein persönliches Leben. In den späten fünfziger Jahren kühlte sich das Verhältnis merklich ab. Auslöser mögen Meinungsverschiedenheiten gewesen sein, welche die Beziehung von Beginn an gelegentlich eingetrübt hatten. Eine gewisse Resignation ist schliesslich Vogels Schreiben von 1959 zu entnehmen:

197 Vogel erläuterte zuerst, wie er eigentlich beabsichtigt hatte, Meier eine «Vorstellungskraft» zu vermitteln und ihn in das «Prinzip des Orchesters» einzuführen, und kritisierte, dass Meier ihm sofort eine Sinfonie vorlegte, an der er dann ein Jahr arbeitete, ohne «wesentlich vorwärts zu kommen». Die «sekundäre Sache» der «Instrumentation» durch «Flickarbeit» lernen zu wollen sei eine «dilettantische Anschauung», an der Meier in «naiver Glaubwürdigkeit» festhalte; sodass Vogel ihm mitteilen musste, dass er so nicht weiterfahren konnte. Vogel an Meier, Brief vom 31. Dezember 1949 (PSS–SHM).

198 Hermann Meier, Arbeitsheft *Monologe 1, Situationsklärung, Bruch mit Vogel, [...], Formproblem* [26.2.–22.3.50], Einträge vom 26. Februar 1950, S. 5–6.

Lieber Freund, es ist in der Tat bedauerlich, dass wir so außer jeden Kontakt gekommen sind, sowohl menschlich wie künstlerisch. Als «Lehrer» oder «Berater» hatte ich meine Mitarbeit seinerzeit als wenig fruchtbar aufgeben müssen u. habe Ihnen geraten mit Leibowitz u. mit Erich Schmid zu arbeiten; was indes auch zu keinem Erfolg geführt hatte. Doch hatten Sie Gelegenheit die avan[t]gardistische Bewegung in Frankreich und in Deutschland kennenzulernen, von welcher Sie sich nun auch abgewendet haben. So bleibt Ihnen nichts anderes übrig, als auf sich selber abzustellen und Ihren eigenen Weg zu suchen und zu gehen.¹⁹⁹

Vogel brachte mit diesem Ratschlag trotz mitschwingenden Ressentiments einiges auf den Punkt: Meier ging seinen Weg in den späten fünfziger und sechziger Jahren tatsächlich in Bezug auf musikalische Orientierungen mehrheitlich «auf sich selber abgestellt». An Vogel wandte er sich zwar auch in den sechziger Jahren noch hie und da mit Fragen zu seinem Schaffen, das waren aber eher Ausnahmen.

2.4. Ein Umweg über Paris: Vom Unterricht bei René Leibowitz zum «Weg Weberns» (1950)

Im Jahr 1950 tritt einmal mehr die Unvereinbarkeit zwischen Meiers eigenen kompositorischen Bestrebungen und den Anforderungen seiner musikalischen Umwelt hervor: Mit seinen Überlegungen zur Einbeziehung von Tondauern und Dynamik in prädeternierten Ordnungen stand er einer jungen Generation, die sich allmählich in den Zentren der Avantgarde wie den Darmstädter Ferienkursen Gehör verschaffte, näher als seinen Lehrern und Kollegen. Dennoch entschied er sich in diesem Jahr, den französischen Komponisten und Vermittler der Zwölf-tontechnik René Leibowitz (1913–1972) aufzusuchen, der direkt an Schönberg anknüpfte. Der Unterricht begann mit einem achttägigen Aufenthalt in Paris und fand in einem Briefwechsel als einer Art Fernstudium eine kurze Fortsetzung.

In Anbetracht von Meiers kompositorischer Tätigkeit dieser Zeit stellt sich die Frage, wieso er sich zu diesem Zeitpunkt für Kompositionsstunden bei Leibowitz entschied. Bereits ab Ende 1948 hatte er in einer intensiven Arbeitsphase eine Neuorientierung begonnen, die im Februar 1950 in einer Kompositionsweise resultierte, die neben den Tonhöhen auch die Tondauern, Dynamik und Register in seriellen Verfahren organisierte, und die er als «neue Theorie» bezeichnete.²⁰⁰ Leibowitz hingegen verschrieb sich der Aneignung traditioneller Sprachmittel und

199 Vogel an Meier, Brief vom 15. März 1959 (PSS–SHM).

200 Siehe Kap. III, S. 169–180.

erachtete den Rhythmus als eine von Melodie und Harmonik abhängende Kategorie: «Eine musikalische Komponente eines Werkes wie die des Rhythmus ist für ihn nie unabhängig von Melodie und Harmonik vorstellbar, so dass er etwa in seinem Bartók-Aufsatz erklärt, dass der wahrhafte Polyphoniker vollständige Klangarchitekturen schaffen würde.»²⁰¹ Schon in den Grundsätzen widerspricht diese Einstellung Meiers kompositorischen Anliegen, insbesondere seinem neuen Vorhaben, Reihenprinzipien auch auf Tondauern und Dynamik anzuwenden. Wie beim zwanzig Jahre jüngeren Pierre Boulez (1925–2016), der 1945 etwas mehr als ein Jahr lang Analyseurse bei Leibowitz genommen hatte, überrascht es nicht, dass die fundamental entgegengesetzten Haltungen zu Missverständnissen und Konflikten führten.²⁰²

Vor seinem Besuch in Paris im Herbst 1950 kannte Meier von Leibowitz selbst wohl nur wenige Kompositionen, insbesondere die Klavierstücke op. 8, von denen er eine gedruckte Ausgabe besaß und die er Dobler zur Aufführung empfahl.²⁰³ Zudem hatte er im Mai 1949 anscheinend Lieder von ihm am Radio gehört, an denen er in einem Brief an Hermann Gattiker den «Schönbergfanatismus» kritisierte, während er sich ein Jahr später zu den Klavierstücken enthusiastisch äußerte.²⁰⁴ Besser kannte er Leibowitz als Vermittler der Zwölftontechnik: Bereits im Jahr 1947 hatte er sich in der Bibliothek dessen einflussreiche Publikation *Schönberg et son école* ausgeliehen und daraus Ausschnitte abgeschrieben.

Die Reise nach Paris zu Leibowitz erscheint im Nachhinein eher als Resultat eines Missverständnisses zwischen Vogel und Meier. Sie geht auf Meiers Idee zurück, dass Leibowitz ihm ermöglichen könnte, eines seiner Orchesterstücke «probeweise» zu hören.²⁰⁵ Schon früher

201 Sabine Meine, *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Augsburg 2000, S. 214.

202 Boulez bezeichnete die Analysen Leibowitz' als «très mécanique» (zit. nach Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris 1995, S. 58). Das «heikle Kapitel» der Boulezschen Lehrzeit endete im Bruch mit Leibowitz, beeinflusste wohl aber – trotz Boulez' späterer polemischer Kritik – sein Denken entscheidend, vgl. Susanne Gärtner, *Werkstatt-Spuren. Die Sonatine von Pierre Boulez. Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk* (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 47), Bern u.a. 2008, S. 69.

203 Meier an Vogel, Brief vom 26. Januar 1949 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel); Meier an Leibowitz, Brief vom 19. September 1950 (PSS, Sammlung René Leibowitz).

204 Meier an Gattiker, Briefe vom 8. Mai 1949 und 29. Januar 1950 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker).

205 Meier an Vogel, Brief vom 10. September 1950 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

hatte er beabsichtigt, mit Leibowitz in Kontakt zu treten. So hatte er bereits im August 1948 dessen Verleger angeschrieben und die Adresse in Paris erhalten, aber wohl nichts weiter unternommen.²⁰⁶ Vogel empfahl Meier hingegen, Leibowitz nicht um eine Aufführung zu bitten, sondern um Unterricht anzufragen. Hinter diesem Ratschlag steht der Umstand, dass sich die Differenzen zwischen beiden durch das Jahr 1950 verstärkt hatten. Die Neuorientierung Meiers vergrößerte die Distanz zwischen den zwei künstlerischen Positionen zunehmend. Vogel erachtete die Zwölftontechnik als eine technische Grundlage, die im Sinngefüge der Komposition eine untergeordnete Rolle spiele. Er bekannte: «[...] man kann und darf heute nicht rein äußere Merkmale wie einzelne Elemente, Tonfolgen, Klangfarben etc. als Hauptsinn der Musik betrachten.»²⁰⁷ Im Sommer 1950 hatte Meier anscheinend eine Absage von Hermann Scherchen erhalten, woraufhin Vogel deutliche Worte fand:

Die Verwendung der Reihen ist bei Ihnen «mechanisch», der Affekt, der die «Musik» begleitet od. begründet ist ein expressionistischer (kein esthetischer, od. rein konstruktiver). Sch[erchens] Bemerkungen sind auch meine eigenen Bedenken, die ich Ihnen so oft zu verstehen gab. Aber sie wollen u. konnten sie nicht «annehmen» u. fahren fort auf dieselbe Art zu komponieren. Ich weiss mir keinen Rat mehr.²⁰⁸

Die heftige Reaktion hinterließ jedoch bloß eine kurze Zäsur: Schon im September 1950 sandte Meier Vogel bereits wieder ein Stück und bat ihn um den besagten Rat, ob er Leibowitz anfragen solle.²⁰⁹ Der Plan eines möglichen Parisaufenthalts wurde akut, da Meier bald darauf aufgrund seines Hausbaus zeitlich wie finanziell stärker eingespannt sein würde. Vogel antwortete, dass er unbedingt zu Leibowitz fahren, aber mit ihm arbeiten solle: «Leibowitz könnte Ihnen theoretische Anregungen geben u. praktische Anweisungen machen. Ein Orchester hat er nicht zur Verfügung u. hat auch eigene Schüler, denen er Vorzug geben würde.»²¹⁰ Aus seiner Empfehlung geht hervor, dass er selbst Meier

206 J. B. Janin (Editeur Leibowitz) an Meier, Brief vom 21. August 1948 (PSS–SHM).

207 Wladimir Vogel, «Zur Situation der Zwölftonmusik» (überarbeitete Fassung des 1954 in italienischer Sprache erschienenen Textes «Della musica dodecafonica»), in: Ders., *Schriften und Aufzeichnungen über Musik. «Innerhalb – außerhalb»*, hg. von Walter Labhart, Zürich 1977, S. 197–198, hier: S. 198.

208 Vogel an Meier, Brief vom 3. Juli 1950 (PSS–SHM), vgl. auch Brotbeck, «Das «kleine Hänschen» Hermann Meier und seine Mitschüler», S. 85.

209 Meier an Vogel, Brief vom 10. September 1950 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

210 Vogel an Meier, Brief vom 16. September 1950 (PSS–SHM).

nicht mehr weiterzuhelfen vermochte: «Ich wünsche Ihnen aufrichtig[,] einen Ausweg zu finden u. wenn ich selber es aus vielen Gründen nicht geben konnte, so hoffe ich, dass es jemand anderes tun könnte!»²¹¹ So nahm Meier im September mit Leibowitz Kontakt auf und reiste Anfang Oktober 1950 nach Paris. Vom 2. bis 9. Oktober erhielt er dort bei Leibowitz Unterricht.

Meier zeigte Leibowitz zunächst einige seiner Kompositionen, auf die dieser aber nicht näher einging. Er habe zwar das «Fehlen jeglicher Form» moniert, jedoch zu Meiers «Verblüffung» die «Orchestrierung» gebilligt.²¹² Gleich darauf habe der Unterricht begonnen. Er bestand vorwiegend aus Analysen von Musikbeispielen Schönbergs und Weberns:

Für seine Unterrichtszwecke legte er sich eine umfangreiche Sammlung von instruktiven Beispielen aus Werken Schönbergs und Weberns an. Sein Vorgehen ist so, dass er zeigt, wie einzelne Kompositionselemente gebaut und wie die Reihen charakteristisch dabei verwendet werden.²¹³

Die Notenbeispiele lagen Meier in einer Kopie vor, die er mit wenigen Eintragungen versah.²¹⁴ Es handelt sich um eine Sammlung, die Leibowitz für sein Lehrbuch *Traité de la composition avec douze sons* angelegt hatte. Dieser Traktat blieb unveröffentlicht, er wurde laut dem amerikanischen Komponisten und Musikwissenschaftler Will Ogdon, der von 1952 bis 1953 bei Leibowitz studierte, im Jahr 1950 fertiggestellt.²¹⁵ Gemäß den Notizen, die sich Meier beim Kompositionsunterricht machte,²¹⁶ folgten Leibowitz' Ausführungen seinem *Traité*: Sie basierten auf der Verbindung von Schönbergs dodekaphoner Kompositionsmethode mit dessen theoretischer Grundlage der Funktionen musikalischer Formen.²¹⁷ Die an die Formenlehre

211 Ebd.

212 Meier an Vogel, Brief vom 16. Oktober 1950 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

213 Ebd.

214 Vgl. René Leibowitz, *Traité de la composition avec douze sons*, Fotokopie mit analytischen Eintragungen (PSS–SHM).

215 Will Ogdon, «Concerning an Unpublished Treatise of René Leibowitz», in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* II/1 (Oktober 1977), S. 34–41. Vom unveröffentlichten Lehrbuch sind ein Manuskript und ein Typoskript erhalten (PSS, Sammlung René Leibowitz).

216 Es handelt sich um ein in ein Arbeitsheft eingetragenes «Diktat», das Meier vom 2. bis 8. und am 10. Oktober bei Leibowitz schrieb, und dessen Reinschrift (mit Ergänzungen) in einem Analyseheft. Vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft *Komposition Leibowitz* [1950] und Analyseheft [6] *Leibowitz, Paris 1950* (PSS–SHM).

217 Vgl. dazu auch Gianmario Borio, «Zwölftontechnik und Formenlehre. Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer», in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und*

anknüpfende Gliederung tritt auch in Meiers Notizen hervor: Zuerst behandelte Leibowitz unter «expositionellen Strukturen» die Satzform, die Periodenform und die Liedform als «geschlossene Strukturen», dann Seitensätze, Schlussgruppen oder Rückführungen als «offene» und «halboffene Strukturen». Unter «reexpositionellen und unabhängigen Strukturen» thematisierte er Durchführung, Reprise, Einleitungen, Episoden und Kadenzen, Schlüsse und Schlusskadenzen/Segmente. Schließlich folgen diverse «Strukturen» wie Scherzo-Themen, Adagio-Themen, Finalthemen, Kanons, Variationen und Lieder. Diese klassische Formenlehre führte Leibowitz im *Traité* anhand von Musikbeispielen vor allem von Schönberg und Webern aus, denen hier und da Kompositionen von Haydn, Mozart, Beethoven und Brahms gegenübergestellt und die durch einzelne Beispiele von Leibowitz selbst, von Erich Itor Kahn und von Leopold Spinner ergänzt werden.

Der an diese Ausführungen anschließende Unterricht bestand darin, die Beispiele nachzuahmen. Im Fall von Meier erfolgte dies in einem brieflichen Austausch in einer Art Fernstudium, das sich direkt an den Aufenthalt in Paris anschloss: Leibowitz gab ihm als «Hausaufgaben» auf, «monatelang bewusste Nachahmungen nach gegebenen Beispielen» anzufertigen und ihm diese zur Korrektur zuzustellen.²¹⁸ In seinem Bericht an Vogel nach der Rückkehr in die Schweiz eröffnete Meier, dass Vogel nun etwa ein Jahr von ihm nichts mehr zu sehen bekäme: «rigoros» werde er sich «allen freien Schaffens» enthalten und nur «Schulaufgaben» schreiben.²¹⁹ Dieser Plan löste sich allerdings bald in Luft auf. Zwar führte Meier die Übungen aus, die ihm Leibowitz aufgegeben hatte, doch schon während der Arbeit an der ersten Portion traten seine persönlichen Interessen hervor. So schrieb er zu den Beispielen:

Schönberg ist ein Ende in der Musik und im Ausdruck, nur in den Mitteln ist er vorwärtsweisend. Die Erfüllung in Musik gelingt bei Schönberg noch nicht, erst bei Webern. Bei Schönberg sind die Mittel nackt und wenn sie der Musik verhaftet werden, ist es eine sehr alte Musik. Erst bei Webern besinnen sich die kompositorischen Mittel auf ihr totales anderes Sein und erteilen der Musik von sich aus dieses andere Sein. Schönberg hat quasi den Mut noch nicht zu dem[,] was diese Mittel ihm ermöglichen; er ist ganz seiner alten Seele verhaftet. Der Gefangene des Überkommenen.²²⁰

Interpreten, hg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler, Stuttgart/Weimar 2001, S. 287–321.

218 Meier an Vogel, Brief vom 16. Oktober 1950 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

219 Ebd.

220 Hermann Meier, «Begleitheft zu den Übungen für Leibowitz ab 8.11.50» (PSS-SHM), Eintrag ohne Datum, S. 10–11.

In den Kommentaren zu den Beispielen hob Meier die Leistungen Weberns hervor und wehrte sich gegen den als konservativ empfundenen Schönberg. Damit begann er sich bereits von der Lehre Leibowitz' abzuwenden, die sehr stark an Schönberg orientiert war.

Nachdem er die ersten vierzehn Übungen ausgeführt und zurückgesandt hatte, erhielt er diese Anfang Dezember 1950 von Leibowitz anscheinend mit harter Kritik zurück.²²¹ Meier reagierte zunächst betroffen, kam dann aber schnell zum Schluss, dass Leibowitz für ihn nicht der richtige Lehrer war, da er genau die Formschemen aufbrechen wollte, die dieser beizubehalten suchte:

Ich hab etwas zu sagen, was noch nie gesagt worden ist und das Leib[owitz] nicht in seine Formschemen hineinbringen könnte. Denn gerade daran stosse ich mich am meisten, dass ich mich an Themen und gewisse Formen halten sollte – während mein Suchen dahinaus geht, etwas aufzubauen, das seine Wertigkeit nicht aus Schemen bezieht, sondern aus Beziehungen, welche heute gar nicht existieren, weil an solche Beziehungen noch nie die speziellen Anforderungen gestellt wurden; das Formschema würde hier alles zunichte machen. Wie die alten Tonalitätsforderungen weg sind, müssen auch die Formschemen weg.²²²

Meier schloss aus den Differenzen mit Leibowitz, dass er «gegen erwerbbares Schulwissen» verschlossen war und ihm aus dieser Veranlagung etwas anderes aufgegeben war: die «Pflicht zum eigenen Forschen».²²³

Weniger als zehn Tage später war er bereits wieder vertieft in seine Arbeit und nahm sich «private Sonderstudien» zu den Beispielen Weberns vor, um für eine Passacaglia ab der fünften Variation

221 Meier notierte in sein Analyseheft: «Am 4.12.50 erhielt ich von Leibowitz meine 1. Aufgaben zurück. = Schock! Schlag. Sehr wilde Nacht darauf.» Darauf folgend allerdings: «Ich sehe die Sache so an: nach seinen Anforderungen sind die Sachen wirklich schlecht, nach meinen sind sie es auch und die einzige Sache, die er lobte, finde ich auch wie die anderen schwach und kraftlos.» Hermann Meier, «Begleitheft zu den Übungen für Leibowitz ab 8.11.50», Eintrag ohne Datum, S. 15. Es gibt Hinweise, dass Leibowitz sein Urteil auch anderen Schülern gegenüber harsch ausdrücken konnte. So schrieb der Komponist Maurice Roux aus der Kompositionsklasse Messiaens, der als Einundzwanzigjähriger zu Leibowitz kam und ihm seine Kompositionen vorlegte: «Il me tape sur la tête en me disant: «C'est épouvantable, Messiaen vous a rendu un bien mauvais service.» Je me souviens de cette phrase. Ce genre de choses, ça ne se dit pas.» Darin kommt freilich auch die Rivalität zwischen Leibowitz und Messiaen zum Ausdruck. Zit. nach Boivin, *La classe de Messiaen*, S. 60–61.

222 Hermann Meier, «Begleitheft zu den Übungen für Leibowitz ab 8. Nov. 1950», Eintrag ohne Datum, S. 17.

223 Ebd., S. 18.

«geometr[ische] Var[iationen]» zu schreiben.²²⁴ Er führte sein eigenes Vorhaben weiter aus:

Meine Tendenz geht dahin, den Dynamismus von Schönberg ganz zu überwinden und Gefühl und Geist ausschliesslich ins Geometrische hineinzustecken, dass es also keine Musik im üblichen Sinne mehr abgibt. Ich will den Weg Weberns nachgehen und dann die Konsequenz ziehen.²²⁵

Basierend auf der Absicht, den «Weg Weberns» nachzugehen, zeichnete er nun seinen eigenen Weg vor, in dem die Bestrebungen seiner «neuen Theorie» nachhallen. Wie er diese neue Orientierung kompositorisch umzusetzen gedachte, skizzierte er wiederum in einem Kommentar zu den Beispielen Weberns:

Allgemein: Kristalle bilden, kristalline Blöcke, die auf nichts ruhen. Es gibt keine Begleitung, dh. es gibt keinen Grund, darauf etwas ist. Alles ist nur für sich, nur für sich [sic]. Es gibt nur die Nebeneinanderstellung der Kristallblöcke und ihre eigene Qualität. Also keine Begleitflächen, keine Vorbereitungen, kein Spannen und Entspannen. Selbst kein Zurückkommen auf etwas. Keine Reprise, keine Coda. Das ganze muss in der Luft hängen, im luftleeren Raum. So wie die Planeten: die Gesetze der Anziehung zwischen grossen und kleinen Körpern, nah oder entfernt. Alle Basis muss weg, welche z.B. die gleichbleibende Tonhöhe und der gleichbleibende Rhythmus: die Musik hat auf nichts zu fussen. Blockbildung. Nie Entwicklung! Es gibt keine Entwicklung. Der Kristall entwickelt sich nicht, er wird nicht erst.²²⁶

Abgesehen davon, dass Meier die nach dem Vorbild Weberns geschaffene Musik mit dem Begriff «Kristall» beschrieb – Strawinsky prägte dafür später die Metapher des «blitzenden Diamanten»²²⁷ –, identifizierte er hier ein formales Gestaltungsmittel, das für sein Schaffen in der Folge fundamental wurde: die Blockbildung, in der Wechsel abrupt eintreten und fließende Übergänge vermieden werden.

Meier setzte in seiner Webern-Nachfolge also von Beginn weg eigene Schwerpunkte. Sie teilt allerdings auffällige Merkmale mit der strukturalistischen Rezeption, die in den fünfziger Jahren einige Kontroversen auslöste. Inge Kovács hat aufschlussreich dargelegt, dass sich die Züge des «seriellen» Webern-Verständnisses bereits in Paris in der

224 Ebd., Eintrag ohne Datum [«ab 13. Dez. 50»], S. 20.

225 Ebd.

226 Ebd., S. 20–21.

227 Igor Strawinsky, «Geleitwort», in: *die Reihe. Information über serielle Musik*, hg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, H. 2: Anton Webern, Wien 1955, S. vii.

unmittelbaren Nachkriegszeit ausgeprägt haben.²²⁸ Einen Höhepunkt stellte die Diskussion «Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern» mit Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse 1953 dar, die einige Monate später im Nachtprogramm des Nordwestdeutschen Rundfunks ausgestrahlt wurde. Darauf folgten Stockhausens Analyse des ersten Satzes aus Weberns Konzert op. 24,²²⁹ die Ende Jahr in der Zeitschrift *Melos* erschien, und das Webernheft der Zeitschrift *die Reihe* im Jahr 1955.²³⁰ Diese Ereignisse lösten eine Reihe von Kontroversen aus und führten zur Prägung eines avantgardistischen Webern-Bildes durch die serielle Musik der fünfziger Jahre – und dabei zog Meier auf seinem individuellen Weg abseits der Zentren mit.²³¹

Mit diesem Programm formulierte Meier zugleich implizit, dass er all das, was er bei Vogel und Leibowitz gelernt hatte, überwinden wollte. Der Unterricht in der Zwölftontechnik hatte nach einem anfänglichen Elan dazu geführt, dass sich Meier von seinen Lehrern distanzierte und fortan seinen eigenen Weg ging. Die Ausarbeitung seiner «neuen Theorie» im Februar 1950 und die daraufhin angewandten seriellen Verfahren sind das Resultat dieser Neuorientierung.²³² In einem Entwurf eines Briefes an den einflussreichen deutsch-baltischen Komponisten Boris Blacher (1903–1975) fasste er seine Situation vermutlich im Jahr 1953 wie folgt zusammen:

Wladimir Vogel führte mich in die Zwölftonmusik ein und ich arbeitete längere Zeit unter ihm. Trotzdem verfiel ich krisenhaften Schaffensstockungen; ihr Grund war mein Unbehagen darüber, mit welcher Naivität man die herkömmliche Rhythmik übernahm. Ich stellte Versuche an dieselbe auch ins Reihenprinzip analog zur Melodik zu setzen und zugleich mit den melodischen auch mit den rhythmischen Reihen zu operieren. Meine Versuche waren unzulänglich, vielleicht zu wenig radikal, zu kompliziert, von den anderen Elementen der Komposition zu isoliert etc...; das Misslingen brachte mich in den Zustand völliger

228 Inge Kovács, *Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950*, Schliengen 2004, S. 13.

229 Karlheinz Stockhausen, «Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes», in: *Melos* 20 (1953), S. 343–348.

230 *die Reihe. Information über serielle Musik*, hg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, H. 2: Anton Webern, Wien 1955.

231 Siehe dazu ausführlich Kap. III, S. 194–199. Stockhausens Analyse provozierte die beiden Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan zu einer längeren polemischen Abhandlung (Carl Dahlhaus / Rudolf Stephan, «Eine ›dritte Epoche‹ der Musik? Kritische Bemerkungen zur elektronischen Musik», in: *Deutsche Universitätszeitung* 10 (1955), S. 14–17).

232 Siehe Kap. III, S. 169–180.

Stagnation, zugleich ist mir jeder Weg nach rückwärts verwehrt. Ich hab den Glauben nach rückwärts und vorwärts verloren.²³³

Die hier geäußerte Einschätzung des Ungenügens am eigenen Schaffen ist zwar nicht zu stark zu gewichten, da sie sich durch Meiers ganzes Wirken hindurch zieht und dabei zumindest zum Teil auch ein *Movens* für seine unermüdliche Antriebskraft darstellte. Gleichwohl erklärt sie in diesem Falle, warum seine serielle Phase nur kurz anhielt. Meier hatte sich wie die jungen Komponisten der frühen seriellen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg – freilich mit unterschiedlichen Gewichtungen – im Rausch des Nachholens in die Aneignung der Zwölftontechnik gestürzt, diese innerhalb kurzer Zeit als veraltet und unzureichend erachtet und ein eigenes serielles Verfahren ausgearbeitet. Auch wenn Meier in diesen frühen Wegstationen seines Schaffens sehr individuelle Verfahren und eigene Lösungen entwickelte, zeigt sein Werk darin Parallelen zu zeitgenössischen Entwicklungen in internationalen Musikzentren auf. Allerdings bewegte er sich im Gegensatz zu deren Vertretern in eine neuerliche und noch stärkere Isolation: Im konfliktgeladenen Austausch mit Vogel zur Zwölftontechnik hatte Meier zuvor immerhin Anhaltspunkte gefunden, mit seinem frühen seriellen Schaffen stand er in der Schweiz in den fünfziger Jahren allein da.

3. Auf Distanz: individueller Weg der fünfziger und sechziger Jahre

Als Meier sich mit seinem kompositorischen Schaffen rund um die «neue Theorie» (1950) von der Zwölftonmusik zu distanzieren begann, rückte Vogel als Ansprechpartner für kompositorische Fragen in den Hintergrund. In den fünfziger und sechziger Jahren tauschte er sich vermehrt mit Kollegen wie Erich Schmid und Hermann Gattiker aus und war außerhalb der Musikszene mit Persönlichkeiten aus der bildenden Kunst und den Naturwissenschaften in Kontakt. In seinem Schaffen orientierte er sich an der elektronischen Musik, an den bildenden Künsten – hier insbesondere an der Konkreten Malerei –, an Architektur und Geometrie. Gleichzeitig fand er sich Mitte der fünfziger Jahre nach einigen Rückschlägen allmählich damit ab, dass kaum Aussichten auf

233 Meier an Boris Blacher, Briefentwurf ohne Datum [1953] (PSS–SHM).

Aufführungen bestanden. Dieser Umbruch wird 1955 besonders greifbar: In dem Jahr, in dem er mit bildlichen Arbeitsmitteln zu komponieren begann, besuchte er eine Mondrian-Ausstellung, eine Tagung für elektronische Musik und die Donaueschinger Musiktage – mit unterschiedlichen Konsequenzen für sein Schaffen.

3.1. «Mutterseelenallein auf der Gerichtsbank»: Absagen und Rückzug in den frühen fünfziger Jahren

Im Vergleich der unterschiedlichen Resonanz auf die zwei Leseproben mit Orchesterstücken Meiers von 1949 und 1955 wird erkennbar, wie sehr die seinem Schaffen zunächst entgegengebrachte Aufmerksamkeit schwand: Die Leseprobe vom 19. April 1949, die vom Schweizerischen Tonkünstlerverein organisiert und vom Tonhalle-Orchester unter der Leitung von Volkmar Andreae durchgeführt wurde, erntete ein beachtliches Echo in den Medien. Der extra für ihn organisierten Durchspielprobe vom 18. März 1955, in der das Radioorchester Beromünster wahrscheinlich Meiers Orchesterstück HMV 32 (1954–55) zum Erklingen brachte, wohnte er als einziger Zuhörer bei.²³⁴ Brachte die erste Leseprobe eine öffentliche Resonanz mit sich, so war er sechs Jahre später auf sich allein gestellt.

In der Gegenüberstellung der beiden einzigen Momente, in denen Meier seine Orchestermusik gespielt hörte, spiegeln sich die Veränderungen seines künstlerischen Umfelds und seiner Vernetzung ab den frühen fünfziger Jahren: Nachdem seine Kontakte zum Kreis um Vogel Ende der vierziger Jahre zu zwei Aufführungen seiner Kompositionen im Rahmen eines Hauskonzerts und einer Leseprobe mit Presseecho geführt hatten, folgte Anfang der fünfziger Jahre eine Zeit der Rückschläge. Meier setzte sich zwar trotz seines zurückhaltenden Auftretens als Komponist zuerst noch aktiv dafür ein, seine Werke zur Aufführung zu bringen, war jedoch nicht erfolgreich: Auf seine Anfragen erhielt er abschlägige Antworten, mehrere positive Rückmeldungen und Zusagen führten ins Leere. Einzig die Kontakte zu Rolf Liebermann und Erich Schmid ermöglichten ihm die zweite Leseprobe Mitte der fünfziger Jahre, der Kontakt mit Hermann und Irène Gattiker führte 1951 und 1967 zu zwei weiteren Aufführungen im Rahmen der Berner «Hausabende». Die Wahrnehmung seines Schaffens in einem größeren Kreis blieb aus.

234 Meier an Vogel, Brief vom 25. März 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

Erich Schmid und Rolf Liebermann: Austausch und Leseprobe

Wie bereits angetönt, tauschte sich Meier über längere Zeit mit dem Komponisten und Dirigenten Erich Schmid (1907–2000) aus, der einen Jahrgang unter ihm das Solothurner Lehrerseminar besucht hatte.²³⁵ Schmid nahm von 1931 bis 1933 bei Schönberg in Berlin Kompositionsunterricht und war von 1934 bis 1949 als Musikdirektor in Glarus tätig. Daraufhin übernahm er die Leitung des Tonhalle-Orchesters in Zürich.²³⁶ Meier hatte sich bereits 1942 mit einem Schreiben an Schmid gewandt, in dem er darum bat, ein Stück von diesem kopieren zu dürfen. Damals antwortete Schmid nur mit einer kurzen Notiz, da er gleich darauf einrücken musste. 1948 nahm Meier die Korrespondenz wieder auf, und er erkundigte sich bei Schmid nach Möglichkeiten für die Aufführung seiner Kompositionen, da er damit in Basel auf taube Ohren gestoßen war:

Vor kurzer Zeit wendete ich mich an den Basler Flötisten Josef Bopp mit einer kleinen, bloss zu Versuchszwecken ausgeführten Komposition für Flöte, Oboe und Klarinette. Da sie im 12 Ton-System geschrieben ist, wies er sie rundweg ab und wies mich an Sie. Er meinte, Sie würden mich gewiss in Zürich an Leute weisen können, die gegen diese Art Musik weniger abgeneigt wären. Frau Gret Egli in Basel nahm einige Lieder von mir vor und wollte sie am Radio bringen; Konrad Beck erklärte jedoch, dass er die Noten der I. G. N. M überweisen und also nicht am Radio zur Aufführung bringen werde. Ebenfalls wegen den der 12 Ton Musik «typisch innewohnenden Schwierigkeiten» ging Felicani in Basel nicht auf ein Streichquartett ein. Eine Paul Sacher zugestellte Partitur sandte er mir mit der Aufforderung zurück, sie dem Sekretariat des Schweiz. Tonkünstlervereins in Zürich für die Orchester-Leseproben zuzustellen. Da ich (trotzdem ich nicht Mitglied dieses Vereins bin) nichts zu riskieren und keinen Namen aufs Spiel zu setzen habe, so tu ichs. Hoffnung auf Annahme habe ich keine, aber gegen Enttäuschungen bin ich gefeit. Mir gehts im Grunde nicht um das öffentliche Aufgeführtwerden, sondern um die Selbstkontrolle. Gut gespielt hörte ich meine Musik noch nie.²³⁷

Meier schilderte Schmid also seine Schwierigkeiten, Musikerinnen und Musiker für Leseproben oder Aufführungen seiner Kompositionen zu

235 Zur Korrespondenz zwischen Meier und Schmid vgl. Eggenschwiler / Näf (Hg.), *Erich Schmid: Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 277–315. Ich danke Iris Eggenschwiler für den Einblick in das Manuskript.

236 Schmid hielt in seiner Autobiographie kurze Zusammenfassungen zu jeder Saison der Tätigkeiten in Glarus und Zürich fest, vgl. Näf (Hg.), *Erich Schmid: Lebenserinnerungen*, Bd. 1.

237 Meier an Schmid, Brief vom 14. Juni 1948 (ZB Zürich, Nachlass Erich Schmid). Zit. nach Eggenschwiler / Näf (Hg.), *Erich Schmid: Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 280.

gewinnen. Aus seiner offenen Darstellung geht einerseits hervor, an wen er sich bereits gewandt hatte, andererseits taucht hier bereits ein Argument auf, das in abschlägigen Antworten immer wieder genannt werden sollte: die hohen Anforderungen, welche die neue Musik – und insbesondere die Zwölftonmusik – an die Interpretinnen und Interpreten stellte. Im Brief an Schmid gestand Meier, dass es ihm nicht um öffentliche Aufführungen, sondern um die «Selbstkontrolle» gehe, da er seine Musik noch nie gut gespielt gehört hätte. Inwiefern diese Aussage auf seine Bescheidenheit oder auf Vogels Ratschläge zurückzuführen ist, bleibt Spekulation. Meier selbst ließ zwar oft verlauten, dass ihm die Kontrolle der Aufführung fehle, hatte Vogel nach der Leseprobe des Tonhalle-Orchesters aber auch beschwichtigt, dass er sich seine Musik auch ohne konkrete Hörerfahrung gut vorstellen könne.

Schmid bekundete in seiner Antwort großes Interesse an Meiers Partitur und berichtete ihm von der eigenen ernüchternden Situation, dass er seit zwölf Jahren keine Aufführung eines eigenen Werks erlebt habe: In Zürich sei es «nicht leichter mit solchen Dingen».²³⁸ Auch in den folgenden Schreiben wiederholte Schmid, dass er Meiers Schaffen mit hoher Anteilnahme verfolge, er aber nichts für ihn tun könne. Als Meier den «verwegenen Gedanken» äußerte, dass das Zürcher Radioorchester oder sogar das Tonhalle-Orchester eine Partitur in einer Probe kurz durchspielen könnte,²³⁹ gab Schmid offen zu, dass er beschämt sei, dass er «einfach noch nicht den Mut aufbringe», etwas Derartiges mit seinem Orchester zu riskieren.²⁴⁰ Der Kontakt mit Schmid führte zu regelmäßigen Treffen und zu einem intensiven Austausch: Meier hörte Schmid's Konzerte am Radio und gab ihm positive Rückmeldungen zu seinen Leistungen. Schmid studierte Meiers Kompositionen und lud ihn zu Proben und Konzerten und zu Treffen bei sich zuhause ein.

Zu einer Durchspielprobe sollte es dann aber doch kommen, da Meier seit 1949 auch einen lockeren Briefwechsel mit Rolf Liebermann (1910–1999) unterhielt. Liebermann hatte ebenfalls am Treffen in Orselina teilgenommen und war seit 1950 Leiter der Orchesterabteilung der Schweizerischen Rundfunkgesellschaft (SRG). Liebermann sandte Meier zwei ihm zugestellte Orchesterstücke – vermutlich handelte es sich bei einem davon um die Orchestermusik *Hommage à Hans Arp* HMV 31 (1953) – zwar zunächst zurück und schrieb, dass er keine

238 Schmid an Meier, Brief vom 10. Juli 1948 (PSS–SHM).

239 Meier an Schmid, Brief vom 20. Januar 1954 (ZB Zürich, Nachlass Erich Schmid), zit. nach: Eggenschwiler / Näf (Hg.), *Erich Schmid: Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 286.

240 Schmid an Meier, Brief vom 16. Februar 1954 (PSS–SHM).

Möglichkeit sehe, diese «unheimlich schweren Stücke außerhalb der Programmgestaltung in den Proben unterzubringen».²⁴¹ Er erläuterte:

Es ist ja völlig sinnlos, in diesem Falle mit einer halben Probe irgend etwas zu pfsuchen. Um auch nur einen Satz eines dieser Stücke anständig zu spielen, braucht ein Orchester mindestens drei dreistündige Proben und die habe ich im Moment leider einfach nicht zur Verfügung. Ich will versuchen, ob sich im Laufe der nächsten Saison vielleicht doch einmal eine Möglichkeit findet, Ihnen zu helfen.²⁴²

Aus den folgenden kurzen Briefen geht allerdings hervor, dass im Januar 1955 tatsächlich ein Treffen zwischen beiden stattfand, das anscheinend zur Leseprobe mit dem Radioorchester unter der Leitung Schmid führte. Jedenfalls tauschten sich Meier und Schmid ab Ende Januar zu den Erfordernissen für das Orchestermaterial aus. Es ist unklar, ob Meier neben Vogel, der verhindert war, noch andere Hörerinnen oder Hörer einlud. Er berichtete seinem einstigen Lehrer kurz nach der Aufführung von der Erfahrung – teils enttäuscht über Vogels Wegbleiben, teils befriedigt durch das Resultat und die dabei erhaltenen Anregungen:

Lieber Herr Vogel! Dass Sie am letzten Freitag nicht in Zürich sein konnten[,] machte Schmid's Bemühungen & Liebermann's Zuvorkommen in hohem Masse nutzlos. Ich sass also mutterseelenallein auf der Gerichtsbank. Die Probe dauerte ca. 5/4 Stunden. Einzelne Partien wurden 2–3 mal wiederholt. Etwa die Hälfte musste notgedrungen ausgelassen werden. Am Schluss war mein Eindruck der: die Vorstellung, wie sie im Notenbild fixiert wird & das tatsächliche Ertönen decken sich recht stark. Nur dominiert das Blech vor allem dynamisch zu sehr. Das grosse Fragezeichen wird mehr zu einem Warnungszeichen vor der Frage, ob ich alles so gewollt habe? Obs meinen ursprünglichen Bedürfnissen entspräche?²⁴³

Auch wenn ihn die Übereinstimmung zwischen der «Vorstellung» des Geschriebenen und dem «Ertönen» zufriedenstellte, begann Meier in der Konfrontation mit dem klingenden Resultat zu hinterfragen, ob sich in diesem Werk seine Vorstellungen einer Erneuerung der Tonkunst erfüllt haben und wie er den Vorsatz, mit «allem espressivo radikal zu brechen», weitertreiben könne.²⁴⁴ Damit begann eine Phase in seinem Komponieren, bei der er auf sich selbst gestellt war. Die Kontakte mit

241 Rolf Liebermann an Meier, Brief vom 3. April 1954 (PSS–SHM).

242 Ebd.

243 Meier an Vogel, Brief vom 25. März 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

244 Ebd.

Vertretern der Zwölftonmusik, die er beim Vorbereitungstreffen zum Zwölftonkongress 1948 kennengelernt hatte, nahmen rapide ab.

Absagen der frühen fünfziger Jahre

In den frühen fünfziger Jahren häuften sich die Rückschläge in Meiers Karriere als Komponist: Kontakte mit Personen, die Interesse an seiner Arbeit und an Aufführungen bekundeten, liefen ins Leere, seine Anfragen führten zu abschlägigen Antworten.

Nachdem Meier 1948 mit seiner durch Paul Sacher angeregten Bewerbung beim Schweizerischen Tonkünstlerverein erfolgreich gewesen war, bewarb er sich in den Jahren 1952, 1954 und 1956 nochmals für Leseproben beim STV. 1952 entschied er sich auf Anraten des Basler Journalisten Hans Ehinger für eine erneute Bewerbung²⁴⁵ und sandte sein Orchesterstück Nr. 2 HMV 26 (1951) ein. Welches Stück er 1954 einreichte, ist unklar. 1956 versuchte er es mit dem Orchesterstück Nr. 5 HMV 35 (1955). Auf alle drei Anfragen erhielt er Absagen. Die Absage von 1954 enthielt die Erklärung, dass «das Stück u.a. viel zu schwer zu spielen wäre».²⁴⁶ Hier hallt noch der Ausbruch des Dirigenten Volkmar Andreae in der Leseprobe von 1949 nach.

Zu positiven Rückmeldungen, aber schließlich auch zu den größten Enttäuschungen führten die Ratschläge und die verständige Fürsprache Paul Sachers. Vier Jahre nach der ersten Anfrage um Unterstützung wandte sich Meier 1952 wieder an Sacher und berichtete ihm von der Ablehnung durch den STV. Sacher bedauerte dies, da sie «gerade für solche Musik da» seien.²⁴⁷ Er teilte Meier aber auch offen mit, dass die technischen Schwierigkeiten seiner Partitur so groß seien, dass die klangliche Verwirklichung in der zur Verfügung stehenden Zeit tatsächlich kaum möglich sei. Am ehesten sehe er beim Radio eine Möglichkeit, «ein solches Wagnis zu unternehmen».²⁴⁸ So verwies er Meier an Heinrich Strobel vom Südwestfunk (SWF), an Liebermann vom Radioorchester Zürich und an den Leiter der Musikabteilung von Radio Basel, Conrad Beck. Ein Jahr später konnte Sacher ihm in einem eingeschriebenen Brief berichten, dass er mit Strobel über Meiers aktuelles Schaffen gesprochen habe, und dass dieser um Einsendung von Meiers Partitur an die Musikabteilung des SWF Baden-Baden gebeten

245 Auf diese Empfehlung Ehingers verwies Meier in einem Schreiben an Gattiker, vgl. Meier an Gattiker, Brief vom 31. Januar 1952 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker).

246 Jean Henneberger (STV) an Meier, Brief vom 18. März 1954 (PSS-SHM).

247 Sacher an Meier, Brief vom 19. August 1952 (PSS-SHM).

248 Ebd.

habe.²⁴⁹ Meier befolgte Sachers Rat und sandte der Prüfungskommission beim SWF Baden-Baden 1952 und 1953 seine Partituren.²⁵⁰ 1952 erhielt er bloß eine Eingangsbestätigung, 1953 eine offizielle Absage mit der Begründung, dass keine Möglichkeit bestehe, das Werk in das Programm aufzunehmen.²⁵¹ Doch damit war die Sache nicht erledigt, da anscheinend der Korrespondent der *Basler Nachrichten* Hans Ehinger 1954 den SWF auf Meiers Schaffen aufmerksam machte. So erhielt Meier 1954 erneut die Aufforderung, einige Partituren zur unverbindlichen Ansicht einzusenden.²⁵² Daraufhin schickte er die Orchestermusik *Hommage à Hans Arp* HMV 31 (1953) ein und erhielt drei Monate später eine etwas ausführlichere Absage:

Sehr geehrter Herr Meier, entschuldigen Sie, dass Sie solange nichts von uns gehört haben. Wir haben mit Interesse auf Grund Ihrer «Orchestermusik» Ihren eigenwilligen Stil kennen gelernt und bedauern sehr, dass Ihr Werk nicht von der Schweizerischen Sektion der ISCM der Jury vorgelegt wurde, denn allein in diesem Fest, das im Juni bei uns stattfindet, hätten wir den Rahmen gesehen, in dem ein so neuartiges Stück hätte aufgeführt werden können. In unserer laufenden Produktion sehen wir dazu leider keine Möglichkeit. Wir müssen Ihnen deshalb die Partitur wieder zurückschicken.²⁵³

Mit dieser enttäuschenden Nachricht kam das Wechselbad aus Ermutigungen und Absagen des SWF in drei aufeinander folgenden Jahren vorläufig zu einem Ende. Allerdings kontaktierte Meier den SWF 1958 erneut und erkundigte sich bezüglich einer Bewerbung für die Donaueschinger Musiktage, worauf in der überlieferten Korrespondenz indes kein Antwortschreiben folgt.²⁵⁴ 1965 erhielt das Ganze noch eine Coda, als sich Strobel selbst – wiederum auf Empfehlung Ehingers – bei Meier meldete und ihn bat, eine Partitur zur unverbindlichen Ansicht

249 Sacher an Meier, Brief vom 23. März 1953 (PSS–SHM).

250 Aus dem Jahr 1953 ist zudem ein Schreiben des Dirigenten Hans Rosbaud erhalten, in dem dieser entschuldigend ausführt, dass er erst aufgrund eines Briefs von Meier erfahren habe, dass ein Plan bestehe, Meiers neues Werk unter seiner Leitung in Baden-Baden oder Zürich aufzuführen. Die Umstände zu diesem diffusen Kontakt bleiben ungeklärt. Vgl. Hans Rosbaud an Meier, Brief vom 9. April 1953 (PSS–SHM).

251 ke (SWF Baden-Baden) an Meier, Brief vom 5. September 1952 (PSS–SHM), Heinrich Strobel (SWF Baden-Baden) an Meier, Brief vom 11. November 1953 (PSS–SHM).

252 Strobel an Meier, Brief vom 26. November 1954 (PSS–SHM). Darauf notierte er, dass er am 10. Dezember 1954 die Partitur «Weihnacht 1953» abgeschickt habe, wobei es sich um die Orchestermusik HMV 31 (1953) handelt.

253 Strobel an Meier, Brief vom 16. März 1955 (PSS–SHM).

254 Pf. (SWF Baden-Baden) an Meier, Brief vom 6. März 1958 (PSS–SHM).

einzuschicken. Diesmal gab Meier seiner Komposition einige erklärende Zeilen bei, und er schlug einen Termin zur Besprechung vor. Vermutlich fuhr er am 28. Mai 1965 für eine Präsentation nach Baden-Baden. Vier Monate später erfolgte wieder eine Absage: Man habe das Stück für großes Orchester und Klavier mit Interesse kennengelernt, sähe aber keine Möglichkeit, dieses am Südwestfunk zu realisieren.

Ermutung und Enttäuschung hielten sich bei zwei weiteren Kontakten die Waage. Der Austausch mit Hermann Scherchen, dem damaligen Leiter des Radioorchesters und des Musikkollegiums Winterthur, hatte bereits 1949 begonnen: Nach einem ersten Brief mit Ratschlägen zur «Orchestrierung» schrieb er Meier am 2. September 1949, dass er doch bitte in der nächsten Zeit mit einer Partitur zu ihm kommen solle. Es bestehe eine Möglichkeit, dass er eine Uraufführung von ihm mache.²⁵⁵ Nachdem Meier im Dezember darum gebeten hatte, den langsamen Satz zurückzuerhalten, damit er das Werk vervollständigt an Scherchen senden könne, folgten zwei Nachrichten Scherchens mit der Bitte um Geduld. Gemäß einem Schreiben Vogels ereignete sich daraufhin etwas, das diese Bemühungen vereitelte.²⁵⁶ Am 10. Oktober 1950 schließlich erhielt Meier die kurze Notiz, dass das Radio das «Capriccio» «zur Entlastung» zurücksende, da Scherchen nicht mehr Oberleiter des Studioorchesters sei.²⁵⁷ 1957 schrieb Meier Scherchen nach Gravesano, worauf dieser sich entschuldigte, dass er eben verreise, aber um mehr Informationen über Alter, Studium und bisherige Kompositionen bat. Danach brach der Kontakt ab.

Verflüchtigt hatte sich auch das Interesse der Zürcher Sektion der IGNM, Pro Musica Zürich. Auf die Bitte um Einsendung von Partituren im Jahr 1950 folgte am 28. Februar 1951 die Versicherung, dass der «lange vorgesehene Abend» am 16. März stattfinden würde, dass Meier das genaue Programm mitteilen und die Aufführenden Gret Egli und Charles Dobler informieren solle – woraufhin die erhaltene Korrespondenz abbricht.²⁵⁸

255 Scherchen (Schweizerische Rundspruchgesellschaft, Studio Zürich) an Meier, Brief vom 2. September 1949 (PSS–SHM).

256 Meiers Briefe an Vogel aus jenen Monaten sind nicht erhalten, Vogel schrieb Meier: «[...] ich hatte Sie auf sch. [Scherchen] vorbereitet u. alles vorausgesehen. Verdorben ist verdorben.» Vogel an Meier, Brief vom 3. Juli 1950 (PSS–SHM).

257 Unbekannter Absender (Schweizerische Rundspruchgesellschaft, Studio Zürich) an Meier, Brief vom 10. Oktober 1950 (PSS–SHM).

258 Susy Bürki (Vorstand Pro Musica Zürich) an Hermann Meier, Briefe vom 17. Januar 1950 und 28. Februar 1951 (PSS–SHM).

Im Jahr 1952 unternahm Meier weitere Vorstöße: Er wandte sich auf Anraten Vogels²⁵⁹ sogar an den griechischen Dirigenten Dimitri Mitropoulos, der damals den New Yorker Philharmonikern vorstand, erhielt aber nur eine Bestätigung von dessen Management, dass Mitropoulos die Komposition zur Kenntnis genommen habe.²⁶⁰

An mangelnden Bemühungen vonseiten Meiers scheiterte das Unternehmen einer erneuten Aufführung seines Werkes also nicht. Auch wenn er in seinem Auftreten als Komponist zurückhaltend war,²⁶¹ war er nicht zu schüchtern, um bei den damals für die Musikszene wichtigen Persönlichkeiten vorstellig zu werden. Neben den Anfragen an Sacher, Scherchen und Strobel vernetzte sich Meier auch mit anderen bedeutenden Vertretern der Musikszene. Er kontaktierte unter anderem Willi Schuh, den Musikredakteur der *Neuen Zürcher Zeitung*, und traf ihn 1950 für einen Austausch, in dem Schuh als «nicht schöpferisch Schaffender» ihn anscheinend darin unterstützte, die «Situation des Schaffenden» zu klären.²⁶² Meier notierte danach: «Mein Fehler nicht die Subjektivität, sondern das Steckenbleiben der Absicht, das Versagen der Darstellungsmittel. Ganz vernachlässigt ist die Form.»²⁶³ Schuh vermochte Meier eine konkrete Rückmeldung zu geben, da er die Aufführung seines Orchestersatzes in der Leseprobe 1949 gehört hatte.

Schließlich resultierte ebenfalls aus Meiers Vernetzung, dass im ersten Heft der nur kurz existierenden Zürcher Kunstzeitschrift *Matière* im Jahr 1952 zwei Lieder von ihm abgedruckt wurden: Unter den Titeln «Ich frage dich» und «Was sich erhebt» erschienen zwei Lieder aus Meiers *Blauer Stunde* für Singstimme und Klavier HMV 28 (1952) nach Texten von Gottfried Benn als Faksimile.²⁶⁴ Meier war 1952 durch Vermittlung der Sängerin Gret Egli mit dem deutschen Maler Léo Maillet

259 Meier an Vogel, Brief vom 27. Februar 1952 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel) und Vogel an Meier, Brief vom 29. Februar 1952 (PSS–SHM).

260 Arthur Judson/Bruno Zirato (The Philharmonic-Symphony of Society New York) an Meier, Brief vom 29. Juli 1952 (PSS–SHM).

261 Nachdem er etwa von Dobler erfahren hatte, dass Hermann Gattiker das «Risiko» auf sich nehmen wolle, einige Lieder und ein Klavierstück von ihm zu spielen, riet er ihm: «Betten Sie es zweckmässig in Kompositionen anderer ein, dass meine Sachen gleichsam unhörbar werden, so ists vielleicht für Ihren Ruf weniger abträglich.» Vgl. Meier an Gattiker, Brief vom 22. Mai 1951 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker).

262 Hermann Meier, Notizheft *Gespräche mit Erich Schmid, Dr. Willi Schuh*, Eintragungen vom 19. Januar 1950, S. [1] (PSS–SHM).

263 Ebd., S. 3.

264 Vgl. Hermann Meier, «Komposition», in: *Matière. Originalgraphik, Musik, Dichtung* 1 (1952), hg. von Adolf Hürlimann, S. 8–9. Für den Hinweis danke ich Alfred Zimmerlin.

in Kontakt gekommen,²⁶⁵ der 1944 nach einer riskanten Flucht in die Schweiz emigriert war und nach dem Zweiten Weltkrieg an den Kunstgewerbeschulen Basel und Lausanne studierte.²⁶⁶ Maillet gestaltete die Zeitschrift *Matière* gemeinsam mit dem Zürcher Typographen, Drucker und Verleger Adolf Hürlimann, der in Zürich einen kleinen Handwerksbetrieb führte, in dem Autorinnen und Künstler wie Camille Graeser, André Masson, Hans Arp, Eugen Gomringer oder Max Frisch verlegt wurden.²⁶⁷

In den frühen fünfziger Jahren bemühte sich Meier also durchaus um die Aufführung und Verbreitung seiner Kompositionen und erhielt einige ermunternde Rückmeldungen, aber schließlich durchgehend Absagen. Er war mit den entscheidenden Personen in Kontakt, die ihn in der Schweiz damals hätten unterstützen können. Vor diesem Hintergrund muss das Bild des abgeschottet und im Abseits wirkenden und sich nicht um Aufführungen kümmernden Komponisten revidiert werden. Warum Meier so viele Absagen kassierte, hatte vielschichtige und nicht unbedingt dokumentierte Gründe. Gewisse Reaktionen deuten darauf hin, dass er mit dem Zeitpunkt der Anfrage schlicht Pech hatte (Absage des SWF von 1955). Insbesondere Meiers Orchestermusik wurde zudem oft als zu schwierig erachtet. Dass es sich dabei um mehr als nur um vorgeschobene Ausreden handelte, wird klar, wenn man sich den damaligen Stand der Ausbildung der Orchestermusikerinnen und -musiker und der Rezeption neuer Musik vergegenwärtigt.

Gegenpol zu den Abweisungen: Hermann und Irène Gattikers Unterstützung

Im Kontrast zu den wechselvollen Beziehungen mit Komponisten aus dem Umfeld der Schweizer Zwölftonmusik verlief der Kontakt mit Hermann Gattiker (1899–1959) beständig und mit konstanter Ermutigung durch den Berner Konzertveranstalter und Journalisten. Im Anschluss an die Uraufführung des Bläsertrios HMV 11 im Jahr 1947 bestand er zunächst vorwiegend aus Einladungen zu den «Hausabenden für zeitgenössische Musik» und deren Besprechung. Er intensivierte sich aber Ende der vierziger Jahre, als Meier Gattiker um Kritik zu seinem Stücken bat und auch über sein künstlerisches Schaffen berichtete. Zu

265 Meier an Vogel, Brief vom 27. Februar 1952 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

266 Vgl. dazu Marlene Decker-Janssen, *Leo Maillet. Ein Künstler im Exil*, Bern 1986.

267 Vgl. Hans Fässler, «Adolf Hürlimann (1919–1983). Typograph, Drucker und Verleger», in: *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen Gesellschaft = Revue de la Société Suisse des Bibliophiles* 28 (1985), S. 90–101, hier: S. 98.

Beginn der fünfziger Jahre, als Meier sich von der Dodekaphonie zu entfernen begann, beschrieb er Gattiker sein Vorhaben, auch Rhythmus und Dynamik in Reihen zu organisieren. 1952 widmete er ihm seine Klaviervariationen HMV 27, die er in der für ihn typischen idiosynkratischen Mischung aus zugespitzter Zurücknahme und ausschweifender Emphase als «technische Experimente von skandalöser Monotonie» ausgab.²⁶⁸ Gattiker bekräftigte ihn in seinem Tun und betonte sogar mehrmals, dass er Meiers Schaffen für «wichtiger» erachte als das Vogels: «Vogel fühlt sich in seinem strengen (regelkonformen) Schema wohl und hat es deshalb auch leichter, wenn er davon abweicht. Für Aussenstehende ist aber Ihre Musik interessanter, ich habe den Glauben, dass sie einer wertvollern, tiefer liegenden Schicht entspringt.» Und er beteuerte im gleichen Schreiben nach einigen Kommentaren zu Meiers Vergleichen mit zeitgenössischer Kunst: «[...] die wenigen Aufführungen Ihrer Werke (incl. des Satzes an der Orchesterleseprobe) haben vielleicht, nein ganz bestimmt, tiefere Spuren hinterlassen, als Sie denken.»²⁶⁹ Er erklärte zudem, dass die Hindernisse für Aufführungen an den Schwierigkeiten lägen, vor die seine neuartige Musik Ensembles und Orchester stellte.

Um das Jahr 1954 wird der Kontakt zunehmend freundschaftlich und die Korrespondenz nach Besuchen bei der Familie Gattiker auch so persönlich, dass Meier Gattiker in seinen Zustand der geistig-künstlerischen Isolation und seine Schaffensschwierigkeiten einweihte. So erhält man einen Einblick in Meiers Selbstwahrnehmung seines künstlerischen Sonderwegs. So gestand er etwa 1954 ein: «Es ist etwas Grauenhaftes, niemandem mehr anzugehören.»²⁷⁰ Zum anderen berichtete er dem Freund auch offen von seiner geistigen Isolation auf dem Lande, wenn er etwa 1955 schrieb: «In meinem Dorf bin ich Fremder zu Fremder. Da ist das subtile Erleben des Du unmöglich, jeder ist für den andern ein Taubstummer.»²⁷¹ Und drei Jahre später bekannte er, dass ihm die Hauskonzerte in Bern fehlten: «In Basel gibts nur gute Bücher & hie & da Ausstellungen.»²⁷² Gattiker reagierte mit Verständnis und ermutigte den Freund. Stark traf Meier denn auch der Verlust durch den

268 Meier an Gattiker, Brief vom 31. Januar 1952 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker).

269 Gattiker an Meier, Brief vom 22. Juli 1954 (PSS-SHM).

270 Meier an Gattiker, Brief vom 11. Juli 1954 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker).

271 Meier an Gattiker, Briefe vom 16. August 1954 und vom 30. Dezember 1955 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker).

272 Meier an Gattiker, Briefe vom 11. Juli 1954 und vom 11. Februar 1957 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker).

frühen Tod Gattikers im Jahr 1959. Mit dessen Frau Irène, die schon zuvor die Durchführung der Konzertabende mitverantwortet hatte und sie bis ins Jahr 1967 weiterführte, stand Meier noch eine kurze Zeit in einem intensiven Briefkontakt, in dem er ebenfalls seine kompositorische Tätigkeit offen und ausgiebig diskutierte. Ihre Unterstützung war vielfältig: Sie initiierte 1960 ein Treffen mit dem dänischen Komponisten Gunnar Berg (1909–1989), riet Meier zur Kontaktaufnahme mit dem Dirigenten Francis Travis (1921–2017),²⁷³ programmierte 1967 eine weitere Aufführung Meiers in den «Hausabenden» und veranlasste im Jahr 1976 eine Hinterlegung von Kopien seiner Werke in der Schweizerischen Nationalbibliothek. Ihre Fürsprache löste schließlich auch die späte Rezeption von Meiers Schaffen aus: Sie machte Urs Peter Schneider, den Bieler Komponisten und Initiator der Konzertreihe «Neue Horizonte Bern», die sich an die «Hausabende» anschloss, auf Meier aufmerksam, was ihm eine späte Anerkennung verschaffte.

In der Reihe der «Hausabende» in Bern fanden somit nach der Uraufführung des Bläsertrios im Jahr 1947 – und damit des ersten Stücks von Meier überhaupt – auch in den fünfziger und sechziger Jahren zwei Aufführungen mit Meiers Musik statt, als er sich bereits damit abgefunden hatte, ohne öffentliche Resonanz zu arbeiten. Beide Male handelte es sich um Sätze aus Klavierstücken in Programmen mit neuer Schweizer Musik. So kam am 22. Juni 1951 der erste Satz «Allegro risoluto» aus der Sonate HMV 23 zur Aufführung, am 1. November 1967 das zweite der Zwei Klavierstücke für Lilo Mathys HMV 36 (1955–56), das im Programm als «Klavierstück (1963)» angekündigt war. Die Aufführung von 1967, bei der Meier auch anwesend war, fand im Rahmen des 200. Hausabends statt, der das Ende der fast dreißigjährigen Berner Konzertgeschichte markierte.²⁷⁴

Am Klavier saß bei beiden Aufführungen Charles Dobler (1923–2014). Der Solothurner Pianist hatte schon früher Interesse daran gezeigt, Meiers Werke aufzuführen. Nach ersten Treffen bei kantonalen Lehrertagen bat er Meier im Jahr 1947 auf Empfehlung Baumgartners erstmals um Kompositionen. Dieser wollte anscheinend selbst längst etwas von Meier aufführen, sei aber nicht dazugekommen.²⁷⁵ Vorerst kam es jedoch zu keiner öffentlichen Aufführung, sondern nur zu vereinzelt Präsentationen von Stücken Meiers in Kursen bei Vogel im Tesin, wo beide gemeinsam weilten und sich auch über das Komponieren

273 Mit diesen traf sich Meier vermutlich im Jahr 1960. Vgl. Francis Travis an Meier, Brief vom 2. Dezember 1960 (PSS–SHM).

274 Lanz, *Neue Musik in alten Mauern*, S. 197.

275 Charles Dobler an Meier, Brief vom 31. Dezember 1947 (PSS–SHM).

auszutauschen begannen. Dobler erkundigte sich bei Meier in der Folge mehrmals nach weiteren Kompositionen und brachte einige Sätze zur Aufführung. An das Konzert beim Gattiker Hausabend 1967 schloss sich eine Wiederholung des Programms im Centre des Premières Auditions von Elisa Isolde Clerc in Genf an.²⁷⁶ Womöglich fanden weitere Aufführungen – beispielsweise mit dem ihm gewidmeten Klavierstück HMV 70 (1968) – statt, die aber ebenfalls nicht belegt sind.²⁷⁷ Meiers Klavierstücke lagen Dobler stilistisch und pianistisch nur begrenzt: Aufgrund von Zeitmangel und hohem Schwierigkeitsgrad konnte er sich den Aufwand für das Einstudieren oft nicht einrichten. Vor der Aufführung des Sonatensatzes im Jahr 1951 gestand er, dass er diesen nur «Buchstabieren» könne, von «Interpretation» sei keine Rede.²⁷⁸ Zudem kritisierte er mitunter auch die kompositorische Anlage und deren Konsequenzen, wenn er etwa die nicht realisierbaren langen Notenwerte beanstandete.²⁷⁹

Meier sah sich durch die Unterstützung Gattikers und die dadurch bewirkten Aufführungen von 1951 und 1967 zwar bestärkt, hatte sich Mitte der fünfziger Jahre allerdings damit abgefunden, dass seine Kompositionen nicht öffentlich gespielt wurden. Das hinderte ihn aber nicht daran, unermüdlich weiter zu komponieren. Im Gegenteil: Die Unbekanntheit gab ihm die Freiheit, seine Ideen ohne Rechtfertigungsdruck gegenüber Dritten zu verfolgen, da er sich nicht regelmäßig bei Aufführungen der öffentlichen Kritik stellen musste. So erklärte er sich einmal in einem Brief an Vogel mit der für ihn typischen bescheidenen, aber auch humorvoll zugespitzten Selbstkritik, der gleichzeitig eine (selbst-)bewusste Positionierung eingeschrieben ist: «Auch zukünftig werde ich nichts als Experimente verbrechen – das darf ich mir als Dilettant so gut erlauben – & ich werde sie Ihnen immer zeigen.»²⁸⁰ Mit dem Rückzug in ein Schaffen im Abseits geht eine neue Ausrichtung und gar eine neue Arbeitsweise einher: Mitte der fünfziger Jahre wandte sich Meier von melodisch-motivischen Gestaltungsprinzipien ab und distanzierte sich von seriellen Verfahren. Er reduzierte die Klangereignisse in

276 Die Cellistin Elisa Isolde Clerc führte ab 1950 im Genfer Konservatorium monatlich Konzerte mit Uraufführungen neuer Werke durch. Vgl. Elisa Isolde Clerc, «Une institution musicale. Le centre des premières auditions, Genève», in: *Feuilles musicales* 8/10 (1955), S. 212–213.

277 Charles Dobler, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Basel, 22. August 2014.

278 Dobler an Meier, Postkarte vom 19. Juni 1951 (PSS–SHM).

279 Siehe Kap. III, S. 192–193.

280 Meier an Vogel, Brief vom 19. August 1951 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

seinen Kompositionen und begann, mit unterschiedlich strukturierten, hart geschnittenen Klangflächen zu arbeiten und diese anhand großformatiger Kompositionspläne zu montieren.

3.2. Das Jahr 1955 als Wendepunkt

Das Jahr 1955 markiert in Meiers Schaffen den Zeitpunkt, in dem er sein Kompositionsverfahren änderte und mit großformatigen Verlaufsdiagrammen zu arbeiten begann: Für das Orchesterstück Nr. 4 HMV 34 (1955), das er Mondrian widmete, erstellte er erstmals einen Kompositionsplan, auf dem er auf der horizontalen Achse die Eintrittsintervalle räumlich repräsentierte, und den er in Einzelteilen einem Arbeitsheft zur Komposition beilegte.²⁸¹ Auf dem Übersichtsplan zur darauf folgenden Komposition, dem Orchesterstück Nr. 5 HMV 35 (1955), sind die in der Komposition verwendeten musikalischen Elemente «Flächen», «Striche», «Bänder», «Punkte» und «senkr. Striche» erstmals auch im Verlaufsdiagramm schematisch abgebildet. Damit hatte er im Jahr 1955 ein Verfahren entdeckt, das ihn bis ans Ende seines Schaffens beschäftigen und sein Komponieren prägen würde.

Die in seinem Schaffen wahrnehmbare Wendung jener Jahre erfuhr in drei Ereignissen des Jahres 1955 zentrale Anstöße. Als Meier in einem Entwurf eines Briefes an Hermann Scherchen den inneren Drang beschrieb, der nach der Aneignung der Zwölftontechnik durch Vogel und die Unterweisung von Leibowitz nicht gestillt war, verwies er auf dafür zentrale Orientierungen:

Unersättliche Gier in mir wollte anderes, etwas grundlegend anderes. Aber ich konnte mir selbst nicht helfen, ich wusste nicht, wie das sein sollte. Ich hörte alle Sendungen neuer Musik im Radio und lernte durch die Nachtsendungen der deutschen Sender Boulez und Stockhausen und Nono, Maderna, Zimmermann, Fortner etc kennen. Vor allem die elektronische Musik packte mich. Wichtig war der Kurs für elektronische Musik im Studio Basel. In Zürich war die Mondrian-Ausstellung. Ich suchte Bill auf. Ich hörte Ihre Radiosendungen über Bachs Kunst der Fuge. Ich las Joyces Ulysse.²⁸²

281 Hermann Meier, Arbeitsheft *Sinfonie IV, ab 20. Sept. 55 bis 14. Okt. 55* (PSS–SHM).

282 Briefentwurf (Stenographie) von Meier an Scherchen, in: Arbeitsheft *Orchesterpartitur Juli–Aug. 1957, Nr. 8, Statische Relationen*, eingelegtes Notizblatt ohne Datum, S. [11]–[14] (PSS–SHM). Der Entwurf ist vollständig abgedruckt in: «Monologe eines einsam Schaffenden. Auszüge aus Hermann Meiers Arbeitsheften», transkribiert von Michelle Ziegler, in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck, *Mondrian-Musik*, S. 181–187, hier: S. 181–182.

Von den Ereignissen, die für ihn von Bedeutung waren, erwähnte Meier hier zwei aus dem Jahr 1955: die «Tagung für elektronische und konkrete Musik», die vom 19. bis 21. Mai 1955 in Basel stattfand, und die Einzelausstellung zum Schaffen Piet Mondrians, die vom 22. Mai bis 1. Juli 1955 im Kunsthaus Zürich präsentiert wurde. Zu diesen beiden entscheidenden Ereignissen tritt ein halbes Jahr später einer der wenigen Besuche eines internationalen Festivals mit neuer Musik, der Meier in seinem Weg abseits der Zentren bestätigte.

Auf elektronische Musik war Meier schon 1952 von Vogel hingewiesen worden.²⁸³ Wie Meier an Scherchen schrieb, lernte er vermutlich frühe elektronische Musik am Radio durch Übertragungen der deutschen Sender kennen. Es kann sein, dass er so auch bereits die frühen Experimente aus dem 1951 gegründeten Kölner Studio für Elektronische Musik hörte, die ab 1953 in öffentlichen Konzerten gespielt wurden. Die «Tagung für elektronische und konkrete Musik» von 1955 wurde vom Radiostudio Basel durchgeführt und war die erste wegweisende Veranstaltung mit elektronischer Musik in der Schweiz.²⁸⁴ Auf der Tagung referierten neben den Erbauern elektrischer Instrumente Friedrich Trautwein, Oskar Sala und Maurice Martenot auch Herbert Eimert und Pierre Schaeffer. Es waren unter anderem Kompositionen von Karlheinz Stockhausen, Eimert und Pierre Henry zu hören, zum Abschluss dirigierte Sacher ein Konzert mit Werken von André Jolivet, Harald Genzmer und Sala, der mit seinem Auftritt für Aufruhr sorgte. Anwesend waren neben Stockhausen vor allem Schweizer Komponisten wie Suter und Wildberger, zudem Vertreterinnen und Vertreter von Zeitungen, Rundspruchanstalten, Universität und Musikakademie und Persönlichkeiten aus der Politik.²⁸⁵ Die Euphorie, die auch für Meier der Faszination für die neuen technischen Möglichkeiten entsprang, ist dem überschwänglichen Tonfall im Vortrag Hans Heinz Stuckenschmidts anzuhören: «Die Musik tritt aus dem Reich des Menschen und seiner tausendfachen physischen Hemmungen in das phantastische Reich der

283 Siehe dazu vorliegendes Kap., S. 109–111.

284 Obwohl die Schweizer Rundfunkanstalten zu dem Zeitpunkt noch keine Kapazitäten für eigene Studios hatten, waren sie für die Verbreitung der elektronischen Musik wegweisend. Sie führten auch Veranstaltungen und Präsentationen durch, in denen sie über die neusten Entwicklungen informierten. Vgl. Heidi Zimmermann, «Der Klang der großen, weiten Welt. Zum Weltmusikfest der IGNM in Zürich 1957», in: Mosch (Hg.), «*Entre Denges et Denezzy ...*», S. 137–144, hier: S. 139; und *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*, hg. von Bruno Spoerri, Zürich 2010.

285 Eine Kopie der Dokumentation der Tagung ist im Fonds Annie Müller-Widmann in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrt.

technischen Allmacht.»²⁸⁶ Meier fesselte zwar die elektronische Musik, doch war er von den aufgeführten Werken und Hörbeispielen enttäuscht.²⁸⁷ Er berichtete danach Vogel, dass Stockhausen der einzige sei, dem er sich «der Werke wegen» hätte nähern können.²⁸⁸ Fast postwendend insistierte Vogel mit einem noch konkreteren Vorschlag als 1952, dass Meier unter den Musikern der einzige sei, der über mathematische Kenntnisse verfüge und damit einen großen Vorteil besitze, «um sich mit der Elektronischen Musik zu befassen». Er solle Eimert schreiben und dann nach Köln ins elektronische Studio fahren, um die «praktischen Dinge sehen[,] hören und handhaben zu lernen».²⁸⁹ Auf diesen wohlwollenden Rat ging Meier in seiner Antwort vom 19. Oktober 1955 zwar ein, er wich jedoch einer Auseinandersetzung mit der Begründung aus, dass er mit der elektronischen Musik «vorerst noch nichts anfangen» könne aufgrund der zu geringen «Unterschiedlichkeit im Klangfarbigen», ihn jedoch ihre Struktur «ungeheuer fesselte» und er «in dieser Art» einen neuen Versuch der «vollkommenen Melodielosigkeit» gemacht habe.²⁹⁰ In diesem Fazit sind die Konsequenzen ersichtlich, die Meier aus der frühen Begegnung mit elektronischer Musik zog: Er betätigte sich zwar nicht direkt im neuen Medium, ließ sich in seinem Instrumentalschaffen aber von deren «Struktur» anregen.

Wegweisende Anregungen fand Meier zudem kurz darauf beim Besuch der Mondrian-Ausstellung in Zürich. Völlig davon eingenommen berichtete er seinem Lehrer am 31. Juli 1955 davon:

Extra fuhr ich nach Zürich, um die Mondrianausstellung zu sehen. Hier traf ich Frau Prof. Müller, die 2 Bilder lieh. Sie erzählte mir über ihn. Mondrian bin ich ganz verfallen. Ich hab nicht endgültig Ruhe, bis ich mich zu ähnlicher Geisteshaltung durchgesäubert habe.²⁹¹

286 Hans Heinz Stuckenschmidt, unveröffentlichter Tagungsvortrag [1955], zit. nach Fritz Muggler und Bruno Spoerri, «Ein bescheidener Anfang: Elektronische Musik in den Fünfzigerjahren», in: Spoerri (Hg.), *Musik aus dem Nichts*, S. 31–44, hier: S. 36.

287 Die Hörbeispiele enttäuschten auch andere Zuhörerinnen und Zuhörer; der Journalist und Spezialist der frühen elektronischen Musik Fred K. Prieberg sprach gar von einem «Jahrmarkttrummel» an einem Ort, der sich «weniger als alle anderen» für experimentelle Kunst eigne. Fred K. Prieberg, *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin 1960, S. 128.

288 Meier an Vogel, Brief vom 31. Juli 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

289 Vogel an Meier, Brief vom 7. August 1955 (PSS–SHM).

290 Meier an Vogel, Brief vom 19. Oktober 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel), siehe vorliegendes Kap., S. 111.

291 Meier an Vogel, Brief vom 31. Juli 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel)

Auch aus seinen Notizen geht hervor, dass er in seinem kompositorischen Schaffen eine «ähnliche Geisteshaltung» erreichen wollte: Mondrian stellte für ihn spätestens ab diesem Zeitpunkt und bis ans Ende seines Wirkens eine wichtige Bezugsgröße dar.

Nach diesen für sein Schaffen prägenden Begegnungen im Frühjahr 1955 folgte im Oktober eine für ihn persönlich enttäuschende Erfahrung. Meier fuhr erstmals zu einem Festival für neue Musik: zu den Donaueschinger Musiktagen. Schon die praktische Seite ärgerte ihn, da es mit den «etwa 10» ihm bekannten Personen, die er traf, nur ein «nervöses Gehaste» war, «als befänd sich jeder in einem Rennen oder auf dem Markt».²⁹² Er berichtete, dass er in einem Zustand der Konzeption neuer Ideen für seine Musik nach Donaueschingen gefahren war:

Ich dachte, die neuen Werke werden alles über den Haufen werfen & als eine sinnlose Narretei aufdecken. Nichts solches geschah. Aber eine Einsicht ward mir: dass ich nie auch nur die geringste Chance zu erwarten hätte[,] hier aufgeführt zu werden. Vor 1000 Menschen? Vor Festspielpublikum? Aber das macht nichts – mir ist die Hauptsache, dass das Kind aus dem Mutterleib kommt, & seis doch ein Ungeheuer. Meine Striche & Flächen & ihre Proportionen etc. darf ich doch ebenso gut Musik nennen wie die Taschenspielerereien des flinken Jongleurs Killmayer? In Mondrian & Arp ist mehr Musik, sogar hörbare, als in Regamey & Fellegana [sic]. Zur Wiedergabe ihrer Weisheiten genügte irgendein ganz beliebiger Dorfkirchenchor.²⁹³

An die Enttäuschung in Donaueschingen knüpfte Meier direkt die Einsicht, dass sein Schaffen in einem solchen Rahmen keine Chance zur Aufführung hatte. Nachdem er sein Werk jenem des «flinken Jongleurs Killmayer» – dem deutschen Komponisten Wilhelm Killmayer – gegenüberstellte, von dem die *Romanzen* (1954) nach Texten von Federico García Lorca zur Aufführung gekommen waren, ließ er sich zu einer Bemerkung zu Mondrian und Arp hinreißen, in denen er mehr «hörbare» Musik vernahm als in jener von Constantin Regamey und Vittorio Felleganga – zwei Komponisten, von denen in Donaueschingen ebenfalls Werke gespielt worden waren. Einzig in der Einschätzung der Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 (1911–13) von Webern, dem *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* (1955) für Klarinette, Bassklarinetten, Violine, Violoncello und Klavier von Henri Pousseur und Pierre Boulez' *Livre pour quatuor* (1948–49) für Streichquartett fand er sich mit seiner Sitznachbarin auf einer Linie, die am Samstag «nur Pousseur

292 Meier an Vogel, Brief vom 19. Oktober 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

293 Ebd. (Auszeichnungen im Original).

& Boulez neben Webern»²⁹⁴ gelten ließ. Sonderbarerweise ging er auf die Uraufführung von *Métastaseis* (1953–54) für Orchester von Iannis Xenakis nicht ein, die am Sonntag folgte.

Es blieb einer der wenigen Festivalbesuche in Meiers Leben.²⁹⁵ Weiterführende Konsequenzen hatten allerdings die anderen beiden Begebenheiten im Jahr 1955: Als Meier in seinem Brief an Vogel erwähnte, dass er in einer Komposition vor der Reise nach Donaueschingen einen «neuen Versuch» unternommen habe – «vollkommene Melodielosigkeit»²⁹⁶ –, bezog er sich auf das Orchesterstück Nr. 4 HMV 34 (1955), das er Piet Mondrian widmete.²⁹⁷ Die neue Vision einer abstrakten Musik ohne Melodien äußert sich hier in meist durch Pausen voneinander abgesetzten Einzeltönen von unterschiedlicher Dauer.²⁹⁸ Sie folgte unter anderem aus der Begegnung mit elektronischer Musik und mit Mondrians Bildern im Jahr 1955.

3.3. Nähe zu den bildenden Künsten: Lektüre, Ausstellungsbesuche und persönliche Kontakte

Die bildenden Künste standen Zeit seines Lebens im Fokus des Zullwiler Lehrers und Komponisten: Meier las Kunstbücher, besuchte Ausstellungen und informierte sich in Zeitungen und Radio über das aktuelle kulturelle Geschehen. Anfang fünfziger Jahre ist indes eine deutliche Verlagerung der Schwerpunkte dieser Interessen feststellbar: Er begann sich intensiv mit konstruktiver oder konkreter Kunst zu beschäftigen. Entscheidend für diesen neuen Fokus war die Begegnung mit Wladimir

294 Ebd. Es gibt Hinweise, dass es sich bei der Sitznachbarin um die Pianistin Lilo Mathis aus Kaiserslautern handelte, mit der Meier in Kontakt blieb und der er die Zwei Klavierstücke HMV 36 (1955–1956) widmete.

295 Gemäß einem Brief an Luigi Nono besuchte Meier die Donaueschinger Musiktage nochmals im Jahr 1957, weitere Reisen zu Festivals sind nicht dokumentiert. Vgl. Meier an Luigi Nono, Briefentwurf vom 31. Oktober 1957 (PSS–SHM).

296 Meier an Vogel, Brief vom 19. Oktober 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

297 Die Widmung «à Mondrian» hat Meier auf die Titelseite des Arbeitsheftes notiert, in dem er dieses Stück ausarbeitete. Vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft *Entwürfe zur Sinfonie 1955, begonnen am 24.2.55, à Mondrian* (PSS–SHM).

298 Michel Roth hat dieses Stück deshalb mit dem Umfeld der «Punktuellen Musik des europäischen Serialismus und der Orchesterwerke John Cages» assoziiert und den Beginn mit Stockhausens *Kontra-Punkte* (1953) verglichen. Vgl. Michel Roth, «Grosse Wand ohne Bilder», in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 95–116, hier: S. 101.

Vogel, der Meier neben der Zwölftontechnik auch mit der zeitgenössischen Kunst und der Basler Kunstszene bekannt gemacht hatte.

Meiers Exzerpte und Notizen, die er bei der Lektüre von Bibliotheksbüchern angefertigt hat, dokumentieren die Schwerpunkte und Veränderungen seiner Kunstinteressen. Seine Abschriften von Publikationen zur Malerei, Graphik und Architektur lassen sich grob in drei Phasen gliedern: Nach einem Schwerpunkt auf den beiden Künstlern Wasily Kandinsky und Le Corbusier im Jahr 1938 folgt bis 1953 eine Phase, in der er sich generell über die Kunstgeschichte, die Kunst seiner Zeit und einzelne Künstler der Vergangenheit wie Auguste Rodin, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Gustave Courbet, Rembrandt, Emil Nolde, Albrecht Dürer, Arnold Böcklin und André Breton informierte. Darauf folgt eine Zeitspanne von 1953 bis 1959, in der er sich intensiv mit einzelnen Vertretern der konkreten oder konstruktiven Kunst wie Hans Arp, Paul Klee, Piet Mondrian, Wasily Kandinsky und Max Bill beschäftigte, begleitend dazu auch mit László Moholy-Nagy und Kasimir Malewitsch. In einer dritten Phase von 1960 bis 1965 wandte er sich der Baukunst zu. Er studierte zunächst das Schaffen von Le Corbusier, Richard Neutra und Frank Lloyd Wright, ab 1963 las er begleitend dazu auch wieder Publikationen über zeitgenössische Kunst.

Meiers zunehmendes Interesse für die bildende Kunst der Gegenwart hatte einen Hintergrund: Mit Vogel war ein für ihn wichtiger Vermittler der zeitgenössischen Kunst in sein Leben getreten. Am 29. Dezember 1945, bloß drei Monate nach den ersten Unterrichtsstunden, schrieb Meier an Vogel: «Dieser verfluchte kleine Klee, den Sie mir ganz am Anfang zeigten, wirkte auf mich verheerender als Schönberg.»²⁹⁹ Da nicht verbürgt ist, dass Vogel selbst ein Bild von Paul Klee besaß, ist zu vermuten, dass er Meier eine Reproduktion gezeigt hatte. Diese Briefstelle belegt den frühen Austausch der beiden Komponisten über bildende Kunst. Vogels Umfeld war auch hierbei von Bedeutung. Der Unterricht in Comolugno fand im Palazzo «La Barca» statt, in dem Vogels Lebensgefährtin, die Pianistin und spätere Psychoanalytikerin und Schriftstellerin Aline Valangin, verschiedene Schriftstellerinnen und Künstler beherbergte. Valangin war mit James Joyce und C. G. Jung befreundet, bei ihr verkehrten Persönlichkeiten wie Max Ernst,

299 Meier an Vogel, Brief vom 29. Dezember 1945 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel). Bis jetzt konnte nicht ermittelt werden, welchen «kleinen Klee» Meier hier meinte, da Vogel selbst wohl keine Werke von Klee besaß und Meier zu diesem Zeitpunkt noch keinen Unterricht im Haus des Sammlerehepaars Oskar und Annie Müller-Widmann gehabt hatte.

Kurt Tucholsky, Meret Oppenheim und Max Bill.³⁰⁰ Vogel selbst unterhielt Beziehungen zu Architekten und besaß Kunstwerke, unter anderem von Hans Arp.³⁰¹ Er stand auch Max Bill nahe, der 1933 als einer der ersten Schweizer Künstler mit Vogel in Kontakt getreten war.³⁰² Bill schuf in jener Zeit im Auftrag von Hermann Scherchen einen Standardumschlag für den Musikverlag *Ars viva*. Die Beziehung zwischen den beiden Künstlerpersönlichkeiten führte in der Folge zu Aufträgen und Gegenaufträgen und zu Widmungen: Als Architekt hatte Bill für Vogel und Valangin in Ascona das «Haus für ein Künstlerpaar» entworfen, das allerdings nicht gebaut wurde. Bei der Eröffnung der von ihm mitgegründeten Hochschule für Gestaltung in Ulm erteilte Bill Vogel einen Kompositionsauftrag. Schließlich widmete Vogel Bill 1976 sein Streichtrio *Graphique* (1976).

Bei seinen Aufenthalten in Basel wohnte Vogel beim Sammlerehepaar Annie und Oskar Müller-Widmann, und er war auch mit Marguerite Hagenbach, der Sammlerin und späteren Ehefrau Hans Arps, in Kontakt. In beiden Häusern erteilte Vogel Meier in den späten vierziger Jahren Unterrichtsstunden.

300 Elias Canetti beschrieb sie 1935 in seiner Autobiografie: «Der eigentliche Star des Abends war aber doch die Dame des Hauses selbst. Man wußte von ihrer Freundschaft mit Joyce und Jung. Es gab kaum einen angesehenen Dichter, Maler oder Komponisten, der nicht in ihrem Haus verkehrte.» Vgl. Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*, Frankfurt a. M. 1992, S. 170. Für den Hinweis danke ich Doris Lanz.

301 Die Selbstportraits, die Vogel immer wieder mit einem Grußwort an Freunde und Kollegen sandte, zeigen ihn bevorzugt vor Bildern von Hans Arp. Doris Lanz hat die Bedeutung der visuellen Kunst in Vogels Schaffen untersucht. Vgl. Doris Lanz, «Versuchen Sie ›Brasilia‹ in ein Musikstück zu verwandeln». Die Bedeutung visueller Kunst für Wladimir Vogels Komponieren», in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 69–77.

302 Angela Thomas, *Mit subversivem Glanz. Max Bill und seine Zeit*, Bd. 1: 1908–1939, Zürich 2008, S. 178. Vgl. auch Vera Hausdorff, «Sinfonische Klänge für die Augen. Die Zürcher Konkreten und die Musik», in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 55–68, hier: S. 63.



Abb. 4: Wohn-/Esszimmer im Haus des Sammlerehepaars Annie und Oskar Müller-Widmann in Basel, Fringelistrasse 16, Foto: Oskar Müller-Widmann 1935.

Das Haus des Ehepaars Müller-Widmann war ein «Treffpunkt der Moderne»:³⁰³ Die beiden Sammler hatten mit einem Fokus auf Expressionismus begonnen, widmeten sich aber seit Ende der zwanziger Jahre der abstrakten Kunst. Ihre Sammlung konzentrierte sich schwerpunktmäßig auf die abstrakte Kunst – und enthielt insbesondere auch Werke Hans Arps und Piet Mondrians.³⁰⁴ Auf einer Fotografie des Wohn- und Esszimmers von 1935 ist sowohl Hans Arps *Wolkenpfeil* (1932) als auch Mondrians *Komposition B mit grau und gelb* (1932) zu sehen (Abb. 4).³⁰⁵

303 Peter Winter, «Unglückliche Flaschenpost. Kurt Schwitters und seine «Briefe aus der Schweiz», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juni 1999, <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-unglueckliche-flaschenpost-11295184.html>> [9.6.2021].

304 Zum Bestand der Sammlung vgl. *In memoriam Oskar Müller-Widmann, 1887–1956*, hg. von Georg Schmidt, Basel 1956. Den Hinweis verdanke ich Vera Hausdorff. Vgl. dazu auch Vera Hausdorff, «Sinfonische Klänge für die Augen», S. 57.

305 Vgl. auch *Erinnerungen an ein offenes Haus der Künste. Das Sammlerehepaar Annie und Oskar Müller-Widmann*, hg. von Miklos von Bartha, Dominique Lüthy-Petzold, Raymond Petzold und Franziska Boerlin-Petzold, Basel 2016.

Marguerite Hagenbach war eine Nachbarin des Ehepaars und begegnete 1932 erstmals Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, zu denen sie eine enge Freundschaft aufbaute.³⁰⁶ Hagenbachs Sammlung konzentrierte sich ebenfalls auf konstruktive und konkrete Kunst, mit Kunstwerken von Sophie Taeuber-Arp, László Moholy-Nagy und Georges Vantongerloo. Meier und Vogel unterhielten sich während des Unterrichts anscheinend auch über Werke der bildenden Kunst. Darauf verwies Meier in einem Brief mit abstrakten Gedankengängen zu einer philosophisch begründeten Annäherung der Menschen am 30. Dezember 1951 und erklärte: «Sie selbst deckten mir solche Vorgänge in den Werken Arps und Mondrians auf bei Prof. Müller.»

Auf diese vielfältigen Anregungen hin las Meier in den folgenden Jahren Publikationen über zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler und besuchte Ausstellungen. So berichtete er Vogel mehrmals von Ausstellungsbesuchen, die ihn persönlich faszinierten und zum Schaffen anregten. Der erste Bericht über eine Kokoschka-Ausstellung vom 2. April 1947 weist allerdings noch keine Anbindung an das eigene Schaffen auf:

Am 26. März war ich in der Kokoschka-Ausstellung. Am Abend hielt Kokoschka einen Vortrag, aber ich bummelte heim, ich hatte den Mut nicht, mich dieser Persönlichkeit auszusetzen. Es ist etwas davon in seinem Werk, das ich fliehen muss. Er hat Genie und Stärke genug, aus gewissen Mängeln etwas stark Eigenartiges zu machen; wollte ich sein Rezept befolgen, geriete ich ins wüsteste Chaos.³⁰⁷

Weitaus prägender wirkte acht Jahre später die bereits erwähnte Ausstellung mit Bildern von Piet Mondrian. Und am 11. September 1963 berichtete Meier begeistert von einer Kandinsky-Ausstellung:

Letzten Dienstag begann in Basel die Kandinsky-Ausstellung & die hat mir ungeheuer unter die Arme geholfen. Wie bei allen Grossen ist mir das Spät- od. Alterswerk vom entscheidenden Eindruck [sic], meine Leidenschaft. & auch bei Kandinsky das immer stärkere Hervortreten der Geometrik, das wohl mit der Abstraktion zusammenfällt. Wie wären die Bilder eines 20 Jahre älter gewordenen Kandinsky geworden?³⁰⁸

Neben den enthusiastischen Berichten über Ausstellungsbesuche sind die meisten Referenzen auf die bildende Kunst und die daran anknüpfenden Analogien zum eigenen Schaffen in Briefen von und an Vogel

306 Eine kurze Biographie von Marguerite Hagenbach-Arp ist auf der Homepage der Fondazione Marguerite Arp zu finden, vgl. Fondazione Marguerite Arp, <<https://www.fondazionearp.ch/de/marguerite-arp>> [9.6.2021].

307 Meier an Vogel, Brief vom 2. April 1947 (PSS-SHM).

308 Meier an Vogel, Brief vom 11. September 1963 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

zu finden.³⁰⁹ Wurde Meiers Interesse für die bildenden Künste durch den Kontakt mit Vogel wohl nicht erweckt, so wurde es aber dadurch geprägt – insbesondere in der Ausrichtung auf die zeitgenössische Kunst.

Ob Meiers Begegnung mit Max Bill (1908–1994) durch Vogel ermöglicht wurde, ist unklar. Bills Brief vom 14. September 1954 lässt darauf schließen, dass Meier ihn kontaktiert und ihn um Ratschläge gebeten hatte, wo er dessen Kunst ansehen könne. Bill äußerte zunächst Gefallen an dem, was Meier «von der Sturheit der Dodekafonisten» schrieb, um ihm dann Hinweise zur Ausstellung seiner Werke zu geben:

in basel könnten sie sich gelegentlich mit frau müller-widmann oder herrn prof. oskar müller-widmann, fringelistrasse, in verbindung setzen. sie besitzen eine grosse und schöne sammlung moderner kunst (sind bartok- und vogel-verehrer). wenn sie sich auf mich beziehen, werden sie sicher die sammlung ansehen können. auch befinden sich zwei werke von mir im basler museum. eine grössere ausstellung meiner werke ist zur zeit nicht geplant, [...].³¹⁰

Im April 1959 planten Meier und Bill ein Treffen. Danach brach die Korrespondenz ab. Darüber hinaus tauschte sich Meier auch mit anderen Schweizer Künstlern aus, darunter insbesondere mit Meret Oppenheim (1913–1985) und mit Oscar Wiggli (1927–2016). Oppenheim lernte Meier 1954 bei Gattikers «Hausabenden» in Bern kennen. Er traf sie im Jahr 1955 zu einem Gespräch und erhielt von ihr ein kleines Ölgemälde.³¹¹ Der Kontakt mit dem Künstler und Komponisten Wiggli und dessen Frau Janine, die ihn bei der Arbeit im eigenen Tonstudio im jurassischen Muriaux in technischen Belangen unterstützte und neue Software entwickelte,³¹² begann in den achtziger Jahren und ist brieflich nur spärlich belegt.³¹³ Der Austausch mit Oppenheim und Wiggli entwickelte nicht die gleiche Dynamik für Meiers Schaffen wie die Begegnungen der frühen fünfziger Jahre.

309 Dabei ist freilich zu bedenken, dass es sich beim Briefwechsel zwischen Meier und Vogel mit 229 erhaltenen Briefen um die weitaus umfangreichste überlieferte Korrespondenz handelt.

310 Max Bill an Meier, Brief vom 16. September 1954 (PSS–SHM).

311 Meret La Roche-Oppenheim an Meier, Brief vom 9. April 1955 (PSS–SHM). Zum Hinweis auf das Gemälde vgl. Christoph von Imhoff, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Bern, 13.2.2017.

312 Kjell Keller, «Porträt: Oscar Wiggli», in: *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*, hg. von Bruno Spoerri, Zürich 2010, S. 227–230, hier: S. 227.

313 In Bezug auf Meiers eigenes elektronisches Schaffen wäre gerade seine Kenntnis von Wiggli Verfahren mit Collagen von Videoprints von Interesse, die er als «Partitions graphiques» bezeichnete und als Vorlage für vierspurige Kompositionen verwendete. Vgl. ebd., S. 228.

Anfang der sechziger Jahre machte Meier zudem mit einem Personenkreis aus dem Umfeld der Kunstgewerbeschule Basel Bekanntschaft. Bereits ab 1939 hatte er regelmäßig die Bibliothek der Kunstgewerbeschule besucht, um sich Bücher über Kunst auszuleihen. Zwanzig Jahre später tauschte er sich mit einer Gruppe von Freunden aus, der unter anderem der Restaurator (und sein zukünftiger Schwiegersohn) Christoph von Imhoff und der Eisenbildhauer Thomas Peter angehörten. Peter schuf später «bewegliche Skulpturen», die mit Saiten in Schwingungen versetzt werden konnten.³¹⁴ Zu dieser Gruppe gesellten sich zudem ein unbekannter Ingenieur und der Komponist Herbert Schrag, der im Zusammenhang mit Kurt Fahrners öffentlicher Präsentation eines Bildes einer nackten Frau am Kreuzifix 1959 für Schlagzeilen gesorgt hatte.³¹⁵ Die Treffen fanden zwischen 1960 und ca. 1962 statt. Danach löste sich die Gruppe auf.

3.4. Fern von Bühnen: die sechziger Jahre

In den späten fünfziger und sechziger Jahren stand Meier nur vereinzelt in Kontakt mit Persönlichkeiten der Musikszene. 1957 richtete er sich in einem Schreiben an Luigi Nono.³¹⁶ Im gleichen Jahr wandte er sich an Hermann Scherchen in Gravesano. 1958 vereinbarte er anscheinend ein Treffen mit Wolfgang Fortner.³¹⁷ Mit Sacher und Strobel tauschte sich Meier auch Mitte der Sechziger noch kurz brieflich aus. Schließlich ist aus diesem Zeitraum auch ein Schreiben von Paul Baumgartner erhalten, dem Meier 1963 sein Stück für zwei Klaviere HMV 58 widmete, obschon dieser ihm offen mitteilte, dass ihm die Komposition unverständlich sei und sich Meier seines Erachtens «in eine Sackgasse begeben» habe.³¹⁸

314 [O. A.], Biographie von Thomas Peter, in: *Kunstbreite, Lebensläufe von Künstlerinnen und Künstlern*, aufgeschaltet von Hans Muggli, <https://www.kunstbreite.ch/Kuenstlerwerdegaenge_aargau_peter_thomas.htm> [9.6.2021].

315 Thomas Peter studierte von ca. 1961 bis 1963 an der Kunstgewerbeschule Basel, Christoph von Imhoff von 1959 bis ca. 1962. Vgl. Christoph von Imhoff, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Bern, 13.2.2017.

316 Vgl. Meier an Luigi Nono, Briefentwurf vom 31. Oktober 1957 (PSS–SHM). Auf diesem Entwurf notierte Meier, dass er den Brief am 31. Oktober 1957 abgeschickt habe.

317 In einem Schreiben erhält er die Auskunft, dass Fortner ihn zu angegebenen Zeiten empfangen kann. Vgl. Wolfgang Fortner (Sekretariat) an Meier, Postkarte vom 13. September 1958 (PSS–SHM).

318 Paul Baumgartner an Meier, Brief vom 2. November 1963 (PSS–SHM).

Neben diesen wenigen Vernetzungsversuchen in der Musikszene orientierte sich Meier insbesondere in den sechziger Jahren verstärkt an den Naturwissenschaften – regelmäßig bezog er sich in diesen Jahren auf Albert Einstein und Werner Heisenberg – und der Architektur. Dies tritt auch in den Widmungen hervor: 1967 kontaktierte Meier den brasilianischen Architekten Oscar Niemeyer, da er ihm sein Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere HMV 65 widmen wollte. In einem Schreiben, das er übersetzen ließ, erklärte Meier, dass er zwar auf einen vorhergehenden Brief nichts gehört habe, ihm das Werk aber trotzdem gewidmet habe.³¹⁹ Er habe es einem Dirigenten zugestellt, aber keine Antwort erhalten:

Da es wohl nie zu einer Aufführung wegen seiner neu-klassisch, antisurrealistischen Haltung kommen wird, kann ich Ihnen keine Bandaufnahme senden und so übermache ich Ihnen ein Exemplar der Partitur zum Geschenk. Ich bitte Sie, darob in keiner Weise beleidigt zu sein. Wenn ich von Ihnen eine Zeile der Aufmunterung erhalten dürfte, wäre ich sehr glücklich.³²⁰

Auf diese Bitte erhielt Meier wohl keine Antwort. Hingegen reagierte ein Jahr später der Physiker und Nobelpreisträger Werner Heisenberg, dem Meier sein Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere HMV 71 widmete – allerdings ohne viel Verständnis:

Ihr Wunsch, mir ein Orchesterstück zu widmen, ist sehr freundlich von Ihnen, und es freut mich, wenn Sie aus der philosophischen Entwicklung eines so andersartigen Gebiets wie der Atomphysik Anregung für Ihre Arbeit finden können. Andererseits kenne ich Ihre Musik ja garnicht, sodass ich meine Zustimmung oder Ablehnung ja nur von Ihrer freundlichen Absicht abhängig machen könnte. In der Musik, mit der ich mich als kammermusikalischer Dilettant beschäftige, bin ich bisher eigentlich nur von älterer Musik – sagen wir bis Reger – wirklich bewegt worden; auch ist mir wichtiger, was in der Musik gesagt wird, als wie es gesagt wird. Die formale Seite ist mir – übrigens auch in meiner Wissenschaft – immer ziemlich unwichtig gewesen. Daraus können Sie meine allgemeine Einstellung zur Musik ablesen. Aber dann möchte ich es einfach Ihnen überlassen, zu entscheiden, wie Sie es mit Ihrer Widmung halten wollen.³²¹

Meier ließ sich durch Heisenbergs gleichgültige Haltung nicht von der Widmung abbringen und notierte sie auf die erste Seite der Reinschrift. Nachdem er sich in den fünfziger Jahren aus dem Umfeld der Zwölftonmusik rund um Vogel zurückgezogen und sich auch von seriellen Verfahren abgelöst hatte, suchte er also in außermusikalischen Gebieten

319 Meier an Oscar Niemeyer, Brief vom 24. Juli 1967 (PSS–SHM).

320 Ebd.

321 Werner Heisenberg an Meier, Brief vom 3. September 1968 (PSS–SHM).

Bezüge: Zunächst traten die bildenden Künste in seinen Fokus, in den sechziger Jahren vermehrt auch die Naturwissenschaften und die Literatur.

Parallel zu seinem Rückzug aus der Musikszene vertiefte sich Meier in seinen Arbeitsheften zunehmend in ausgiebigen Erörterungen. Hatte er in einer Serie von Heften von 1951 bis 1955 relativ kompakt «Einfälle und Exzerpte» festgehalten, so ließ er sich in den Heften mit der Überschrift «Vorbereitungsheft» in den sechziger Jahren mehr und mehr Raum für ausführliche Gedankengänge. Ab 1965 entfernte er die Klammern der Schulhefte, die er bis dahin gemäß Herstellung als Einheiten verwendet hatte, beschrieb die einzelnen Blätter nun beidseitig und nummerierte sie in dicken Bündeln durch. Die Zählung überschreitet die Nr. 1000 mehrmals, wonach er wieder bei Null begann. Die Zunahme seiner Notizen verweist darauf, dass sich Meier als Ersatz für den Austausch mit anderen Komponisten oder Gleichgesinnten in seine eigene Gedankenwelt zurückzog, der er sich in seinen stenographischen Selbstgesprächen hingeben konnte. Ein Grund für lange Erwägungen mag darin liegen, dass die Selbstkritik noch fundamentaler wurde, als Meier nur noch für die Schublade komponierte. Er erachtete die Freiheit, niemandem folgen zu müssen, als einen Vorzug des mangelnden Erfolgs: «Nur eins sanktioniert mein Tun: in meiner ureigensten Sache thront ob mir keine Kompetenz, keine Autorität. Das ist schön. Es ist wie ein Weltanfang. Es ist kein Wertkriterium, dass einem kein einziger Mensch auf der ganzen Welt Mut macht, aber dieser Umstand spricht eher für autochthonen Wert als der Massenbeifall.»³²² Meier hatte eine einzige prüfende Instanz für sein Tun: sich selbst. Das Schreiben ermöglichte ihm, Standpunkte in schriftlicher Form zu konservieren und sie danach, in der Durchsicht am Tag danach oder später, mit Distanz zu beurteilen und zu annotieren.

Meiers Kompositionen der sechziger Jahre schreiben Besetzungen vor, die Veranstalter einen beträchtlichen Aufwand abverlangen. Nach den Stücken für zwei Klaviere der späten fünfziger Jahre handelt es sich um Klavierwerke für immer mehr Tasteninstrumente und um Orchesterwerke mit bis zu vier zusätzlichen Tasteninstrumenten: 1962 ergänzte er eine große Orchesterbesetzung bereits mit zwei vierhändig zu spielenden Klavieren (Stück für großes Orchester und zwei Klaviere je vierhändig HMV 54), 1964 schrieb er neben einem großen Orchester drei Klaviere vor (Stück für großes Orchester und drei Klaviere HMV 60).

322 Hermann Meier, Arbeitsheft *Planungsheft ab 29. Jan. 61*, Eintrag vom 10. März 1961, [S. 17] (PSS-SHM).

Ab 1968 treten auch elektrische Orgeln dazu (ab dem Stück HMV 68, das Streichorchester, zwei Hammondorgeln und zwei Klaviere vorschreibt, die vierhändig zu spielen sind) und ein Jahr später kombinierte er in Werken für Tasteninstrumente die Klangfarben von Klavier, Cembalo und elektrischer Orgel (bis hin zu den drei Werken HMV 76 bis HMV 78, die je sechs Instrumente verlangen und bis zu zwölf Pianisten). Die Wahl dieser Besetzungen geht einerseits auf kompositorische Bedürfnisse zurück, mag andererseits aber auch darauf hindeuten, dass Meier sich mit der Arbeit abseits der öffentlichen Resonanz fern von Aufführungen auf Bühnen bis zu einem gewissen Grad abgefunden hatte – oder sich zumindest damit arrangierte: Da seine Werke nicht für konkrete Aufführungen geschrieben waren, hatte er die Freiheit, sie unabhängig von praktischen Erwägungen zur Umsetzung und allein gemäß seinen kompositorischen Vorstellungen zu kreieren. Seine Kompositionen der sechziger Jahre sind zwar nach wie vor alle in Hinblick auf eine klangliche Umsetzung konzipiert, doch nehmen sie keine Rücksicht auf die Ausmaße des organisatorisch und technisch erforderlichen Aufwands. So hatte sich Meier mit außermusikalischen Bezügen, dem fast obsessiven Abwägen in Notizbüchern und den gigantischen Besetzungen als Komponist auf einen individuellen Weg begeben.

4. Ein «elektronischer Stil»: umfangreiches Spätwerk ab 1973

Am Tag seiner Pensionierung, dem 15. Oktober 1973, hielt Meier in einem Arbeitsheft fest: «Ab heute sog[enannter] Alt-Lehrer, Pensionierter – aber tatsächlich Musiker. Der endgültige Berufswechsel, der Eintritt in den Professionalismus der Musik ist für mich vollzogen.»³²³ Und schon der nächste Satz führte ihn mitten in die Überlegungen zu seiner aktuellen Komposition zurück. Das Ende seiner Beschäftigung als Lehrer an der Primarschule Zullwil eröffnete für Meiers kompositorische Tätigkeit neue Perspektiven. Die Notizen in seinen Arbeitsheften bis Ende der achtziger Jahre dokumentieren eine unermüdliche

323 Hermann Meier, Arbeitsheft 201–222 [08.10.–5.11.1973], S. 205d, Eintrag vom 15. Oktober 1973 (PSS–SHM). Einzelne Abschnitte des hier folgenden Kapitels sind bereits publiziert in: Michelle Ziegler, «Aus dem Geist der Elektronik». Hermann Meiers Hinwendung zur elektronischen Musik», in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 145–159.

Schaffenskraft, die sich in einem umfangreichen Spätwerk niederschlägt.

Noch bedeutsamer als der berufliche Wendepunkt ist allerdings, dass sich Meier zu diesem Zeitpunkt in seinem Schaffen neu orientierte: Der frisch Pensionierte arbeitete in den ersten Tagen seines neuen Lebensabschnitts eine Skizze für sein erstes elektronisches Stück aus und komponierte von da an bis 1983 ausschließlich elektronische Musik. Dabei folgte Meier einer Vision. Es ging ihm nicht bloß darum, bereits existierende Kompositionsweisen mit dem Glanz neuer Klangressourcen aufzufrischen. Er strebte vielmehr nach neuen Ausdrucksmitteln und einem Kompositionsstil, der im Kern auf das Wesen einer elektronischen Musik abgestimmt war. Die Idee eines neuen «elektronischen Stils»³²⁴ berauschte Meier in den Jahren nach seinem «Berufswechsel» und regte ihn zu intensivem Schaffen an. Das zeigt sich unter anderem in den Klangschichten für Tonband HMV 83 (1976), dem einzigen elektronischen Stück, das unter seiner Mitwirkung realisiert werden konnte, davor und danach in einer Phase, in der Meier graphische Notationen für elektronische Stücke ausarbeitete und schließlich auch in den späten Klavierstücken und dem Bläserquintett, deren Komposition der Bieler Pianist, Komponist und Konzertveranstalter Urs Peter Schneider ab 1983 angeregt hatte.

4.1. Studiobesuch und Realisation der *Klangschichten* (1976)

Wann Meier erstmals mit elektronischer Musik in Berührung kam, ist ungeklärt. Zu seiner späten Beschäftigung in den siebziger Jahren gibt es ein Vorspiel: 1952 und 1955 hatte ihn sein Lehrer Vogel ermutigt, sich mit elektronischer Musik zu beschäftigen. Die erste Empfehlung in der Zeit der Gründungen erster Studios erfolgte vor dem Hintergrund, dass im Unterricht immer stärkere Differenzen zwischen Lehrer und Student aufklangen und Vogel seinen Schüler an andere Persönlichkeiten zu vermitteln versuchte, die er als geeigneter ansah, um Meier in seinen Bestrebungen zu unterstützen. Als Ausweg aus den Schwierigkeiten, die Meier beim Komponieren begleiteten, empfahl Vogel ihm, ins Kölner Studio zu fahren und mit Herbert Eimert zu arbeiten. In Vogels Bericht wird erkennbar, wie abenteuerlich die frühen Versuche

324 Hermann Meier, Arbeitsheft 181–200 [31.8.–8.10.1973], Eintrag vom 8.10.73, S. 199d (PSS–SHM).

in der Pionierzeit der elektronischen Musik den Zeitgenossen erschienen. Gleichzeitig geht aus der Empfehlung auf einer persönlichen Ebene das Verständnis hervor, das Vogel trotz den ständigen Meinungsverschiedenheiten für Meiers kompositorische Anliegen zeigte:

Zu Ihren verschiedenen Lectüren u. Problemen der Musik vor allem würde ich Ihnen anraten[,] sich mit Elektronischer Musik bekannt zu machen: Ihre mathematische Kapazität öffnet Ihnen hier einen Weg, der mir z.B. verschlossen ist. – Ich lernte in Zürich u. Salzburg (I.G.N.M.) Dr. Herbert Eimert kennen, der sich neben u. mittels der 12-Ton Theorie mit dieser neuen Art Musik – oder besser, Tonkonstruktionen, beschäftigt. Mit einigen jungen Musikern (Stockhausen, Boulez u. and.) u. Ton-Technikern entwickeln sie experimentelle u. künstlerische Ton-Aufnahmen mit einem verbesserten u. weiterentwickelten Trautonium. Bei diesen Versuchen verwirklichen sie eine auf Millimeter-Sekunde genaue Ausführung von Tongebilden, die wie Eimert sagt – eine neue Epoche der Tonerzeugung u. Wiedergabe öffnet. Vielleicht finden Sie da Anregungen u. Möglichkeiten Ihre Gedanken u. Vorstellungen zu realisieren – die völlig unabhängig von Orchester u. Musikern sein werden – von Ihnen selber «eingraviert» – quasi. – Dr. Herbert Eimert, Rundfunk Köln a/Rh könnte viell. Ihnen Auskunft geben ob u. wie Sie sich in diese Materie einarbeiten könnten. Sie wären da der erste Schweizer, der sich damit auseinandersetzen kann – dank Ihren mathematischen u. anderen Kenntnissen. Ich würde mich freuen[,] Ihnen damit einen anderen Weg gezeigt zu haben!³²⁵

Da keine Antwort auf dieses Schreiben erhalten ist, lässt sich nicht abschließend klären, warum Meier den Rat im Jahr 1952 nicht befolgte. Seine zeitliche Disponibilität für ein solches Unternehmen war indes zumindest fragwürdig. Im Jahr 1950 hatte Meier den Unterricht bei Leibowitz mit dem Argument abgebrochen, er müsse sich auf den Bau seines Hauses konzentrieren. Die Beschäftigung mit elektronischer Musik erforderte in den fünfziger Jahren einen beträchtlichen Aufwand: Sie setzte den Zugang zu einem Studio und zumindest ein gewisses Maß an technischem Wissen voraus.

Das Thema kam im Jahr 1955 nochmals auf, als Meier an der Tagung für elektronische und konkrete Musik im Basler Studio teilnahm. Wiederum ermunterte Vogel Meier, sich mit elektronischer Musik zu beschäftigen:

Lieber Hermann Meier, auf Ihren langen Brief – kurze Antwort wäre, meiner Meinung, folgende: da Sie unter uns Musikern der einzige sind, der Mathematik als Grundlage u. Voraussetzung hat, haben Sie den grossen Vorteil uns voraus, um sich mit der Elektronischen Musik zu befassen. Auf diesem Gebiet ist ja noch alles zu schaffen; die größten Möglichkeiten sind offen und man sucht nach Musikern, die sich dieser Musik – oder wie ich sie nennen möchte – Neuen

325 Vogel an Meier, Brief vom 9. August 1952 (PSS-SHM).

Ton-Kunst – annehmen könnten. Wenig Konkurrenz – viele Chancen. Darum würde ich an Ihrer Stelle sofort an Dr. H. Eimert NWDR Köln Wallrafpl[at]z] 5 schreiben und ihn um Zusendung aller verfügbaren theoretischen Schriften u. Tabellen ersuchen, nach welchen Sie sich zuerst die nötigen Vorkenntnisse und Ausgangspunkte aneignen würden und dann für kürzere Zeiten – 1-2 Wochen – mehrmals nach Köln ins elektronische Studio fahren könnten, um dort an Ort u. Stelle die praktischen Dinge sehen[,] hören und handhaben zu lernen. Sie müssten Dr. Eimert schreiben, Sie hätten die 12-Ton-Kompositions-Technik gehandhabt, diese für Sie als alleinige Konzeption als unbefriedigend erkannt und sich einen neuen Weg durch u. mit der Elektronischen Tonkunst suchen möchten. So hätten Sie Aussicht[,] ein neues Tonmaterial kennenzulernen und darin etwas völlig Neues, Melodieloses zu schaffen u. eigene Wege zu gehen. Ich rate es Ihnen mit gutem Gewissen u. Wünschen u. ich glaube[,] Sie werden Kontakt bekommen; auch Aufführungen d.h. Vorführungen Ihrer Arbeit haben, da dafür weder Dirigenten noch Musiker erforderlich sind u. Sie – alles in Einem sein werden. Sie würden so mit einem Ruck in die Reihe der Avantgardisten rücken u. Ihre Stelle unter den heutigen Komponisten erobern!³²⁶

Die zweite Empfehlung war erneut direkt auf Meiers Anliegen ausgerichtet. Die sehr konkreten Anweisungen deuten die praktischen Herausforderungen an, mit denen ein Komponist früher elektronischer Werke konfrontiert war. In seiner Antwort erläuterte Meier, dass die «zu geringe Unterschiedlichkeit im Klangfarbigen»³²⁷ der Grund sei, dass er im Moment noch wenig mit der elektronischen Musik anfangen könne:

Im letzten Brief haben Sie mir geraten, mich mit der elektronischen Musik zu befassen. Diese hab ich an der 3tägigen Tagung f. elektr. Musik in Basel ziemlich gut kennen gelernt. Vorderhand kann ich mit ihr aber noch nichts anfangen, ich glaube, die zu geringe Unterschiedlichkeit im Klangfarbigen ist schuld daran. Doch ungeheuer fesselte mich ihre Struktur. In dieser Art hab ich einen neuen Versuch gemacht: vollkommene Melodielosigkeit. Knapp fertig, kamen mir neue Ideen: das Abstrakte auf die Spitze treiben.³²⁸

In den fünfziger und sechziger Jahren beschränkte sich Meiers Annäherung an die elektronische Musik also darauf, sich in seiner Instrumentalmusik von den Vorstellungen leiten zu lassen, die er aus dem Hören elektronischer Musik gewonnen hatte. Er hatte zwar gemäß einer Notiz in einem späteren Arbeitsheft 1955 den Spezialisten für elektronische Musik Hermann Heiß (1897–1966) in Darmstadt aufgesucht und sich offenbar 1962 beim SWF Baden-Baden nach einem

326 Vogel an Meier, Brief vom 7. August 1955 (PSS–SHM).

327 Meier an Vogel, Brief vom 19. Oktober 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel), siehe Kap. III, S. 234.

328 Ebd.

elektronischen Studio erkundigt.³²⁹ Allerdings blieb der frühe Besuch in Darmstadt seiner eigenen Einschätzung zufolge für ihn «ohne den geringsten Gewinn»,³³⁰ während zum späteren Unternehmen weitere Hinweise fehlen.

Erst Anfang der siebziger Jahre konkretisierte sich das Unternehmen eines Studiobesuchs. Als erfolgreicher Vermittler agierte dabei der Schweizer Musikwissenschaftler und Meiers späterer Schwiegersohn Hans Oesch (1926–1992), der in den sechziger Jahren als Musikrezensent der *National-Zeitung* tätig war, 1967 zum ordentlichen Professor und Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel ernannt wurde und in den siebziger Jahren die Zeitschrift *Melos* herausgab. Meier kontaktierte Oesch erstmals 1966, um sich zu dessen Besprechung der Donaueschinger Musiktage zu äußern.³³¹ 1967 lernte er ihn bei der Buchvernissage zu Oeschs Monografie über Wladimir Vogel persönlich kennen,³³² und es entwickelte sich eine freundschaftliche Beziehung. 1969 schrieb Oesch an Meier:

Im Ernst: ich würde mich sehr freuen, wenn Sie einmal zu mir kämen. Nicht, weil ich denke, ich könnte so etwas wie die Hebamme zu einer neuen Klassik sein – du lieber Himmel! –, aber weil es mich wirklich interessiert, worum Sie ringen und was Sie vom Stand der gegenwärtigen Komposition halten. Ich bin ja kein schöpferischer Mensch, sondern ein Musik-Sezierer, in Geschichte und Gegenwart. Wenn Sie sich also unters Messer begeben wollen, mir solls Spass machen!³³³

Das Schreiben stand am Anfang eines intensiven Austauschs, der Meier einige Türen öffnete. Am 4. März 1971 schrieb Oesch einen Brief an André Zumbach, den Chef du service des Genfer Radiostudios, und stellte Meier als Komponisten vor, der «etwa Xenakis am nächsten» steht und für den «das herkömmliche Instrumentarium sich zur Hervorbringung seiner statischen und statistischen Musik kaum mehr

329 Vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft 721–760 [15.7.–5.9.1984], Eintrag vom 24. August 1984, S. 747c. Im Nachlass ist ein Schreiben vom SWF Baden-Baden erhalten, in dem man Meier mitteilte, dass der SWF zwar über kein elektronisches Studio verfügte, ihm aber die für seine Produktionszwecke notwendigen Geräte gezeigt werden könnten. Vgl. SWF Baden-Baden an Meier, Brief vom 8. Februar 1962 (PSS–SHM).

330 Hermann Meier, Arbeitsheft 721–760 [15.7.–5.9.1984], Eintrag vom 24.8.1984, S. 747c (PSS–SHM).

331 Im Nachlass Meiers ist die Antwort Oeschs erhalten, vgl. Oesch an Meier, Brief vom 31. Oktober 1966 (PSS–SHM).

332 Oesch, *Wladimir Vogel*.

333 Oesch an Meier, Brief vom 21. Januar 1969 (PSS–SHM).

eignet».³³⁴ Deshalb denke Meier «an eine elektronische Tonproduktion»: Oesch beteuerte, dass er die «schöpferische Arbeit» Meiers seit Langem verfolge, und hielt Zumbach an, «auf Meiers Bitte» einzugehen und so einem «hochinteressanten Aussenseiter der Neuen Musik [zu] helfen, seine Vorstellungen und künstlerischen Absichten adäquat zu realisieren».³³⁵ Zwar schrieb Oesch zwei Wochen später Meier, dass er sich freue, dass dieser nach Genf eingeladen wurde, jedoch sind zu diesem Besuch bis jetzt keine weiteren Zeugnisse aufgetaucht.

Bewegung in das Unternehmen brachten schließlich andere Kontakte Oesch's: 1970 war dieser zum Präsidenten der Heinrich-Strobel-Stiftung gewählt worden, die im Folgejahr das Experimentalstudio des SWF gründete und im Landesstudio Günterstal in Freiburg im Breisgau einrichtete. Aufgrund dieser Entwicklungen konnte Oesch Meier am 31. Juli 1971 mitteilen, dass «Hilfestellung durch Strobelstiftung» möglich sei: «Die letzte Sitzung, die die Finanzen endgültig sprechen muss, ist die des Rundfunkrats im Oktober. Ich muss da wieder hin als Wanderprediger, um den Herren die Bedeutung des Unternehmens klarzumachen.»³³⁶ Es sollte allerdings nochmals über ein Jahr vergehen, bis er Meier mitteilen konnte, dass Hans Peter Haller ihn sehen wolle.³³⁷ Vermutlich fuhr Meier bereits 1973 mit seiner Tochter Veronika und Hans Oesch nach Freiburg zu einem Gespräch mit Haller. Das genaue Datum von diesem ersten Treffen ist nicht überliefert. Hingegen lässt sich Meiers erste Partitur für ein elektronisches Stück auf den 3. November 1973 datieren. Das Vorhaben, ein elektronisches Stück zu komponieren, hatte ihn durch das Jahr 1973 begleitet. Im gleichen Jahr nahm der Umfang seiner Arbeitsnotizen deutlich zu. Die Intensität dieser neuen Schaffensphase ist durchaus auf die für Meier inspirierenden neuen Möglichkeiten zurückzuführen.

Im Jahr 1975 setzt die Korrespondenz zwischen Haller und Meier wieder ein, als die Planung einer Produktion im Studio sich konkretisierte. Am 25. Juni 1975 schrieb Haller, dass der neue Regietisch Mitte bis Ende August fertiggestellt sei. Man hätte seine zeitlich exakt ausgearbeitete Komposition gut aufbewahrt: «Wie Sie wissen, ist an eine eventuelle Produktion erst zu denken, wenn unsere neue Regieanlage

334 Oesch an André Zumbach, Brief (Durchschlag) vom 4. März 1971 (PSS-SHM).

335 Ebd.

336 Oesch an Meier, Brief vom 31. Juli 1971 (PSS-SHM).

337 Oesch berichtete Meier Anfang 1973, dass Peter Haller ab dem 16. März relativ frei sei und ihn sehen möchte. Meier solle Kompositionsunterlagen mitnehmen und er werde die ihm gewidmete Komposition mitbringen. Vgl. Oesch an Meier, Brief vom 30. Januar 1973 (PSS-SHM).

in unser Studio voll integriert ist. Ich werde Sie daher nach diesem Zeitpunkt erneut über einen persönlichen Treffpunkt informieren.»³³⁸ Mehr als ein Jahr später kam er auf die Planung zurück: «[...], unser neuer Regietisch ist nun installiert, ebenfalls die 16-spur-Maschine. Wir können Ihnen nun in der Zeit vom 11.–15. Oktober 1976 anbieten, die uns vorliegenden 5 Partiturseiten zu produzieren. Natürlich können wir nicht absehen, wieviel Zeit wir für diese Produktion benötigen. Sicherlich wird es für Sie interessant sein, in die praktische Arbeit einzusteigen.»³³⁹ Im September bestätigte er schließlich den Termin vom 11. Oktober 1976.³⁴⁰

Die Klangschichten für Tonband HMV 83 wurden im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung unter der Leitung von Hans Peter Haller in zwei Schritten realisiert: in einer viertägigen Produktionsphase im Oktober und einer zweitägigen Anfang Dezember 1976. Gaudenz Badrutt kam in einer ersten Untersuchung des Stücks zum Schluss, dass Meier mit einem ersten Realisationsplan, den er für den Studiobesuch ausgearbeitet hatte, an die Grenzen des Machbaren kam: Lediglich die ersten 98 Sekunden des rund 10 Minuten dauernden Stücks wurden umgesetzt, sie wurden im Mittelteil des vollendeten Stücks eingebaut, wobei nicht alle Strukturen realisiert werden konnten.³⁴¹ Deshalb erstellte Meier im November weitere graphische Notationen, um im Dezember schließlich ein Stück von ca. 6 ½ Minuten fertigzustellen. Michael Harenberg hat aufgezeigt, dass Meier mit seinen Vorstellungen von elektronischer Musik im Studio des SWF nicht am richtigen Ort war, da sie Hallers ästhetischen und kompositorischen Absichten sichtlich fern standen.³⁴² Meier realisierte also seine erste elektronische Komposition in einem Studio als siebzigjähriger Komponist. Dafür wurde er im gleichen Jahr vom Kanton Solothurn mit einem Werkpreis ausgezeichnet. Anlässlich der Preisverleihung vom 10. Dezember 1976 kam es zur Uraufführung des Werks.³⁴³

338 Haller an Meier, Brief vom 25. Juni 1975 (PSS–SHM).

339 Haller an Meier, Brief vom 24. August 1976 (PSS–SHM).

340 Haller an Meier, Brief vom 15. September 1976 (PSS–SHM).

341 Vgl. Gaudenz Badrutt, Schlussbericht zum Forschungsprojekt «Das Auge komponiert» an der Hochschule der Künste Bern, unveröffentlichtes Typoskript, Bern 2014 (PSS–SHM).

342 Michael Harenberg, «Flächen – Strukturen – Schichtungen. Zur elektronischen Musik Hermann Meiers», in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 163–174, hier: S. 173.

343 Im Nachlass hat sich die Einladungskarte zur Preisverleihung am 10. Dezember 1976 erhalten (PSS–SHM).

4.2. Elektronisches Schaffen in Yvonand und Yverdon

Trotz der Schwierigkeiten, mit denen sich Meier bei seiner ersten und einzigen Produktion im Studio konfrontiert sah, komponierte er fortan weitere sieben Jahre lang nur elektronische Musik. Nachdem im Jahr 1972 seine Gattin gestorben und er im Folgejahr pensioniert worden war, zog er in die Westschweiz, wo er bis kurz vor seinem Tod mehr als 25 Jahre lebte: zunächst in Yvonand dann in Yverdon. Nach Auskunft seiner Tochter Veronika Oesch schwärmte Meier von den Welschen, da sie ihn «in Ruhe liessen»: Niemand habe sich je erkundigt, was er den ganzen Tag mache.³⁴⁴ Zunächst mietete Meier in Yvonand im Hotel de la Gare ein Zimmer, danach bezog er mit seiner Partnerin Helen Stebler eine Wohnung in Yverdon. In dieser Zeit war er auch wieder mit seinem ehemaligen Lehrer Albert Moeschinger in Kontakt, der sich nach der Möglichkeit erkundigte, seinen Lebensabend in einer Art Wohn- oder Hausgemeinschaft mit Meier und seiner Partnerin zu verbringen.³⁴⁵ So zog Moeschinger im Frühjahr 1978 als Achtzigjähriger in ein Zimmer zu Meier nach Yverdon. Jedoch hielt die Wohngemeinschaft nicht lange, denn der gesundheitliche Zustand Moeschingers war zu fragil,³⁴⁶ und er zog nach Thun in ein Pflegeheim.³⁴⁷ Meier komponierte in dieser Zeit in Yverdon und Yvonand kontinuierlich. Die Arbeitsnotizen nahmen nochmals exponentiell zu und lassen darauf schließen, dass Meier einen Großteil seiner Zeit mit der Arbeit an seinen Kompositionen zubrachte.

4.3. Späte Rezeption: Aufführungen durch Urs Peter Schneider ab 1984

Zu einer Rezeption der Musik Meiers kam es in den achtziger Jahren dank des Einsatzes des in Biel lebenden Komponisten, Pianisten und Konzertveranstalters Urs Peter Schneider (*1939). Dieser wurde wie bereits erwähnt von Irène Gattiker auf Meier aufmerksam gemacht. Schneider hatte die Reihe «Neue Horizonte Bern» ins Leben gerufen, die ab 1967 als direkte Nachfolge der «Gattiker Hausabende» regelmäßig Konzerte mit unbekannter Musik veranstaltete. Ein Jahr später

344 Veronika Oesch, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Anwil, 10.12.2016.

345 Vgl. Moeschinger an Helen Stebler, Brief vom 8. September 1977 (PSS-SHM).

346 Vgl. Moeschinger an Meier, Brief vom 15. November 1979 (PSS-SHM).

347 Vgl. Helene Ringgenberg, *Albert Moeschinger. Biographie*, Bern 2007, S. 185–186.

gründete er ein Ensemble und eine Gesellschaft gleichen Namens. In der Konzertreihe «Neue Horizonte» kamen unzählige Werke zur Uraufführung oder Schweizer Erstaufführung, sie setzte insbesondere mit aktueller Schweizer und amerikanischer Musik in der Schweiz einmalige, und in Bern bis dahin völlig unbekannte Schwerpunkte. Diese Orientierung tritt bereits im Programm der ersten vier Konzerte 1967 hervor, in denen nach einer Eröffnung mit Vorträgen über elektronische Musik, einem Abend mit dem Titel «Webern und die Gegenwart» unter anderem Werke junger Schweizer Komponisten sowie Musik von Earle Brown, John Cage, Morton Feldman und Christian Wolff zur Aufführung kamen. Im weiten Umkreis einmalig waren gerade in den frühen Jahren auch der Schwerpunkt auf Konzeptmusik und die Öffnung hin zu Improvisation und Performance (und damit ein Anschluss an die in den sechziger Jahren unter anderem durch Harald Szeemann geprägte Berner Kunstszene).³⁴⁸

Anfang der achtziger Jahre konnte sich Schneider unter anderem durch die Vermittlung Irène Gattikers erste Partituren Meiers beschaffen, erhielt auch durch die Lektüre von Briefen an Hermann Gattiker einen Einblick in dessen Kompositionsweise und erfuhr, dass dieser noch lebte und arbeitete.³⁴⁹ Kurz darauf kontaktierte er Meier persönlich. Im ersten Schreiben vom April 1983 führte er aus, dass er von Meier zwar nur ein Bläsertrio und die Klangschichten kenne, er aber in der nächsten Saison ein Stück von Meier aufführen wolle. Er bat Meier, ihm seine «radikalsten (!) Instrumentalstücke» in Kopie zugänglich zu machen.³⁵⁰ Daraufhin fanden die ersten Treffen zwischen den beiden Komponisten statt und sie begannen, sich unter anderem über aktuelle Musik, ihr Schaffen und ihr breites Interesse an Kunst und Kultur auszutauschen. Von Beginn weg stellte sich ein offenes und freundschaftliches Verhältnis ein, in dem Meiers lebendige Art und Offenheit hervortrat.³⁵¹

Am 3. August 1983 konkretisierte Schneider seine Pläne:

348 Vgl. dazu u.a. Urs Peter Schneider, «Ensemble Neue Horizonte Bern. Performances aus vierzig Jahren», in: *Performance* (= Berner Almanach, Bd. 6), hg. von Gisela Hochuli und Konrad Tobler, Bern 2012, S. 64–69, und Roman Brotbeck, «Bern – ein Zentrum der Musik-Performance im Aufbruch.», in: ebd., S. 226–235.

349 Urs Peter Schneider, «Verschiedenes zu Hermann Meier» in: *dissonance* Nr. 108 (Dezember 2009), S. 6–8, hier: S. 6.

350 Schneider an Meier, Brief vom 12. April 1983 (PSS–SHM).

351 Urs Peter Schneider, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Biel, 31.05.2017.

Lieber Herr Meier! Wir bereiten die nächste Saison der «Konzertgesellschaft Neue Horizonte Bern» vor und werden Ihrer Musik einen halben Abend widmen; aufführen möchte ich auch Historisches (das Sie mit «Chabis» bezeichneten), nämlich das Trio (Flöte, Klarinette, Fagott), einige Lieder (Sopran, Klavier), das dreizehnte Stück für zwei Klaviere, das Tonbandstück «Klangschichten» (das mich sehr betroffen gemacht hatte). Nun frage ich Sie an, ob eventuell Ihr neuestes Werk in einer Fassung für zwei Klaviere einbezogen werden könnte; vielleicht nur ein Teil davon? Ich möchte Sie nicht drängen: unsere Konzerte werden im Februar/März 84 stattfinden, und meine Frau und ich arbeiten recht flugs; aber denken Sie doch bitte an uns.³⁵²

Bereits aus diesem Schreiben geht hervor, dass Schneider in diesem Konzert ältere Kompositionen, aber auch ein neues Stück aufführen wollte, an dem Meier zu jener Zeit arbeitete. Meier hatte Schneider von seiner aktuellen Arbeit im Bereich der elektronischen Musik erzählt und für das Konzert eine «Fassung für zwei Klaviere» erwogen. Diese erstellte er denn auch bis Januar 1984, als sich Schneider bei Meier für die «Rein-um-Schrift» bedankte und bestätigte, dass er das Stück in der Reihe «Neue Horizonte Bern» aufführen werde. Zudem erkundigte er sich, wie er es bezeichnen solle: als «Plan» oder nur mit dem Datum? Die im Nachlass erhaltene Reinschrift weist in der Tat weder Titel noch andere Angaben zur Aufführung auf, am oberen Rand hat Meier mit Bleistift bloß seinen Namen notiert.

Die Uraufführung dieses Stücks für zwei Klaviere (1983–84) mit Erika Radermacher und Urs Peter Schneider fand am 4. Februar 1984 statt – siebzehn Jahre nach der letzten Uraufführung eines Instrumentalwerks durch Charles Dobler im Rahmen der «Gattiker Hausabende für zeitgenössische Musik» 1967 und acht Jahre nach dem letzten öffentlichen Auftreten Meiers anlässlich der Preisverleihung in Solothurn. In diesem ersten Konzert spielte das Ensemble Neue Horizonte eine Auswahl von vier früheren Kompositionen Meiers, darunter die Klangschichten für Tonband, und zwei Uraufführungen. Daneben erklang Musik von Lili Boulanger. Klaus Schädeli besprach die Entdeckung Meiers in einem Artikel mit der Überschrift ««Abseitiges» von grosser Bedeutung» im *Bund*: «Hermann Meier ist wohl nicht so sehr «im Geschäft», weil seine Musik kaum Konzessionen macht. Nur wer sie als wirkliche geistige Herausforderung anzunehmen versteht, wird damit einigermassen zurechtkommen. Dennoch wirken Meiers Werke nicht akademisch.»³⁵³

352 Schneider an Meier, Brief vom 3. August 1983 (PSS–SHM).

353 ksc. [Klaus Schädeli], ««Abseitiges» von grosser Bedeutung», in: *Der Bund*, 7. Februar 1984, S. 23.

Schneider setzte sich für weitere Aufführungen ein und regte Meier zu neuen Kompositionen an: Nach dem ersten Konzert organisierte er am 2. Februar 1985 ein ganzes Programm mit Musik Meiers. Gemeinsam mit Erika Radermacher und Katharina Weber spielte er das Stück für Klavier vierhändig HMV 51 (1960), das Stück für Klavier, Cembalo und elektrische Orgel HMV 72 (1968–69), das Stück für drei Klaviere HMV 95 (1984) und die zwei Lieder *Ich warte* und *Die Sünderin* nach Texten von Margrit Oesch aus den Drei Liedern für Singstimme und Klavier HMV 33 (1946/55). Schneider machte zudem seine Studentinnen und Studenten auf die Musik Meiers aufmerksam. So erhielt Anfang der neunziger Jahre Dominik Blum Zugang zu Partituren. In der Folge engagierte sich Blum für Meiers Klaviermusik und führte sie in Programmen auf Tourneen auf. Zu einem Konzert im Rahmen der Zürcher Konzertreihe «Musikpodium» berichtete Alfred Zimmerlin in der *Neuen Zürcher Zeitung* unter dem Titel «Ein Findling in der Musiklandschaft»:

Der Komponist Hermann Meier – am kommenden Montag kann er in Zullwil (SO) seinen vierundneunzigsten Geburtstag feiern – gehört der Generation von Olivier Messiaen an, ist rund zwanzig Jahre älter als Stockhausen, Goeyvaerts, Boulez oder Barraqué und schrieb in den fünfziger und sechziger Jahre eine Musik, die man heute rückblickend als ebenbürtig neben das Schaffen der vier Letztgenannten stellen muss. Nur war Meier völlig unbekannt geblieben und hatte weitgehend für die Schublade komponiert. Zwar hatte er sich damals um Anerkennung bemüht, aber zu einsam, zu sperrig stand sein Schaffen in der Musiklandschaft der Schweiz.³⁵⁴

Blum machte dieses «sperrige Schaffen» nicht nur in Konzerten bekannt. Er spielte bereits im Jahr 2000 Meiers gesamtes Œuvre für Klavier solo ab 1948 ein.³⁵⁵ Die Veröffentlichung der Aufnahme konnte Meier noch erleben, bevor er am 19. August 2002 hochbetagt in Zullwil starb, wo er seit 1999 bei seinem Sohn Alfons gewohnt hatte. Das Engagement von Schneider und Blum bildet die Grundlage für die postum einsetzende Rezeption der Musik Meiers. So begann die Sinfonietta Basel 2010 – mehr als sechzig Jahre nach der letzten öffentlichen Darbietung eines Orchestersatzes Meiers – die Orchestermusik Meiers aufzuführen.³⁵⁶

354 Alfred Zimmerlin, «Ein Findling in der Musiklandschaft. Komponistenporträt Hermann Meier», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27. Mai 2000, S. 46.

355 Dominik Blum, *Hermann Meier: Works for piano solo*, Berlin 2010 (Edition Wandelweiser EWR 0001). Eine neue Aufnahme mit allen Klavierstücken Meiers von 1949 bis 1987 publizierte er 2017: Dominik Blum, *Hermann Meier: Works for Piano 1949–1987*, Berlin 2017 (Edition Wandelweiser EWR 1715/16).

356 *Zwölf Töne für Bach*, Basel Sinfonietta unter der Leitung von Jürg Henneberger, 24. Januar 2010 in Basel, 26. Januar 2010 in Bern. Auf dem Programm standen

Zimmerlin berichtete danach in der *Neuen Zürcher Zeitung*, dass Meier unfreiwillig im Verborgenen ein Werk geschaffen habe, das seinesgleichen suche.³⁵⁷

Die Einblicke in eine erfolglose, aber fruchtbare Komponistenbiographie zeugen von der unversiegbaren Schaffenskraft Meiers. Sein unkonventioneller Werdegang gibt darüber hinaus Einblicke in das wenig beachtete Kapitel der Schweizer Musikgeschichte zur Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Während seiner Ausbildung in den dreißiger Jahren und den frühen Konzertbesuchen hatte Meier sich auf ein klassizistisches Umfeld einzulassen, das die Schweizer Institutionen damals beherrschte. Dass er die Musik Schönbergs erstmals am Radio hörte, vergegenwärtigt die zentrale Funktion des jungen Mediums in der Verbreitung neuer musikalischer Strömungen. Meiers Not, sich über die Zwölftontechnik zu informieren, entstand, da es noch bis in die fünfziger Jahre in der Schweiz schwierig war, sich Partituren zu verschaffen, die ersten Lehrbücher dazu erst nach dem Zweiten Weltkrieg publiziert wurden und an den Schweizer Ausbildungsstätten niemand die theoretischen Grundlagen vermittelte. Diese Umstände führten Meier zum Unterricht bei Vogel, der damals im Exil in der Schweiz lebte. Sein dodekaphones Schaffen und sein Austausch mit Vertretern wie Erich Schmid, Rolf Liebermann, Jacques Wildberger und Robert Suter lassen sich in dieses Nebenskapitel der Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts einordnen. Als Meier sich von der Zwölftontechnik ablöste und ein serielles Verfahren ausarbeitete, bewegte er sich allerdings auch in dieser Nische an den äußersten Rand. Das Kapitel der frühen seriellen Musik in der Schweiz harrt einer Aufarbeitung. Aktuell ist davon auszugehen, dass Meier mit seinen Bestrebungen im helvetischen Umfeld um 1950 alleine dastand. Erst die Meisterkurse für Komposition mit Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur an der Musik-Akademie Basel sorgten ab 1960 für eine Öffnung zumindest in der Lehre: «Tatsächlich waren die Kurse in der Schweiz zu jener Zeit auch mit ihrem Anspruch, international aufzutreten, einzigartig und zeugten von einem erstaunlichen Weitblick.»³⁵⁸ Auch wenn

das Stück für großes Orchester HMV 50 (1960) und das Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere für Werner Heisenberg HMV 71 (1968). Das Konzert ist dokumentiert auf der CD *Hermann Meier, Kammermusik und Orchesterwerke 1960–1969*, Zürich 2010 (MGB CD 6268).

357 Alfred Zimmerlin, «Einzigartig radikal», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 28. Januar 2010, S. 34.

358 Alfred Zimmerlin, «Ausblick ins 20. Jahrhundert: Die Meisterkurse für Komposition von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur in Basel»,

dieses «pädagogische Experiment»³⁵⁹ nur vier Jahre währte, ist es doch als «einer der herausragenden Momente in der Öffnung der Schweiz für die internationalen musikalischen Strömungen jener Zeit»³⁶⁰ zu deuten. Das führte in einem Land, in dem der «Typus des Avantgardisten»³⁶¹ nur selten auftaucht, zu neuen Möglichkeiten für Komponistinnen und Komponisten serieller Musik – für den damals auf seinen 60. Geburtstag zusteuernden Meier indes eindeutig zu spät. Mit einer unablässigen Weiterentwicklung serieller Verfahren begab sich Meier nach kurzen Momenten der Wahrnehmung in einem kleinen Kreis von Gleichgesinnten wiederum ins Abseits, in dem er unter anderem aufgrund fehlender Auftritte für die nächsten zwanzig Jahre verharrte. Als sich Meier auf Anraten Hans Oesch's in den siebziger Jahren für einen Besuch eines elektronischen Studios interessierte, verliefen die Unternehmungen innerhalb der Landesgrenzen harzig und Oesch's Kontakte führten Meier schließlich ins Experimentalstudio des SWF in Freiburg im Breisgau. Dass die «Entdeckung» von Meier's Schaffen in der Konzertreihe «Neue Horizonte Bern», also abseits offizieller Pfade und traditioneller Institutionen stattfand, setzt dieser Biographie einen passenden Schlusspunkt.

in: *Notenlese. Musikalische Aufführungspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Basel*, hg. von Martina Wohlthat, Basel 2013, S. 191–201, hier: S. 191.

359 Robert Piencikowski, «Ein pädagogisches Experiment – Die Meisterkurse für Komposition an der Musik-Akademie Basel Anfang der sechziger Jahre», in: Mosch (Hg.), *«Entre Denges et Denezzy ...»*, S. 262–269, hier: S. 262.

360 Ebd., S. 269.

361 Roman Brotbeck, «Expoland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen – zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz der sechziger und frühen siebziger Jahre», in: Mosch (Hg.), *«Entre Denges et Denezzy ...»*, S. 274–287, hier: S. 276.

Abb. 6: Klavierstück HMV 39 (1957), 1. Reinschrift, S. 1 (PSS-SHM).

Im Kompositionsprozess des schließlich herkömmlich notierten Stücks unternahm Meier eine Übertragung (Abb. 6). Er setzte die Gestalttypen als übergeordnete Elemente der Komposition ein: «Akkordik» (blau) für ausgehaltene Akkorde, «Punkte» (gelb) für Staccato angeschlagene Töne und «Striche» (rot) für ausgehaltene Liegetöne. Dafür hielt er im Verlaufsdiagramm zwar die Dauern der vorkommenden Gestalttypen grob fest, aber nicht die Details, wie etwa die

rhythmische Ausarbeitung der «Punkte». Es ging ihm also darum, unabhängig von der Feinarbeit einen formalen Verlauf zu skizzieren, eine Art Gussform für die getrennt dazu erfolgte Ausdifferenzierung. Später nannte er seine Pläne denn oft auch «Grundrisse».³⁶²

Rechtecke im rechtwinkligen Raster des karierten Papiers: Diese gestalterische Eigenheit bildete sich schon im ersten erhaltenen Verlaufsdiagramm zum Orchesterstück HMV 34 (1955) heraus und prägte die Mehrzahl der danach erstellten Kompositionspläne. Die rechtwinkligen Konstellationen in den «Koordinatensystemen»³⁶³, also die Einpassung der Klangereignisse in die in einer Matrix aufeinander bezogenen horizontalen und vertikalen Achsen, unterscheidet Meiers bildliche Skizzierungen von Verlaufsdiagrammen anderer Komponistinnen und Komponisten. Er erläuterte die Motivation dazu seinem Lehrer und Freund Vogel:

Es drängt mich immer, meine vagen Klangvorstellungen, die mehr sehr starke Bedürfnisse als eigentliche Vorstellungen sind, in zeichnerisch-optische Darstellung zu übersetzen, in Geometrik. In architektonische Aufrisse. Doch nicht in die Geometrie der doppelt gekrümmten Flächen des Xenakis, sondern in die simple Rechtecksgeometrie Gropius! Das bleibt meine ständige Leidenschaft & mein einziges Geschäft ists, sie zur klarsten Kristallform zu kondensieren.³⁶⁴

In der «simplen Rechtecksgeometrie» der Verlaufsdiagramme finden sich denn auch keine Diagonalen, keine gekrümmte Linien oder Farbverläufe, alle Linien verlaufen strikt horizontal oder vertikal. Da auf den Verlaufsdiagrammen die x-Achse stets die zeitliche Anordnung abbildet, führen die vertikalen Kanten der Rechtecke zu abrupten Wechseln des klanglichen Geschehens. Die Konzentration auf Rechtecke in den Verlaufsdiagrammen findet ihre klangliche Entsprechung in verschiedenen Eigenheiten der Kompositionen Meiers über die Jahre: in den unterschiedlich strukturierten Klangfeldern der frühen Orchesterkompositionen, in den als Cluster etwa auf dem Klavier umgesetzten, hart geschnittenen Klangflächen der späten fünfziger Jahre und in den abrupten Wechseln der Ausprägungen von Klangschichten in den elektronischen Werken – kurz: in den fehlenden fließenden Übergängen in Meiers Werk.

Neben diesen Eigenheiten unterscheiden sich Meiers Verlaufsdiagramme durch eine eminente Vielfalt der Erscheinungsformen. Sie

362 Eines der Diagramme zum Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958) nannte er beispielsweise «Rhythmischer Grundriss», vgl. Kapitel III, S. 228.

363 Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken».

364 Meier an Vogel, Brief vom 9. Dezember 1962 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

zeichnen sich in ihrer Materialität durch unterschiedliche Schreib- und Beschreibstoffe aus, durch multiple Formate und durch vielfältige Darstellungsformen. Darüber hinaus unterscheiden sich die Diagramme in ihrer Funktion im Schaffensprozess: Sie dienen entweder als Skizzen im Arbeitsprozess, zur Vergegenwärtigung, Analyse und Kontrolle danach oder als Notation zur Umsetzung in Aufführungen oder elektronischen Studios. Neben den bildlichen Skizzen in Arbeitsheften, den großformatigen Verlaufsdiagrammen und den graphischen Notationen finden sich ab 1961 auch in den im herkömmlichen Fünfliniensystem notierten Partituren bildliche Elemente: graphische Symbole, welche die freie Ausgestaltung von Klangflächen indizieren, die er jeweils in Spielanweisungen erläuterte. Bildliche Notate treten also sowohl als Werkzeuge der Referenz für den Komponisten selbst in autokommunikativen Skizzierungsprozessen als auch als dialogisch eingesetztes Medium der Kommunikation mit anderen in Anweisungen oder Kommentaren auf. Der Einsatz dieser vielfältigen bildlichen Skizzen als Arbeitswerkzeug ermöglichte es Meier, im Schaffensprozess neue Ausdrucksbereiche für die Komposition zu erschließen. Mit den graphischen Notationen und bildlichen Elementen in herkömmlich notierten Partituren machte er neue Notationsformen für die Vermittlung seiner Werke nutzbar. Sie waren ein Mittel, um die in der traditionellen Notenschrift bis zu einem gewissen Grad vorgegebenen Hierarchien der Klangkomponenten aufzubrechen. Deshalb sind Meiers bildliche Schreibweisen im Kontext der Auseinandersetzung mit Notation zu interpretieren, die insbesondere zwischen 1950 und 1970 zu einer Neuorientierung bei Komponistinnen wie Interpreten führte.

Darüber hinaus erfordern die vielfältige Materialität und die Einbindung der bildlichen Darstellungsweisen in die Schaffensprozesse Meiers, das Arbeitsmittel in seiner Eigensinnlichkeit und Operativität als Schriftwerkzeug zu untersuchen. Dabei können aktuelle Schrifttheorien zur «Schriftbildlichkeit» und zur «operativen Bildlichkeit» herbeigezogen werden, die neben den sprachlichen die bildlichen Aspekte von Notationen in den Vordergrund gerückt haben und damit ein phonographisches in ein lautsprachenneutrales Konzept der Schrift überführt haben. Damit lassen sich gerade die räumlichen Eigenschaften von Diagrammen untersuchen: Zu fragen ist, wie sie die zwei Dimensionen der Fläche nutzen und das Potenzial einer synoptischen und simultanen Darbietung ausschöpfen – wobei in Bezug auf Meiers Verlaufsdiagramme Aspekte der Bildlichkeit und Materialität in Verbindung mit der Operativität in Kompositionsprozessen besonders in den Blick rücken.

1. Bildliche Skizzen und graphische Notationen in der Musik des 20. Jahrhunderts: Voraussetzungen und Diskurse

«Nichts mehr, was die musikalische Notation betrifft, ist heute selbstverständlich»:³⁶⁵ Wenn die Kuratoren der Ausstellung *Der unfassbare Klang. Notationskonzepte heute* ihrer gleichnamigen Publikation im Jahr 2014 diesen Satz voranstellen, tritt die Aktualität der Diskussion zur musikalischen Notation hervor. Die Infragestellung eines über Jahrhunderte konsolidierten Zeichensystems der Notenschrift lässt sich als Fortläufer der Auseinandersetzungen festmachen, welche die Akteurinnen und Akteure im 20. Jahrhundert in mehreren Wellen erfasst haben. Besonders entflammt haben sich die Debatten um die musikalische Schrift in den Jahren von 1950 bis 1970, die als «Krise der Notation» bewertet wurden und vermehrt graphische Notationsformen zutage brachten.³⁶⁶ Die Ursachen dafür liegen zumindest teilweise im Zerfall einer allgemein gültigen Tonsprache, die in Tonalität, Harmonik und Metrik ein Ordnungsgefüge angeboten und in der hierarchisch kodierten Notenschrift bis zu einem gewissen Grad eine adäquate Darstellung gefunden hatte. Diese Umbrüche wirken sich sowohl auf die während des Kompositionsprozesses erstellten Notate wie auch auf das Resultat der Notationen für Aufführende aus.

Versteht sich der Komponist in der abendländischen Kultur seit Jahrhunderten vornehmlich als «Schreibender»³⁶⁷, so geht die schriftliche Darstellung musikalischer Gedanken direkt mit deren Konzeption einher. In der schriftlichen Aufzeichnung schlagen sich die Veränderungen der Prinzipien des musikalischen Komponierens deshalb stets direkt nieder. Die traditionelle Notation erweist sich dabei nicht für alle kompositorischen Fragestellungen als gleichermaßen adäquat, da sie in besonderem Maß auf tonale Kompositionsweisen ausgerichtet ist, also auf ein Materialsystem, in dem die Harmonik formale Abläufe und die Metrik den zeitlichen Verlauf organisiert. Diesem System entsprechen die Hierarchie der Zeichen (der Fokus auf Tonhöhe und Tondauer, die

365 Christoph Herndler / Florian Neuner, «Vorab», in: *Der unfassbare Klang. Notationskonzepte heute*, hg. von dens., Wien 2014, S. 7–11, hier: S. 7.

366 Vgl. u.a. Björn Gottstein, «Notieren ohne Paradigma. Versuch einer Analyse der notationellen Krise 1950 bis 1970, in: *MusikTexte* 76/77 (Dezember 1998), S. 25–29.

367 Karlheinz Stockhausen, «Musik und Graphik», in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 3 (1960), S. 5–25, hier: S. 6; erneut abgedruckt in ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln 1963, S. 176–188, hier: S. 177. Vgl. dazu Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», S. 21.

als «abstrakte Zeichen» abgebildet werden, im Gegensatz zu den sekundären Eigenschaften wie Lautstärke und Klangfarbe, die in Abbriviaturen ergänzt werden)³⁶⁸ und die Relationen der Elemente als Teil eines Zusammenhangs. Allerdings zeichnete sich bereits im 19. Jahrhundert eine stete Zunahme an Differenzierungen von Notationssymbolen und Spielanweisungen ab. Kann also bereits die «Divergenz zwischen determinierendem Notentext und auktorialer Aufführungspraxis» als Zeichen einer Krise der Notation verstanden werden,³⁶⁹ so potenzierte sich die Problematik mit der Aufgabe der Dur-Moll-Tonalität in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Parallel dazu wurden außerdem neue Klangdimensionen kompositorisch genutzt, wie etwa perkussive Klangtechniken der Streicher bei Béla Bartók, Flageolettklänge am Klavier bei Arnold Schönberg oder Klaviercluster bei Henry Cowell.³⁷⁰ Dies führte zu verschiedenen Versuchen einer Reform der Notenschrift – etwa durch Zwölftonkomponisten wie Arnold Schönberg, Jefim Golyseff und Herbert Eimert, die jedoch scheiterten.³⁷¹

Nach dem Zweiten Weltkrieg entflammte die Debatte erneut, angefacht durch die Forderung nach einer adäquaten Notationsform für neue Kompositionstechniken und nach einem Bruch mit der Tradition. Die öffentliche Auseinandersetzung kam in Europa im Jahr 1959 in den beiden Zentren für Neue Musik in Deutschland in Gang. Im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse hielt Karlheinz Stockhausen eine sechsteilige Vorlesung mit dem Titel *Musik und Graphik*, von welcher der erste Teil ein Jahr später unter demselben Titel veröffentlicht wurde.³⁷² Im Herbst des gleichen Jahres war Roman Haubenstock-Ramati, der damals bei der Universal Edition in Wien als Lektor für Neue Musik tätig war und dort Änderungen im gedruckten Notenbild von Partituren anregte,³⁷³

368 Vgl. Carl Dahlhaus, «Notenschrift heute», in: *Notation Neuer Musik = Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 9 (1965), S. 9–34, hier: S. 34; erneut abgedruckt in ders., *Schönberg und andere*, hg. von Hans Oesch, Mainz 1978, S. 244–269. Vgl. dazu auch Gianmario Borio, «Die Darstellung des Undarstellbaren. Zum Verhältnis von Zeichen und Performanz in der Musik des 20. Jahrhunderts», in: *Die Schrift des Ephemeren. Konzepte musikalischer Notationen* (= Resonanzen, Bd. 2), hg. von Matteo Nanni, Basel 2015, S. 129–146, hier: S. 138.

369 Gottstein, «Notieren ohne Paradigma», S. 25.

370 Christa Brüstle, Art. «Notation», in: *Lexikon der Neuen Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 474–480, hier: S. 475.

371 Vgl. u.a. Arnold Schönberg, «Eine neue Zwölfton-Schrift» (1924), in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften, Bd. 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 198–205.

372 Stockhausen, «Musik und Graphik».

373 Haubenstock-Ramati veranlasste, dass bei Inaktivität einzelner Instrumente nicht leere Notensysteme gedruckt wurden, sondern die entsprechenden Passagen

für die Ausstellung *musikalische grafik* bei den Donaueschinger Musiktagen verantwortlich. Aus dem Katalog geht hervor, dass neben Beispielen neuer «mise en page» auch Beispiele für «neue darstellung» gezeigt wurden, darunter graphische Notationen und musikalische Graphiken von Sylvano Bussotti, Karlheinz Stockhausen und Haubenstock-Ramati selbst.³⁷⁴ Dokumentiert ist die polemisch geführte Auseinandersetzung um neue Notationsformen schließlich in den Beiträgen zum fünf Jahre später innerhalb der Ferienkurse in Darmstadt durchgeführten Kongresses *Notation Neuer Musik*.³⁷⁵ Im Zusammenhang mit dieser Debatte zu sehen ist sodann Erhard Karkoschkas Publikation *Das Schriftbild der Neuen Musik*,³⁷⁶ die neben einer Bestandsaufnahme auch einen ambitionierten Reformversuch wagte, und John Cages Sammlung verschiedener Notationsformen im Band *Notations*,³⁷⁷ der die Vielfalt auch in der freien Abfolge und Mischung unterschiedlicher Schrifterzeugnisse hervortreten ließ.

Die «Auflösung dieses über Jahrhunderte hinweg konsolidierten Systems»³⁷⁸ führte in der Jahrhundertmitte dazu, dass die traditionelle Notenschrift nicht mehr nur durch neue Zeichen ergänzt, sondern dass sie durch gänzlich neue Notationsformen ersetzt wurde. In diesem Prozess traten an die Stelle der traditionellen Notenschrift vermehrt bildliche Darstellungsformen, die unter dem Überbegriff der graphischen Notationen zusammengefasst werden können. In den meisten historischen Übersichten finden sich insbesondere jene ikonischen Beispiele musikalischer Graphiken, die den «Status von individuellen Artefakten erlangt haben und als solche aus dem kollektiven Gedächtnis

als Leerstellen erschienen. Vgl. Heidi Zimmermann, «Mise en page. Roman Haubenstock-Ramati als Initiator editorischer Neuerungen bei der Universal Edition», in: *Musikalische Schreibszenen / Scenes of Musical Writing*, hg. von Federico Celestini und Sarah Lutz (= Theorie der musikalischen Schrift, Bd. 4), Paderborn 2022 (Druck in Vorb.).

374 Roman Haubenstock-Ramati, Katalog zur Ausstellung *musikalische grafik*, Donaueschingen 1959 (PSS, Sammlung Roman Haubenstock-Ramati). Vgl. dazu Pascal Decroupet, «Klangmorphologien, Strukturbeziehungen und Übersichtsdiagramme. Zur Rolle von bildhaften und graphischen Skizzen bei seriellen und postseriellen Komponisten», in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 45–54, hier: S. 49.

375 Die Vorträge wurden in den *Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik* veröffentlicht: *Notation Neuer Musik = Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 9 (1965).

376 Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966.

377 John Cage, *Notations*, West Glover 1969.

378 Matteo Nanni, ««Quia scribi non possunt». Gedanken zur Schrift des Ephemerens», in: *Die Schrift des Ephemerens. Konzepte musikalischer Notation* (= Resonanzen, Bd. 2), hg. von dems., Basel 2015, S. 7–14, hier: S. 12.

abgerufen werden.»³⁷⁹ Neben solchen «Editionsschriften» sei hier aber insbesondere auf jene Notate hingewiesen, die Komponistinnen und Komponisten in der Ausarbeitung im Entstehungsprozess ihrer Werke anfertigen: die «Konzeptionsschriften».³⁸⁰ In einer Epoche, in der eine allgemein gültige Grammatik verloren gegangen war und es unter der Losung der ständigen Erneuerung darum ging, klangliche und formale Grundlagen in jedem Werk neu zu etablieren, waren neue Mittel der Visualisierung gefordert. Eine sehr verbreitete Ordnungshilfe war die Konzeption anhand von graphischen Systemen und bildlichen Modellen, die sich in den Skizzen niederschlug: «Konstituierten sich zum großen Teil neue Werke immer mehr über vom Komponisten selbst vorgegebene und in jedem Werk anders lautende Regeln, so gewann in bemerkenswerter Weise eine graphische Darstellung des zu organisierenden oder zu verwendenden Materials an Bedeutung, die sogar in visueller Hinsicht ihre Gültigkeit sucht. Oder anders formuliert: Der musikalische Gedanke sucht und findet auch im Schematismus einer graphisch überzeugenden Darstellungsform seine Stimmigkeit.»³⁸¹ Bildliche Entwürfe, die von den Relationsgefügen und Hierarchien der traditionellen Notenschrift befreit sind, boten ein Potenzial, das von Komponistinnen und Komponisten des 20. Jahrhunderts rege genutzt wurde. Dabei gewann die Wahl der Notationsform an Bedeutung, sodass etwa Karlheinz Stockhausen verlautbarte, dass jeder Komponist wisse, dass die kompositorische Arbeit zum großen Teil vom gewählten graphischen System bestimmt werde: «Das kann so weit gehen, daß man den Beginn eines Stückes (nach mancherlei Vorarbeit der Materialbestimmung: Wahl von Symbolen, graphischen Zeitplänen, Zahlenkolonnen) immer wieder verwirft, weil er auf dem Papier unklar, undifferenziert aussieht. Ich konnte es bei mir und anderen mehrfach beobachten, daß man erst zufrieden ist und rascher vorwärtskommt, wenn das *Schriftbild* überzeugt.»³⁸² In diesem Kontext einer intensiven Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten musikalischer Schrift sind die Notate Meiers zu betrachten.

379 Heidy Zimmermann hat dazu Earle Browns *December 1952*, Sylvano Bussottis *Piano Piece For David Tudor 3* (1959), Karlheinz Stockhausens *Elektronische Studie II* (1954), Roman Haubenstock-Ramatis *Décisions* (1959–61), Morton Feldmans *Projection 1* (1950), Mauricio Kagels *Transición II* (1958/59) und Luciano Berios *Circles* (1960) gezählt. Vgl. Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», S. 20 und Anm. 8.

380 Dahlhaus, «Notenschrift heute», S. 12.

381 Cavallotti, «Diagramme und ›Operative Bildlichkeit‹ im Kompositionsprozess Helmut Lachenmanns», S. 117.

382 Stockhausen, «Musik und Graphik», S. 7 (Auszeichnung im Original).

Die bild- und schrifttheoretischen Diskurse der vergangenen Jahre haben Impulse für eine neue Betrachtung musikalischer Schriften – und spezifisch: bildlicher Notationsformen – gegeben. Ausgelöst wurde die kulturwissenschaftliche Debatte von einer neuen Gewichtung bildlicher Gestaltungsprinzipien: «Der *iconic turn*, den Gottfried Boehm als Reaktion auf den *linguistic turn* einführte, setzt etwas, was bislang *übersehen* wurde, in das Zentrum der Reflexion: die eigentümliche visuelle und imaginative Logik von Bildern.»³⁸³ Während die Schrift in der Folge des *linguistic turn* lange Zeit primär als aufgeschriebene mündliche Sprache galt, hat sich in der interdisziplinär angelegten Debatte zur Schriftbildlichkeit in den letzten Jahren eine Verschiebung abgezeichnet, die im Wechsel von einem phonographischen zu einem lautsprachenneutralen Konzept der Schrift neben den sprachlichen vermehrt auch die bildlichen Aspekte in den Vordergrund gerückt hat. Allgemeiner gesprochen hat die Kritik an einer «Vertextung von Kultur»³⁸⁴ den Blick geöffnet auf vielfältige Wechselspiele zwischen Diskursivem und Ikonischem. Der Fokus auf einen spezifisch bildhaften Sinn, die bereits angeführte «Logik von Bildern», hat neue Perspektiven aufgezeigt, um die Bildlichkeit von Kunst, aber auch Phänomene der Wissensdarstellung neu zu ergründen. So wurden insbesondere auch Notationsphänomene untersucht, die sich wie die musikalische Schrift aufgrund einer untrennbaren Verbindung von Zeichen und Schriftfläche, von Ton, Wort, Zahl und Bild, von räumlicher und zeitlicher Wahrnehmung einem sprachzentrierten Zugriff versperren. Neben musikalischer Schrift greifen auch Darstellungsmittel wie Graphen, Diagramme und Karten auf die Verbindung der Bildelemente Punkt, Strich und Fläche zurück und basieren als «nützliche Bilder»³⁸⁵

-
- 383 Matteo Nanni, «Das Bildliche der Musik. Gedanken zum *iconic turn*», in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 402–428, hier: S. 405 (Auszeichnung im Original). Zur bildtheoretischen Debatte vgl. u.a. Gottfried Boehm, «Zu einer Hermeneutik des Bildes», in: *Seminar. Die Hermeneutik der Wissenschaften*, hg. von dems. und Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a. M. 1978, S. 444–471; Gottfried Boehm, «Bildsinn und Sinnesorgane», in: *neue hefte für philosophie* 18/19 (1980), S. 118–132; ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994; ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- 384 Sybille Krämer / Horst Bredekamp, «Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur», in: *Bild – Schrift – Zahl*, hg. von dens., München 2003, S. 11–22, hier: S. 15.
- 385 Gottfried Boehm, «Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis», in: *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, hg. von Bettina Heintz und Jörg Huber, Wien/New York 2001, S. 43–54.

oder «Gebrauchsbilder»³⁸⁶ auf einer «operativen Bildlichkeit».³⁸⁷ Damit wurde zugleich ein medienkritischer Umbruch angeregt, in dem materiale Aspekte von Notationen stärker berücksichtigt wurden. Performative und pragmatische Aspekte von Schrift konstituieren in ihrer Vielfalt gerade das, was wir als «typische Schriftphänomene»³⁸⁸ wahrnehmen: den Umgang mit Notaten, das Unterstreichen von Textstellen, das Zerschneiden und neue Zusammenkleben von Entwürfen oder auch das nachträgliche Einfügen von Zeichen – also den Operationsraum von Schriften.

In jüngster Zeit gab es vermehrt Bestrebungen, diese theoretischen Erkenntnisse auf musikalische Untersuchungsgegenstände zu übertragen und die visuelle Logik von Notenschriften zu untersuchen.³⁸⁹ Für die vorliegende Studie relevant ist dabei einerseits die an interdisziplinäre Schriftdiskurse anschließende epistemologische Wende, nach der Schrift «nicht mehr ausschließlich als Archivierungs- und

386 Stefan Majetschak, «Sichtvermerke. Über den Unterschied zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern», in: *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, hg. von dems., München 2005, S. 97–121.

387 Vgl. Sybille Krämer, «Graphismus als Potenzial: Reflexionen über die epistemische Verschränkung von Räumlichkeit und Anschauung», in: *Notationen in kreativen Prozessen*, hg. von Fabian Czolbe und David Magnus, Würzburg 2015, S. 17–36, hier: S. 17. Vgl. auch Krämer, «Operative Bildlichkeit» und zusammenführend Sybille Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.

388 Gernot Grube / Werner Kogge, «Zur Einleitung. Was ist Schrift?», in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine* (= Reihe Kulturtechnik), hg. von dens. und Sybille Krämer, München 2005, S. 9–21, hier: S. 10.

389 Vgl. dazu neben den bereits in Bezug auf Schaffensprozesse erwähnten Untersuchungen weiterführend auch Matteo Nanni / Matthias Schmidt (Hg.), *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?*, München 2012; Elena Ungeheuer, «Schriftbildlichkeit als operatives Potenzial in Musik», in: Krämer / Cancik-Kirschbaum / Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit*, S. 167–182; Matteo Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notationen* (= Resonanzen, Bd. 2), Basel 2015; David Magnus, *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown* (= Kaleidogramme, Bd. 138), Berlin 2016; Elena Minetti, «Auf der Suche nach einer neuen grafischen Darstellung musikalischer Gedanken. Momente von operativer Bildlichkeit in Roman Haubenstock-Ramatis »Mobile for Shakespeare«», in: *ANKLAENGE 2019. Sicherheit – Risiko – Freiheit Fragen der (Un-)Sicherheit in der Komposition, Aufführung, Rezeption und Programmierung neuer Musik*, hg. von Juri Giannini, Andreas Holzer und Stefan Jena (= ANKLAENGE. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft), Wien 2021, S. 109–127. Das DACH-Forschungsprojekt *Writing Music. Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)* hat ab 2018 in einer «Theorie der musikalischen Schrift» eine Wendung des musikalischen Schriftdiskurses angeregt, vgl. u.a. Ratzinger / Urbanek / Zehetmayer (Hg.), *Musik und Schrift*.

Kommunikationsmedium» dient, sondern «stärker als *Wahrnehmungs- und Kognitionsmedium*» ins Blickfeld rückt,³⁹⁰ was zu einer verschränkten Betrachtung von materialen, operativen, ikonischen und performativen Aspekten von Schrift geführt hat.³⁹¹ Andererseits ist in dieser Neuausrichtung der musikwissenschaftlichen Schriftdebatte gleichzeitig das musikspezifische «Moment *inskribierter performativer Präsenz*» hervorgehoben worden, dem eine «Hybridisierung von Diskretem und Kontinuierlichem, von Diskursivem und Aisthetischem» eignet.³⁹² Für die Untersuchung der Verlaufsdiagramme von Meier haben Aspekte wie Operativität, Bildlichkeit und Materialität besondere Relevanz, da sich der Schweizer Komponist mit seinen bildlichen Arbeitsmitteln bewusst von der musikalisch kodierten Notenschrift und dem darin vorgegebenen Bezugssystem abwandte und sich in der Konzeption seiner Kompositionen zumindest momentweise von einer visuellen Logik leiten ließ. In der unvergleichlichen Vielfalt seiner Visualisierungsstrategien lassen sich zentrale Funktionen der Schriftfläche als Ordnungsmatrix festhalten, auf die Meier im Kompositionsprozess zurückgriff.

2. «Simple Rechtecksgeometrie»: Überblick über Meiers Verlaufsdiagramme

Unter den Dokumenten, die im Nachlass Hermann Meiers erhalten sind, fallen die graphischen Skizzen, Verlaufsdiagramme und bildlichen

390 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek, «Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen», in: ebd., S. 1–50, hier: S. 12 (Auszeichnung im Original).

391 Diese Schwerpunkte setzen für musikalische Schriften eine neue Gewichtung; im Umfeld der Schriftbildlichkeitsforschung wurden Räumlichkeit, Operativität, Graphismus und Mechanisierbarkeit als Eigenschaften von Schriften in den Fokus gerückt. Vgl. Sybille Krämer und Rainer Totzke, «Was bedeutet <Schriftbildlichkeit?>», in: Krämer / Cancik-Kirschbaum / Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit*, S. 13–35. Gerade der Aspekt der Mechanisierbarkeit von Schriften wäre in Bezug auf kreative Prozesse der Musik weiter zu untersuchen – im Kontext der vorliegenden Studie konnte er im abschließenden Ausblick des Zusammenhangs zwischen dem Schreiben auf Papier und dem Komponieren für neue Medien nur gestreift werden.

392 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek, «Zu einer Theorie der musikalischen Schrift», S. 35 (Auszeichnung im Original).

Notationen als Zeugen einer ungewöhnlichen Kompositionspraxis besonders auf. Sie sind schon rein zahlenmäßig imposant: Gemäß dem aktuellen Inventar handelt es sich neben zahlreichen in Arbeitshefte integrierte kleinformatige Skizzen um 283 einzeln aufbewahrte, oft großformatige Graphiken, die als Verlaufsdiagramme zum Überblick über formale Dispositionen oder als Realisationspartituren für elektronische Musik dienten.³⁹³ Wie bereits beschrieben zeichnen sie sich durch die rechtwinklige Anordnung, also durch die Einpassung in den Raster der auf zwei Achsen ausgerichteten Schreibfläche aus: durch ihre «simple Rechtecksgeometrie». Dabei unterscheiden sie sich in ihrer äußeren Erscheinung stark voneinander. Die Geschwindigkeit der Ausführung reicht von schnell gezeichneten Graphiken, die er für den Eigengebrauch im Arbeitszimmer anfertigte, bis zu aufwendigen Reinschriften auf mit Klebstreifen montierten Seiten und sauberen Abschriften auf Transparentpapier zur Nutzung als Kopiervorlage, die Meier für die Umsetzung im Studio vervielfältigen ließ. Auch treten unterschiedliche Grade der Ausarbeitung auf: von ersten Entwürfen, die nur rudimentär ausgeführt und nicht besonders eingefärbt sind, bis hin zu fein säuberlich mit Aquarellfarben oder Farbstiften kolorierten oder mit Lineal und Tusche verschönerten Graphiken. Schließlich unterscheiden sich Meiers bildliche Notate in ihren Dimensionen, in der Einbeziehung von verbalsprachlichen Hinweisen und in der Farbigkeit und der Technik (Bleistift, Farbstift, Tusche und Aquarell). Die Wahl der Auftragungsmittel hängt dabei auch davon ab, ob er bei einer Überlagerung eine Mischung von Farben oder Schraffuren ersichtlich machen wollte. Es findet sich kaum Konsequenz bei der Farbwahl für bestimmte Merkmale in verschiedenen Graphiken, was eine synästhetische Funktion ausschließt.

Zudem treten die Diagramme über den langen Zeitraum von 1955 bis 1999 auf, decken also einen großen Teil des Schaffens ab. Erste bildliche Skizzierungen begleiten die verbalen Aufzeichnungen bereits in den frühesten erhaltenen Arbeitsheften, die mit der Aufnahme des Unterrichts bei Vogel im Dezember 1945 beginnen. Es handelt sich jedoch bloß um grobe Skizzen einzelner Aspekte der Komposition, um

393 Ein Inventar der in der Sammlung Hermann Meier erhaltenen Diagramme ist publiziert in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 201–205. Vgl. dazu auch Marc Kilchenmann, «Zur Katalogisierung der grafischen Pläne von Hermann Meier», Bericht über die Forschungstätigkeit am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, unveröffentlichtes Typoskript, Bern 2015 (PSS-SHM); und ders., «Das Auge komponiert. Die graphischen Pläne von Hermann Meier», in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 131–143.

Reihentabellen oder um einfache Zeichnungen. Das Verlaufsdiagramm vom 7. Oktober 1955 zum vierten Orchesterstück *A Mondrian* H MV 34 (1955) markiert den Beginn einer neuen Arbeitspraxis, in der Meier Seiten aus Arbeitsheften löste, diese mit Klebstreifen aneinanderfügte, beschrieb und als Graphiken unterschiedlichen Formates meist getrennt von den Arbeitsheften aufbewahrte. Die zu dem Zeitpunkt einsetzende Kompositionsweise mit großformatigen Verlaufsdiagrammen lässt sich grob in drei Phasen einteilen: eine frühe Phase von 1955 bis 1959, eine Phase der Diversifikation von 1959 bis 1973 und eine abschließende Phase von 1973 bis 1989, in der Meier bildliche Dispositionen und Notationen vornehmlich für elektronische Kompositionen anfertigte und vermehrt mit unterschiedlichen Auszeichnungen klanglicher Dimensionen in Schichten arbeitete.

Erste bildliche Skizzen und frühe Verlaufsdiagramme (1955–59)

Schon früh in seinem Leben trat Meiers Veranlagung hervor, Phänomene seines Lebens durch Visualisierung zu ergründen: Aus dem Jahr 1924 ist eine *Graphische Darstellung aus meinem 1. Lebenslaufe* erhalten, auf der er seine Gemütsverfassung als Kurve auf Millimeterpapier aufzeichnete.³⁹⁴ Der Raster des Papiers diente dabei zur Ausprägung von Skalen auf zwei Achsen: Auf der x-Achse ist der zeitliche Verlauf festgehalten, auf der y-Achse eine Einschätzung des seelischen Zustands. Erste Anzeichen, dass Meier die Möglichkeiten der bildlichen Visualisierung auch für seine kompositorischen Entwürfe einzusetzen gedachte, finden sich in den Arbeitsnotizen zur Sonate für Klavier H MV 23 (1948–49). Er nahm sich hier erstmals vor, für die Form einen graphischen «Lageplan» zu erstellen und diese «Fantasienoten» in «Scheinmusik» zu übertragen, um diese «Fadenschlagnoten»³⁹⁵ sodann in Musik zu setzen. Es ist allerdings unklar, wie und ob er dieses Vorhaben realisierte.

394 Hermann Meier, *Graphische Darstellung aus meinem 1. Lebenslaufe*, 13. Juni bis 30. Oktober 1924 (PSS–SHM). Diese Graphik ist – wie die meisten der in diesem Kapitel erwähnten Diagramme – abgebildet im Katalog *Mondrian-Musik*, vgl. Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», S. 30.

395 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 11 *Komposition*, Eintrag ohne Datum, S. 24 (PSS–SHM).

Ein Jahr später, als er sich in einem seiner zahlreichen Arbeitshefte Gedanken zu einer «abstrakten Musik» machte, kam er erstmals auf die Idee, eine graphische Darstellung anzufertigen. Er notierte sich dazu:

Das einzuführende Hilfselement bestünde eventuell in einer graphischen Darstellung oder noch besser in einer eingehenden genauen Wortanalyse aller Vorgänge der Musik, auch der Absichten. Oder eine vorgängig des Schaffens gezeichnete graphische Darstellung – oder eines Wortplans.³⁹⁶

Auf diesen – wohl mitten in Überlegungen – etwas verwickelt notierten Einfall hin ließ er zwar noch keine Taten folgen, es klingen darin aber bereits einige Aspekte der Funktion bildlicher Entwürfe in seinem späterem Schaffen an. Meier bezeichnet die «graphische Darstellung» zunächst als «Hilfselement», d.h. sie dient im Kompositionsprozess als Werkzeug oder Arbeitsmittel, um kompositorische Ideen zu realisieren. Damit kommt ihr im Wechselspiel von globaler Kontrolle und der Fixierung von Einzelaspekten, das Kompositionsprozesse kennzeichnet, eine besondere Rolle zu. Er weist sodann darauf hin, dass die «graphische Darstellung» dem Schaffen vorgängig zu sein hat. Der graphische Entwurf kann bei Meier also am Ausgangspunkt der Werkgenese stehen – aber er muss es nicht: Wie bereits beschrieben setzte er die bildlichen Skizzierungen später an unterschiedlichen Stellen im Arbeitsprozess ein. Schließlich deutet sich hier auch schon an, dass bildliche Notate und sogenannte «Wortpläne» für Meier eine ähnliche Funktion haben. Seine in der Folge zunehmend umfangreicheren verbalen Aufzeichnungen werden oft von bildlichen Skizzen durchbrochen und ergänzt: Wort- und bildsprachliche Notate wirken im Schaffensprozess zusammen.

Die Gründe, warum Meier erstmals zum Hilfsmittel der bildlichen Vergegenwärtigung anhand von großformatigen Kompositionsplänen griff, sind vielfältig. Da sind zunächst seine Versuche der direkten Übertragung aus der zeitgenössischen Malerei: In der Orchestermusik *Hommage à Hans Arp* HMV 31 (1953) leitete er strukturelle Analogien aus Bildern Sophie Taeuber-Arps und Hans Arps ab, im Orchesterstück Nr. 4 *A Mondrian* HMV 34 (1955) orientierte er sich an der Kunst Piet Mondrians. Eine Beziehung zur konkreten Kunst ist auf dem dafür angefertigten Diagramm dadurch gegeben, dass er Strukturelemente abbildete, die er nach geometrischen Objekten als «Fl[ächen]», «Striche», «Bänder» und «P[un]kte» bezeichnete. Im darauf folgenden ersten datierten

396 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 24 *Komposition neue Theorie*, Eintrag vom 6. Februar 1950, S. 4–5 (PSS–SHM).

und farbig ausgeführten Verlaufsdiagramm mit dem Titel *Orchesterstück Nr. 5* vom 27. Oktober 1955 (Abb. 20, S. 278) erweiterte er diese Elemente auf «Punkte», «senkrechte» und «waagrechte Striche», «Bänder» und «Flächen». Solche Strukturelemente sind danach in leichten Variationen durch das ganze Schaffen hindurch erhalten. Die beiden ersten Diagramme zeichnen sich durch die Darstellungsform auf mehreren vertikal verlaufenden Streifen aus. Das zweite Diagramm geht in der Auszeichnung und graphischen Ausführung weiter als das erste: Es reguliert den Einsatz der Dynamik, die auf drei Stufen reduziert ist (*pp*, *mf*, *ff*), und die Aufteilung der Orchesterinstrumente in drei Gruppen, die farblich unterschiedlich kodiert sind (blau für Blech, gelb für Holz, rosa für Streicher). Es stellt also den Verlauf verschiedener klanglicher Dimensionen dar, die Meier in wenige Ausprägungen aufteilte (drei Instrumentengruppen, drei unterschiedliche Lautstärken, fünf Strukturelemente). In der Visualisierung auf dem Diagramm kennzeichnete er diese durch Einfärbung, versah sie mit Beschriftungen und stellte «Striche» analog als Linien und «Flächen» als Rechtecke dar.

Daneben zeichnen sich diese frühen Diagramme durch ein prägendes Merkmal aus: Der zeitliche Ablauf ist durch die Angabe der Eintrittsintervalle und deren Markierung auf dem Raster des karierten Papiers organisiert. Auf dem Diagramm zum fünften Orchesterstück HMV 35 etwa fasste er diese auf einer Zeile in Abschnitten («Per. [ioden]») von 1 bis 60 zusammen. Die Positionierung im Tonraum (die Tonhöhen der «Punkte» und «Striche» und der Ambitus der «Bänder» und «Flächen») ist in den einzelnen horizontal verlaufenden Streifen nur rudimentär angedeutet, in anderen frühen Diagrammen ist sie gar nicht ersichtlich. Damit dienen die frühen Diagramme Meier zur Übersicht über die zeitliche Disposition seiner Komposition, sie organisieren die formale Anlage und geben einen Überblick über den Verlauf des gesamten Werks, der auf einen Blick erfasst und überprüft werden kann.

Neues Gestaltungsprinzip und Diversifikation (1959–73)

Schon auf frühen Kompositionsplänen hatte Meier das Strukturelement der «Fläche» beigezogen, doch er bildete es wie die anderen Gestaltungselemente auf dünnen Balken symbolisch ab. Es handelte sich also nur um ein geometrisches Element unter anderen, das er musikalisch zunächst wenig prägnant als weitgreifende Akkorde und erst ab 1958 als Cluster umsetzte. Die Jahre 1959 und 1960 markieren einen

Wendepunkt: Die «Fläche» trat als Element der Komposition nun in den Vordergrund, und sie fand musikalisch in weiträumigen Clustern eine Entsprechung. Die damit verbundene ästhetische Neuorientierung artikuliert er in den Arbeitsheften der Jahre 1959 bis 1960 in umfangreichen Gedankengängen. Bildliche und akustische Vorstellung gehen in dieser Hinwendung zum Gestaltungselement der «Fläche» ineinander über. So schrieb er am 29. September 1960:

Entleerung der Fläche wie bei Mondrian. Das verlangt Primat der Geometrie und deren alleinigste Bedeutung. Totale Verselbständigung der Fläche als solcher z.B. nur das Geräusch einiger Cinellis, oder einiger hoher und tiefer Trommeln oder Pauken, welche aber völlig zu einer einzigen Fläche in ihrem Gesamtklang verschimmen müssen. Ausgehen von solchen schon gestalteten Klang-Rechtecken, der Klang schon vorgefabriziert. Nicht mehr einzelne Hochhäuser, sondern eine ganze Stadt von Hochhäusern, in genialer Gesamtplanung! Musik = Ordnung aus leeren und vollen Flächen.³⁹⁷

Mit dieser Reduktion auf «Flächen», die in ihrem «Gesamtklang verschimmen», hatte Meier ein Gestaltungsmittel gefunden, das er klanglich wie bildlich repräsentieren konnte. Es handelt sich um ein Strukturelement, das auf ästhetischer Ebene zwischen Klang und Bild vermittelt. In Musik wird es als Klangfläche oder Cluster realisiert, auf dem Bild erscheint es als geometrische Form des Rechtecks. Somit tritt in der Fläche eine «strukturelle Konvergenz»³⁹⁸ auf, die einer Trennung von Aspekten des Bildlichen in der Musik oder vom Klanglichen im Bild entgegensteht.

Mit diesem Schritt erhielt der bildliche Entwurf im Kompositionsprozess einen höheren Stellenwert, was sich auf Meiers Arbeitspraxis auswirkte. Im Streben nach einer abstrakten Anordnung geometrischer Formen bezeichnete er die Zeichnung als «Garant der Geometrie», da sie «viel bessere Übersicht über das Klangliche» gebe und Zusammenhänge aufdecke, die «das Ohr nicht zu hören vermag».³⁹⁹ Die Kompositionspläne boten nicht mehr bloß untergeordnete Hilfestellung, sondern wurden zu einem prägenden Gestaltungsmittel, wie er selbst bezeugte:

397 Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitung für die Orchesterpartitur II 1960*, 25. Juli – 1. Okt. 1960, Eintrag vom 29. September 1960, S. 13 (PSS-SHM).

398 Nanni, «Das Bildliche der Musik. Gedanken zum *iconic turn*», S. 407.

399 Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitung für die Orchesterpartitur I von 1960 A*, Eintrag vom 1. Oktober 1960, S. 16 (PSS-SHM).

Es stimmt nicht, dass die Matrix bloss ein Formant ist, denn es gibt gar nichts Inhaltliches mehr zu formen, es gibt nur noch das monochromatische [Rechteck], die monochromatische Matrix, und die Flächenform und Anordnung ist alles. Das Gesetz der Matrix.⁴⁰⁰

In dieser etwas rätselhaften Aussage äußert sich die Überlagerung der bildlichen Skizzierung als Matrix mit der musikalischen Absicht, dem «Inhaltlichen». Meier suchte nicht mehr nur nach einer musikalischen Logik, sondern nach einer bildlichen. In diesem Vorstoß ging er soweit, sich bewusst von der musikalischen Vorstellung zu distanzieren. So nahm er sich im Jahr 1965 in Notizen zu einem vermutlich nicht vollendeten Stück vor, bei der Herstellung der «Zeichnung» nicht bereits an die Musik zu denken:

Was im Plan stört, ist der Gedanke, dass das ein Musikgrundriss ist und das ist vernichtend. Das macht den Grundrissplan hässlich, holprig, er stottert. Er ist keine Lösung, denn die Zeichnung muss Lösung in sich sein, nicht Lösung durch Klang! Jetzt ist alles noch Entschuldigung: Das ist nichts Eigenes und Ernstes, nur Grundriss für Klang! Aber man darf sich nicht auf den späteren Klang berufen, der Grundriss ist alles, der Klang braucht mehr nicht zu sein. Das Bild ist dann gut, wenn jedes der 4 Systeme in sich sinnvoll-vollendet ist und alle 4 Systeme zusammen ein schönes Ganzes bilden. Du musst also wie der Maler entscheiden? Mit genügend Distanz vom Bild? Wäre es deshalb nicht am besten, wie vor 15 Jahren im Gemeindezimmer an grosser Wand Papier aufzuhängen und daran zu malen, nur jetzt nicht mehr wie dazumal bewusst auf Klang hinsteuernd, sondern total als Graph verselbständigt? Wäre das nicht das allerbeste? Es ist dazu nicht gut, Vorliegendes aufzugreifen und es «verbessernd» zum selbständigen Bild zu gestalten. Das muss schon vor der 1. Anlage die Absicht sein. Soll ich mit Bauhölzchen die Streifen legen? Es darf aber nicht ins Romantisch-Surrealistische ausarten, es muss strengste Geometrik im Detail und im Total bleiben. Also doch vom Textürlichen als Ganzem ausgehen, darauf die Breitenlagen gründen und am Schluss Dynamik und Dichte als Funktion zusetzen? Wie bringe ich rein geometrisch ein solches Bild überhaupt zustande? Am Schluss muss das Ganze von zerschlagender, mehr als frappierender Einfachheit sein.⁴⁰¹

In diesem – in seinem Zusammenhang wiedergegebenen – Gedankengang aus den Arbeitsnotizen tritt hervor, dass Meier das Vorhaben eingehend prüfte und nach Lösungen suchte. Die kategorisch geforderte Ausrichtung auf eine bildliche Logik war in der Realität nicht

400 Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitung für die Orchesterpartitur II 1960*, 25. Juli – 1. Okt. 1960, Eintrag vom 1. Oktober 1960, S. 18 (PSS–SHM).

401 Hermann Meier, Arbeitsheft [loses Konvolut, 1965], S. Xc (PSS–SHM).

reibungslos und ohne Widersprüche umzusetzen – insbesondere, da seine Graphiken durchgehend als Kompositionspläne dienten, also in einem musikalischen Werk resultierten und nicht als «visuelle Partituren»⁴⁰² oder als reines Lese- oder Bildobjekt Gültigkeit suchten. Mit einer Ausnahme hielt er denn auch alle Instrumentalwerke abschließend in der traditionellen Notenschrift fest.

Gleichzeitig manifestiert sich die Hinwendung zur Fläche in einer Loslösung von schematischen Verlaufsskizzen und in einer stärkeren Einbeziehung des Bildraumes, in dem nun oft – neben dem zeitlichen Verlauf auf der x-Achse – auf der y-Achse der Tonraum räumlich abgebildet ist (Abb. 21, S. 279). Damit erhöhte sich auch die Vielfalt der Pläne: Meier entdeckte diverse Verfahren, wie er dieses Werkzeug einsetzen konnte. Dabei erstellte er für eine Komposition oft mehrere Diagramme, die unterschiedlichen Zwecken dienten. Dies zeigt sich etwa beim Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und elektrische Orgel mit dem Titel *Klangflächengefüge oder Wandmusik* für Hans Oesch HMV 75 (1970–71), zu dem in den Arbeitsheften unzählige kleinformatige Diagramme zu einzelnen Aspekten der Komposition und unterschiedliche großformatige Übersichten erhalten sind (Abb. 22, S. 280).⁴⁰³

Skizzen und Notationen für elektronische Kompositionen (1973–89)

Nachdem Meier die bildlichen Arbeitsmittel in den Werken für Orchester und für Tasteninstrumente in den sechziger Jahren schrittweise weiterentwickelt hatte, zeichnete sich um das Jahr 1973 ein Umbruch ab: Das erste elektronische Werk HMV 78, das auf einer Komposition für Tasteninstrumente basiert, zeitigt einen neuen Einsatz bildlicher Mittel und wirft die Frage nach einer adäquaten Notationsform für elektronische Musik auf, die ihn in der elektronischen Phase ab 1973 beschäftigte.

Bereits auf dem Entwurf für die zunächst erstellte instrumentale Version des Stücks HMV 78 (Abb. 34, S. 289) fällt eine neue Darstellungsform auf: Um verschiedene Dimensionen des Stücks einzeln

402 Vgl. dazu Peter Frank, «Visuelle Partituren», in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Karin von Maur, München 1985, S. 444–449.

403 Vgl. dazu Ziegler, «Aus dem Geist der Elektronik», S. 148–151.

auszuarbeiten, ordnete Meier hier erstmals auf der y-Achse unzählige Balken als Schichten übereinander an. Die im unteren Teil des Diagramms einzeln ausgearbeiteten Zeilen für einzelne Dimensionen der Komposition fasste er auf zwei breiteren Streifen auf einem oben angeklebten Band aus unterschiedlich eingefärbten Abschnitten zusammen. Zwar hatte er schon auf den frühen Diagrammen die Vertikale in getrennte Bereiche aufgeteilt, er weitete dieses Gestaltungsprinzip aber erst in der elektronischen Phase auf eine Vielzahl an vertikal übereinander angelegten Schichten aus und erkundete die mit dieser Visualisierungsart verbundenen Möglichkeiten auf verschiedene Arten.

Waren die Verlaufsdiagramme für elektronische Stücke also stark von einem Denken in Schichten geprägt, so behielt Meier dieses auch für die ab 1983 wieder einsetzende Komposition von Stücken für Klavier oder Kammerensemble bei. Dass die Anzahl der so angelegten Schichten über die Jahre zunahm, vergegenwärtigt der Extremfall des Plans zum Bläserquintett HMV 101 im Jahr 1989 mit seinen unzähligen, übereinander angeordneten Balken.⁴⁰⁴

Ungefähr zeitgleich mit dem Auftauchen der neuen Darstellungsform experimentierte Meier mit unterschiedlichen Notationsweisen für elektronische Musik: Die Jahre 1973 und 1974 markieren dabei eine Übergangsphase, aus der ganz unterschiedliche Notationsformen hervorgingen. Ab 1975 fertigte er für seine elektronischen Kompositionen auf Transparentpapier Realisationspartituren an, die sich durch ihre übersichtliche, schematische Darstellung auszeichnen: Auf kariertem Papier trug er dafür mit Bleistift Balken ein, die er zum Teil mit Strukturen versah und in Anweisungen erläuterte (Abb. 23, S. 281). Da er von diesen Transparentpapieren jeweils Kopien anfertigte und diese im Fall des Tonbandstücks *Klangschichten* HMV 83 (1976) für die Realisation im Studio verwendete, muss davon ausgegangen werden, dass er sie für die Umsetzung durch technisches Personal im Studio herstellte. Er hielt also auch in der elektronischen Phase an der aus der Instrumentalmusik bekannten Arbeitsteilung zwischen dem Komponisten, der das Werk auf Papier ausarbeitet, und den Musikern und Technikerinnen fest, die das Werk auf dem Instrument – oder hier: den elektronischen Apparaturen – realisieren. Sowohl diese Vorstellung wie auch die individuelle Kodierung auf diesen Partituren, von denen während seinen Lebzeiten im Studio nur

404 Dieses Diagramm ist abgebildet in: Kilchenmann, «Das Auge komponiert», S. 142.

eine realisiert wurde, führen zu Schwierigkeiten in der Umsetzung und Interpretation dieser Werke.⁴⁰⁵

3. Die Operativität der Verlaufsdiagramme

Bevor im dritten Teil dieses Buches in der Analyse von Fallbeispielen untersucht wird, wie Verlaufsdiagramme in Kompositionsprozessen mit weiteren Gestaltungsfaktoren zusammenwirken, ist der Blick zunächst auf die spezifischen Eigenheiten dieses Arbeitsmittels – also Bildlichkeit und Materialität – und die damit verbundene Operativität zu richten. Musikalische Schrift dient nicht nur als Darstellungsraum, sondern auch als ein Mittel der Entdeckung, Erfindung und Exploration. In einer «Interaktion innerhalb der Trias von Einbildungskraft, Hand und Auge» vermittelt das operative Medium zwischen Sinn und Sinnlichem, indem «Unsinnliches wie beispielsweise abstrakte Gegenstände und Begriffe in Gestalt räumlicher Relationen verkörpert und damit nicht nur <denkbar> und verstehbar, sondern überhaupt erst generiert werden.»⁴⁰⁶ Ein Fokus auf musikalische Schrift hat in den letzten Jahren erlaubt, die Operativität musikalischer Notationen genauer zu fassen als «das Vermögen von Schrift innerhalb kompositorischer Prozesse, Sachverhalte nicht nur zu visualisieren, sondern zu generieren und zu verändern», wobei Skizzen als «operativer Raum» betrachtet wurden, in dem «musikalische Ideen schreibend erforscht, gespeichert und bearbeitet, Zielsetzungen verfolgt, Planung und Spontaneität ermöglicht werden.»⁴⁰⁷ In der Untersuchung der musikalischen Schrift als Denk- und Werkzeug sind vier Momente von Operativität festgestellt worden: ein «*kreativ-experimentelles*», ein «*kognitiv-exploratives*», ein «*strukturierendes*» und ein «*kontrollierend-reflektierendes*».⁴⁰⁸ Im Ineinandergreifen dieser Momente der Operativität ist das grundlegende Potenzial bildlicher

405 Vgl. Badrutt, Schlussbericht S. 201–207; Harenberg, «Flächen – Strukturen – Schichtungen», S. 163–174.

406 Krämer, «Operative Bildlichkeit», S. 105.

407 Carolin Ratzinger, «Entwerfen – Ordnen – Hinzufügen – Kommentieren – Streichen. Aspekte der Operativität musikalischen Schreibens im *Bläserquintett* op. 26 von Arnold Schönberg», in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 17/2020, S. 81–99, hier: S. 81.

408 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek, «Zu einer Theorie der musikalischen Schrift», S. 24.

Arbeitsmittel für Meier benannt: das Zusammenfallen von absichtsvoll strukturierenden und kontrollierenden mit experimentell-explorativen Vorgängen.

Ein wesentliches Merkmal, durch das sich Meiers Verlaufsdiagramme voneinander unterscheiden, ist ihre Stellung im Kompositionsprozess. Wie bereits erwähnt entstanden die meisten dieser Verlaufsskizzen in der Ausarbeitung der Kompositionen zur Vergewärtigung formaler Abläufe. Meier skizzierte aber auch im Nachhinein Übersichtspläne, die ihm entweder persönlich zur Analyse seines vollendeten Werkes dienten oder die er zur Vermittlung der formalen Anlage an Dritte einsetzte. Zu diesen Analysediagrammen zählen insgesamt sechs Abbildungen, die er auf der jeweils letzten Seite von herkömmlich notierten Partituren einfügte.⁴⁰⁹ Schließlich hinterließ er neben diesen Skizzen im Kompositionsprozess auch graphische Notationen, die direkt – ohne Übertragung in Notenschrift – für die Umsetzung konzipiert waren. Dieser Kategorie zuzurechnen ist einerseits ein Sonderfall einer graphischen Notation für das Stück für zwei Klaviere HMV 64 aus dem Jahr 1965, zu dem keine herkömmliche Partitur erhalten ist, andererseits zählen dazu die Realisationspartituren für elektronische Stücke, die er für eine Umsetzung im Studio erstellte.

Heidy Zimmermann hat die Bedeutung der Projektion von Musik auf die zweidimensionale Fläche – und damit die Darstellung von zwei klanglichen Dimensionen auf zwei Bildachsen – in bildlichen Skizzen Meiers und anderer Komponistinnen und Komponisten im 20. Jahrhundert hervorgehoben und aufgezeigt, wie zentral der Einsatz von Zeichnungen und die «nicht kodierte bildliche Visualisierung» für die Gestaltung von Klang und Form war.⁴¹⁰ Zudem hat sie ausgeführt, dass «auch der Umgang mit dem Aufzeichnungsmaterial an der Ingangsetzung von Kreativität einen Anteil haben kann».⁴¹¹ Aufgrund der großen Vielfalt der Darstellungsformen und verwendeten Beschreib- und Schreibstoffe sind theoretische Überlegungen zur «operativen Bildlichkeit»⁴¹² in Bezug auf Meiers Diagramme also in Hinblick auf die

409 Es handelt sich um die folgenden sechs Kompositionen: Stück für großes Orchester HMV 49 (1960), Stück für großes Orchester und drei Klaviere HMV 60 (1964), Stück für großes Orchester und Klavier vierhändig HMV 62 (1965), Stück für Bläser, Streicher, Klaviere für Oscar Niemeyer HMV 65 (1966–67), Klavierstück für Charles Dobler HMV 70 (1968) und *Klangflächengefüge oder Wandmusik* für Hans Oesch HMV 75 (1971).

410 Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», S. 22.

411 Ebd., S. 28.

412 Krämer, «Operative Bildlichkeit». Vgl. zur Relevanz einer «operativen Bildlichkeit» für Meiers Diagramme Ziegler, «Hermann Meiers Stück für zwei Klaviere (1958)».

Materialität zu erweitern. In Anschluss daran ist zu fragen, wie Meier die zwei in Verlaufsdiagrammen aufeinander bezogenen Achsen des Bildraums in Kompositionsprozessen gestaltete: Auf seinen Notaten nutzte er die Schriftfläche als Ordnungsmatrix, indem er Vertikale und Horizontale für die Abbildung unterschiedlicher klanglicher Dimensionen einsetzte. Besonders an seiner Arbeitsweise ist dabei der Umgang mit dem Material: das Schreiben und Überschreiben, aber auch das Schneiden und Kleben, also die Weiterverarbeitung bereits geschriebener Notate. So schrieb Meier im Jahr 1959, als er die Visualisierung im Kompositionsprozess stärker zu bewerten begann: «Die Musik schreibt man nicht mehr: man zeichnet sie, man legt sie (wie Bauklötzchen), man schichtet, fügt sie – aber nie mehr schreiben!»⁴¹³ Aus diesen bildlichen Gestaltungsweisen ergeben sich vier Funktionen der Diagramme Meiers: die Verräumlichung von Zeit auf der Abszisse (x-Achse), die Ausdehnung im Tonraum auf der Ordinate (y-Achse), die synchrone Abgleichung von Schichten (y-Achse) und schließlich das Verfahren von Schnitt und Montage.

a) Verräumlichung von Zeit (x-Achse)

Musikalische Schrift zeichnet sich grundsätzlich dadurch aus, dass sie ein in der Zeit verlaufendes klangliches Geschehen in eine räumlichen Anordnung auf der zweidimensionalen Schreibfläche projiziert: Sie basiert also stets auf einer Verräumlichung von Zeit. In der Art und Weise, wie diese «generative Transformation der Eindimensionalität des zeitlichen Flusses in die Zweidimensionalität der Fläche»⁴¹⁴ konkret geschieht, unterscheiden sich musikalische Schriftsysteme allerdings. Relevant ist dabei, ob der Zeitverlauf räumlich proportional – also in der analogen graphischen Vergegenwärtigung von Dauern durch Strecken – oder durch Zeichen als Elemente eines metrisch strukturierten Zeitverlaufs symbolisch repräsentiert wird (was freilich mit einer räumlich proportionalen Darstellung kombiniert werden kann). Zudem stellt sich die Frage, wie die in Diagrammen aufeinander bezogenen Bildachsen der Vertikale und der Horizontale genutzt werden: Meist

413 Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitungen für 2. Stück für 2 Klaviere, Jan 1959*, Eintrag ohne Datum, S. 27 (PSS-SHM).

414 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek, «Zu einer Theorie der musikalischen Schrift», S. 31.

wird der zeitliche Verlauf auf der Abszisse (x-Achse) von links nach rechts dargestellt⁴¹⁵ und in Bezug zur Darstellung auf der Ordinate (y-Achse) gesetzt, wobei diese meist Tonhöhe, Ambitus und Frequenz repräsentiert, aber auch andere klangliche Dimensionen vergegenwärtigen kann (man denke etwa an die Gruppierung von Instrumenten auf der Vertikalen in Orchesterpartituren). Im Schaffensprozess führt diese Eigenheit dazu, dass die «gerichtete Fläche des Koordinatensystems und entsprechend verlaufende diagrammatische Konfigurationen» einen «vielfach genutzten operativen Raum» bietet, in dem die «Erfindung von Musik sich entfaltet und der umgekehrt auch kreative Entscheidungen legitimiert».⁴¹⁶

Wie also nutzte Meier dieses «Koordinatensystem» der räumlichen Darstellung auf zwei Bildachsen? Auf seinen bildlichen Skizzen und Verlaufsdiagrammen ist auf der x-Achse in den meisten Fällen der zeitliche Verlauf proportional abgebildet, und er wird auf dem Raster des karierten Papiers direkt erfassbar. Damit liegt die Hauptfunktion der Diagramme grundsätzlich in der Erfassung und Ausarbeitung der zeitlichen Organisation seiner Kompositionen: in der formalen Gliederung. Neue Formdispositionen und rhythmische Feingestaltungen standen seit der Ausformulierung einer «neuen Theorie» um 1950 im Zentrum seiner Erkundung neuer kompositorischer Mittel. Diese neuen formalen Dispositionen vergegenwärtigte er sich auf den ersten Verlaufsdiagrammen: Die Syntaktizität der zeitlichen Ordnung führt dazu, dass die messbaren Strecken auf dem Papier stets im Verhältnis zu den zeitlichen Proportionen stehen. Durch die Anordnung auf oft meterlangen Papierstreifen werden Distanzen, die sich in Zeiteinheiten übertragen lassen, mess- und überschaubar, fixe Proportionen und Symmetrien über das Auge erfassbar. So sind etwa auf seinen ersten Verlaufsdiagrammen wie bereits beschrieben am unteren Bildrand auf einer Zeile die Eintrittsintervalle notiert und ihre Abstände maßstäblich mit Markierungen hervorgehoben.

Eines der ersten Verlaufsdiagramme zum zweiten Klavierstück für Lilo Mathys (1957) besteht sogar ausschließlich aus einem solchen Raster der Eintrittsintervalle, wobei Meier darunter die Formteile zusammenfasste (Abb. 7).

415 Vgl. dazu Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», S. 22.

416 Ebd., S. 23.

Um sich die Überlagerungen von Klangflächen im Zeitverlauf zu vergegenwärtigen, arbeitete Meier neben der Auszeichnung durch unterschiedliche Arten graphischer Strukturen (u.a. Punktierungen und Schraffuren) auch mit Einfärbungen (Farbstift oder Aquarell), aus denen Farbmischungen ersichtlich wurden (Abb. 24–26, S. 282–283). Dabei tritt auch ein Sonderfall der Anordnung auf, in dem er sich Permutationen vergegenwärtigte – und dies, obschon er den Einsatz bildlicher Gestaltung zuvor bewusst zur Loslösung von seriellen Verfahren benutzt hatte:⁴²⁰ Auf dem Diagramm für das Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere HMV 71 veranschaulichte er sich Permutationen in einer schematischen Darstellung von sieben Feldern, die er durch Farben und Strukturen individuell auszeichnete und dann permutierte (Abb. 25, S. 282).

b) Ausdehnung im Tonraum (y-Achse)

Neben der Verräumlichung von Zeit auf der x-Achse bildete Meier die Ausbreitung im Tonraum, also Tonhöhe und Ambitus, auf der y-Achse räumlich ab. Bereits in früheren Arbeitsheften finden sich an den Seitenrändern Markierungen, welche die Abstände im Tonraum in Millimetern abmessen und vergegenwärtigen.⁴²¹ Seit 1959 nutzte er solche Skalen immer wieder als Mittel zur Abbildung des Tonraumes auf der y-Achse. Dabei drückt sich in den auf der y-Achse (Tonraum) wie auf der x-Achse (Zeitverlauf) maßstäblich gezeichneten Rechtecken die bereits beschriebene strukturelle Konvergenz aus, welche die Klangflächen auf die Zweidimensionalität der Papierfläche überträgt. Damit fand Meier ein Mittel, mit dem er sich verschiedene Gestaltungsprinzipien seiner Kompositionen vergegenwärtigen konnte. Diese Visualisierungsform diente ihm dabei unter anderem zur Vergegenwärtigung von Konstellationen von Klangflächen und zur Repräsentation von Selbstähnlichkeit.

Auf dem Verlaufsdiagramm zum Orchesterstück HMV 48 (1959–60) etwa breiten sich verschieden hohe und lange Rechtecke über- und nebeneinander aus. Sie gruppieren sich in verschiedenen Abschnitten, die je auf einem Papierstück aneinandergeklebt sind (Abb. 21, S. 279). Zu Beginn des Diagramms ist die Skala der Tonhöhen entschlüsselt: Der Tonraum von sechs Oktaven ist mit je einer Markierung pro

420 1960 notierte er sich in einem Arbeitsheft: «Nur die Matrize ist Gestaltungsgesetz, alles Serielle hat total ausgedient.» Vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitung für die Orchesterpartitur I von 1960 A*, Eintrag ohne Datum, S. 33 (PSS–SHM).

421 Vgl. beispielsweise Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitungen zum Klavierstück für 2 Klaviere ab Juni 1958* (PSS–SHM).

zwei Halbtönen angegeben. Die Graphik ist mit einem weichem Bleistift angefertigt und zeichnet die Flächen ausschließlich durch Schraffuren und zwei Stärken der Einfärbungen aus, was nebst der stärkeren Nutzung bildlicher Darstellungsmittel auf eine bewusste Reduktion hindeutet, die an die geometrische Schlichtheit der konkreten und konstruktiven Kunst erinnert.

Im Jahr 1960 begann Meier auch mit dem Gestaltungsprinzip der Selbstähnlichkeit zu experimentieren: Das Verlaufsdiagramm zum Stück für großes Orchester HMV 50 (Abb. 24, S. 282) veranschaulicht, wie fünf verschiedenfarbige Rechtecke der Großform einzeln wiederum durch fünf Flächen in den entsprechenden Dimensionen gebildet sind. Auf der Rückseite vergegenwärtigte er sich die gespiegelte Form in schwarzer Farbe. In der Visualisierung von Zeit und Tonraum auf der x- und y-Achse findet die von Meier angestrebte «Rechtecksgeometrie» eine besondere bildliche Entsprechung. Er machte davon mit einer reichen Vorstellungskraft Gebrauch.

c) Abgleichung simultaner Schichten (y-Achse)

Wenn er auf der y-Achse nicht den Tonraum abbildete, vergegenwärtigte Meier sich darauf den Verlauf verschiedener Dimensionen oder Parameter seiner Komposition. Dafür ordnete er weitere Balkensysteme übereinander an, die unterschiedliche Dimensionen oder Parameter abbilden. Die Anordnung auf der y-Achse ermöglichte es ihm, deren Verlauf unabhängig voneinander auszuarbeiten, sie aber zeitlich aufeinander auszurichten. Von dieser Ordnungsmöglichkeit profitierte er, wie bereits beschrieben, insbesondere in den späten Diagrammen, in denen er auf der Vertikalen immer mehr Schichten übereinander anlegte (Abb. 34–35, S. 289–290).

d) Schnitt und Montage

Schere und Leim gehörten seit den fünfziger Jahren zu Meiers Arbeitsutensilien. In den Skizzen zum Stück für zwei Klaviere (1958) finden sich einzelne Papierstreifen, die Meier als Module für die Komposition verwendet hat. Auf dem Diagramm zum Orchesterstück HMV 48 vom 17. Januar 1960 zeigt sich in den Nummern der mit Klebstreifen aneinander geklebten Formabschnitte (21, 4, 2, 15, etc.), dass er zunächst die einzelnen Teile anfertigte und diese in einem nächsten Schritt in die endgültige Reihenfolge brachte. Einzelne Formteile sind um 180 Grad verdreht

eingeklebt.⁴²² Von da an klebte er in seinen Diagrammen häufig mehrere Teile von Graphiken übereinander – manchmal gespiegelt oder verdreht. Dabei verwendete er Schnitt und Montage für verschiedene Zwecke. Oft zerstörte er den bis zu diesem Schritt in der Komposition erreichten Verlauf eines Werkes, indem er ein Diagramm zerschnitt und die Teile neu anordnete, womit er bewusst Brüche erzeugte. Zu Schere und Klebstreifen griff er auch in einem Verfahren, das er selbst «Zettelprozedere» nannte und das in Bezug auf ein erweitertes serielles Denken zu sehen ist: Meier benutzte zwar ab den frühen fünfziger Jahren keine eigentlichen seriellen Verfahren mehr, aber er schöpfte bis ins Spätwerk oft alle Möglichkeiten der Kombination von Parametern oder weiterer klanglicher Dimensionen aus. Dieses «Arsenal aller Möglichkeiten sämtlicher P[arameter]»⁴²³ notierte er mitunter auf Papierstreifen, dann schnitt er sie auseinander, legte sie in einer neuen Anordnung aus und fixierte sie mit Klebstreifen, wodurch das «Verbot des Ähnlichen» eingehalten wurde.⁴²⁴ Neben dieser seriellen Ausarbeitung dienten ihm Schnitt und Montage auch dazu, Spiegelungen zu erreichen, Pausen einzusetzen, Schichten zu ergänzen oder Fehler zu beheben resp. ganze Formteile oder Schichten zu ersetzen.

Für die Operativität von Meiers bildlichen Arbeitsmitteln ist die Bildlichkeit und Materialität also besonders relevant: Auf der Suche nach einer «simplen Rechtecksgeometrie» diente ihm die zweidimensionale Inskriptionsfläche des Papiers als Ordnungsmatrix. Auf der x-Achse veranschaulichte er sich den zeitlichen Ablauf, die y-Achse diente ihm zur Abbildung des Tonraums oder zur freien Zuordnung unterschiedlicher Dimensionen, deren Verlauf er einzeln ausarbeiten konnte. Die rechtwinklige Anlage seiner Diagramme ist darüber hinaus auf Meiers musikalisches Programm der unvermittelten Blöcke und harten Schnitte zurückzuführen. Eine Wechselwirkung zwischen kompositionsästhetischen Zielen und materieller Umsetzung zeichnet auch die Verfahren der Montage und Bricolage aus, die sich aus der praktischen Arbeit mit Schere, Papier und Klebstreifen ergeben: Meier griff bewusst zur Schere, um Formteile aufzubrechen und neu anzuordnen.

Mit solchen neuen Visualisierungsstrategien stand Meier im 20. Jahrhundert bekanntlich nicht alleine da. So verwendeten verschiedene Komponistinnen und Komponisten in ihren Schaffensprozessen Verlaufsdiagramme und Formpläne.⁴²⁵ Während für Meier die strikt

422 Kilchenmann, «Das Auge komponiert», S. 134–135.

423 Hermann Meier, Arbeitsheft [loses Konvolut, 1965], undatiertes Eintrag, S. 16d (PSS – SHM).

424 Ebd., S. 17c.

425 Vgl. dazu Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken».

rechtwinklig gehaltenen Konstellationen von Rechtecken charakteristisch sind, setzten andere das Mittel indes eher für die Darstellung organischer Verläufe und kontinuierlicher Wandlungen ein. Beispiele dafür sind die Kurven der Zeichnungen von Klaus Huber, die Verläufe von Formteilen etwa in György Ligetis «Trichterskizze» zu zwei Formteilen zu *Atmosphères* (1961)⁴²⁶ oder die über die Jahre entwickelte und personalisierte Form der Verlaufsdiagramme von Salvatore Sciarrino, der oft graphische Verlaufsdarstellungen mit Skizzen auf einem blau ausgezogenen Notensystem verbindet.⁴²⁷

In den graphischen Notationen der fünfziger Jahre zeichnete sich zudem eine neue Nutzung der Bildachsen ab. Die Komponisten der New York School – und daraufhin die Vertreter der musikalischen Graphik – suchten in ersten graphischen Notationen, wie etwa Morton Feldman in *Projection 1* für Cello (1950), nach einer Loslösung von genau fixierten Anweisungen an Interpretinnen und Interpreten, indem sie etwa Aktionen, Register und relative Dauern nur grob in Feldern festlegten.⁴²⁸ Das gegenteilige Prinzip einer stärkeren Präzisierung findet man in den ersten Realisationspartituren elektronischer Musik, etwa zu Stockhausens *Studie II* (1954), die zwei Darstellungsformen übereinander gruppiert: eine obere für Frequenz und Dauer der Klänge, eine untere für den Verlauf der Schallstärke. Entscheidende Schritte hin zu proportionalen Notationsweisen unternahm bekanntlich auch John Cage, der in *Music of Changes* (1951) eine «time-space notation» verwendete, in der sich horizontale Abstände auf gemessene Dauern (in Minuten und Sekunden) beziehen. Die Übertragung von Dauern in Strecken stand in den fünfziger Jahren freilich in engem Zusammenhang mit den Erfahrungen, die viele Komponistinnen und Komponisten in

426 Vgl. dazu u.a. Heidy Zimmermann, «Ich zeichne lieber, als dass ich rechne.» Zeitgestaltung im Kompositionsprozess bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen», in: *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, hg. von Michael Kunkel, Saarbrücken 2005, S. 149–178.

427 Vgl. u.a. die Abbildungen der Verlaufsdiagramme von Sciarrino in *und+. Komponisten, ihre Musik und ihre anderen Künste*, hg. von Armin Köhler und Bernd Künzig, Ausstellung *und+* bei den Donaueschinger Musiktagen 2014 (Ausstellungskatalog), Mainz 2014, S. 124–127.

428 David Cline hat aufgezeigt, wie zentral der Raster des vorgedruckten Papiers dabei im Entstehungsprozess war, wohingegen er in den Druckversionen ausgeblendet ist. David Cline, *The Graph Music of Morton Feldman* (= *Music since 1900*), Cambridge 2016, S. 73.

Studios mit elektronischer Musik machten.⁴²⁹ Die technische Umsetzung einer Verräumlichung von Zeit ist für Meiers frühe Verlaufsdiagramme für Instrumentalmusik freilich nicht vordergründiges Anliegen, sie ist indes für seine späten Diagramme und Realisationspartituren für elektronische Musik durchaus bezeichnend (Abb. 34–36, S. 289–291).

4. Nur «Rechtecksgeometrie»? – Potenziale und Widerstände

Die Intensität und Konsistenz, mit der Meier seine Kompositionen über Jahrzehnte in bildlichen Entwürfen skizzierte und nach Notationsformen für seine elektronischen Stücke rang, deuten auf den hohen Stellenwert der graphischen Notate für das Schaffen des Solothurner Komponisten. Nachdem er sich Mitte der fünfziger Jahre von integralen seriellen Verfahren abgewendet hatte, fand er in den Verlaufsdiagrammen ein Hilfsmittel für die formale Disposition seiner Kompositionen. Besondere visuelle Entsprechungen boten sich ihm wenig später, indem er die Klangflächen seiner Kompositionen auf der Ordnungsmatrix auf Papier repräsentierte: auf der y-Achse bildeten Rechtecke den Ambitus ab, auf der x-Achse die zeitliche Erstreckung der Klangflächen. Indem er diese mit Farbstiften oder Aquarell einfärbte, wurden Überlagerungen – oder Zusammenklänge – seiner Klangflächenmusik in der Visualisierung erkennbar.

In diesem Rückgriff auf die visuelle Logik war Meier allerdings mit der Problematik konfrontiert, dass sich das Visuelle verabsolutierte, wenn eine Notation als visuelles Zeichensystem einen eigenständigen Wert auch jenseits einer möglichen Ausführung beanspruchte.⁴³⁰ Meier manövrierte sich selbst in eine komplexe Situation, wenn er

429 Vgl. dazu u.a. Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», S. 24. Mit dieser mehrfach bestätigten Beobachtung wäre der enge Zusammenhang zwischen kompositorischem Schaffen und technologischen Umbrüchen, den Tim Rutherford-Johnson kürzlich der Musik nach 1989 zugeschrieben hat, auch in früheren Kompositionen des 20. Jahrhunderts vergleichend zu untersuchen. Tim Rutherford-Johnson, *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, Oakland CA 2017, S. 17. Vgl. dazu u.a. auch Angela Ida De Benedictis, «Scrittura e supporti nel novecento. Alcune riflessioni e un esempio (Ausstrahlung di Bruno Maderna)», in: *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, hg. von Gianmario Borio, Pisa 2004, S. 237–291.

430 Gottstein, «Notieren ohne Paradigma», S. 26.

selbst forderte, dass seine Kompositionspläne «als Graph verselbständigt» kreierte würden und nicht «bewusst auf Klang» hinsteuerten. Dennoch bildeten sie durchgehend die Grundlage für eine später meist in herkömmlicher Notenschrift festgehaltene Komposition – und Meier erachtete die Notationen auch nicht als selbständige Kunstwerke. Dies zeigt sich etwa daran, dass er sie nur während des Kompositionsprozesses mitunter an die Wand hängte, sie nach dessen Abschluss aber einrollte und verstaute. Sie stehen damit stets an der Grenze zu dem, was Helga de la Motte-Haber als eine «deduzierte Musik» bezeichnete, die sich «letztlich den einzelnen Sinnesbereichen gegenüber neutral» verhält: «Wenn aus Grafiken oder Zahlen Musik wird, ist die kategoriale Trennung der Kunstgattungen irrelevant.»⁴³¹

Gleichzeitig ist die Erfindung neuer graphischer Notationsformen bei Meier wie bei seinen Zeitgenossinnen und Zeitgenossen als Schritt zu verstehen, sich bewusst von Konventionen zu lösen, die an die traditionelle Notenschrift geknüpft waren. Neue Ordnungsprinzipien wie zeitliche Proportionen oder Symmetrien ließen sich auf gerastertem Papier oder in Maßeinheiten besser erfassen als in der traditionellen Rhythmusnotation. Cluster oder indeterminierte Tonhöhen in einem festgesteckten Feld ließen sich mit geometrischen Grundformen besser darstellen als mit stets nach einer präzisen Setzung verlangenden Notenköpfen. Für Meier bot sich mit den graphischen Notationsformen eine Möglichkeit, unterschiedliche Dimensionen der Komposition zeitlich getrennt, aber aufeinander abgestimmt auszuarbeiten. Deshalb bot sich ihm hier nicht nur ein Mittel zur Reflexion, sondern auch ein zu Neuem führendes Explorationsfeld. Gerade der handwerkliche Arbeitsprozess des Zeichnens, Schreibens, Überschreibens, Schneidens und Klebens entfalten dabei auch eine hohe suggestive Kraft.

Wenn Meier sich im Gegensatz zu vielen anderen Komponisten an eine schlichte rechtwinklige Anordnung hielt, ist dies auf seine Orientierung an der abstrakten Malerei und der daraus abgeleiteten Forderung nach einer statischen Musik ohne Entwicklungen zurückzuführen. Auch in dieser visuellen Absicherung tritt hervor, dass Meier in den graphischen Vorbildern, Konzepten und Notationen Anregungen fand, die sein Schaffen nachhaltig prägten. Im Rückgriff auf die bildenden Künste und geometrische Prinzipien löste er sich von seriellen Verfahren und fand zu einem postseriellen Denken, das auf Klangflächen, repetitiven Strukturen und harten Schnitten beruht.

431 Helga de la Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990, S. 183.

III Wege zu einer «abstrakten Musik»: vier Analysen

1. Serielle Verfahren in den Gattiker-Variationen HMV 27 (1951–52)

Die Gattiker-Variationen HMV 27 (1951–52; rev. 1969) nehmen eine Schlüsselposition im frühen Schaffen Hermann Meiers ein: Sie markieren das Ende einer schnellen Entwicklung, die ausgehend vom Unterricht bei Wladimir Vogel zu eigenen Schwerpunkten führte, gleichzeitig manifestieren sich in den darin angewendeten seriellen Verfahren einige Grundzüge der ästhetischen Ausrichtung und der Mittel, die für sein Komponieren fortan prägend wurden.

Schon in seinen ersten Kompositionen ab Mitte der dreißiger Jahre hatte sich Meier von den Konventionen der tonalen Syntax abgewendet. Nachdem er im Radio Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30 gehört hatte, machte er die «tollsten Versuche auf eigene Faust». ⁴³² Als er 1946 von Vogel in die Zwölftonmusik eingeführt worden war, gab er sich wie in einem Rausch der neuen Kompositionstechnik hin. Der Tatendrang des aus seiner geistigen Isolation gerissenen Vierzigjährigen schien nicht zu bremsen. Angeregt wurde seine Schaffenskraft insbesondere durch das konstruktive Potenzial der Zwölftontechnik, was bereits drei Jahre später dazu führte, dass er neben den Tonhöhen auch andere Parameter wie Tondauern und Intensitäten nach Reihen zu determinieren und diese im Kompositionsprozess aufzuwerten begann. Dabei löste er sich vom Vorbild Schönbergs und beabsichtigte, den «Weg Weberns» nachzugehen und «dann die Konsequenz zu ziehen». ⁴³³ Damit fand er in einem ähnlichen Zeitraum wie eine junge Komponistengeneration, die ausgehend von Auftritten bei den Darmstädter Ferienkursen auch über die Avantgardekreise hinaus Aufmerksamkeit erregte, zu einem

432 Meier an Leibowitz, Brief vom 19. September 1950 (PSS, Sammlung René Leibowitz); siehe Kap. I, S. 38.

433 Hermann Meier, Arbeitsheft *Begleitheft zu den Übungen für Leibowitz ab 8.11.50*, Eintrag ohne Datum [13. Dezember 1950], S. 20 (PSS–SHM).

seriellen Verfahren, das er in seiner «neuen Theorie»⁴³⁴ ausformulierte und in den Gattiker-Variationen einsetzte.

Bereits in den Kompositionen im Vorfeld der Gattiker-Variationen (1951–52) werden die individuellen ästhetischen Ausrichtungen erkennbar, die fortan für Meier wegweisend wurden: seine Orientierung an der abstrakten Kunst in der Sonate (1948) und seine Abwendung von Schönberg in der «neuen Theorie» (1949–1950). Die Analyse der frühen Klavierstücke und Kompositionstechniken führt zudem vor Augen, wie eng die ästhetischen Anliegen und Ziele in vielschichtigen Wechselwirkungen mit den Schaffensprozessen verbunden sind.

1.1. Im Vorfeld: von der Zwölftontechnik zur «abstrakten Musik»

Aneignung der Zwölftontechnik ab 1946

Von Beginn weg entzündet sich Meiers kompositorische Phantasie an den konstruktiven Möglichkeiten der Zwölftontechnik, die ihm erlaubte, eine Komposition auf der Basis vorgeordneter musikalischer Elemente – der in Reihen präfigurierten Tonhöhen – und ihrer Ableitungen in einer mathematisch gesicherten Ordnung zu konstruieren. Die Anwendung von Reihenprinzipien verlieh seinen zwölftönigen Kompositionen eine technische Verbindlichkeit, erzeugte aber im abgeschlossenen Werk nicht unbedingt prägnante musikalische Gestalten. Das führte zu einer Auseinandersetzung mit Vogel, der stets von der Seite des Hörens her argumentierte und für klar erkennbare Gestalten plädierte. Meiers zwölftönige Kompositionen aus der frühen Lehrzeit zeugen von einer konfliktreichen Auseinandersetzung mit Vogel und einer bloß teilweise inspirierten Orientierung an historischen Vorbildern.

Anschließend an die Einführung bei Vogel im Frühling 1946 begann Meier, die Zwölftontechnik in eigenen Kompositionen einzusetzen. Bei den daraufhin entstandenen Sechs Klavierstücken HMV 13 (1946) handelt es sich um Übungen, jedoch sind darin seine ernsthaften Bestrebungen erkennbar, die Technik für seine eigenen Ziele nutzbar zu machen. Sein kompositorisches Verfahren zeichnet sich dabei durch ein zweiteiliges Vorgehen aus: Zunächst leitete er aus der Reihe

434 Hermann Meier, Arbeitshefte Nr. 23–26 *Komposition neue Theorie* [17.10.1949–8.3.1950] (PSS–SHM).

einzelne Themen oder Zellen ab, die er teilweise permutierte; in einem zweiten Schritt montierte er die so erhaltenen melodischen Bausteine in einer frei bestimmten Reihenfolge. Bei dieser Arbeitsweise steht zunächst das «Material» im Zentrum, dann dessen «Montage»⁴³⁵, die eine «Kombination vieler Einzelmomente»⁴³⁶ beinhaltet. Er beschrieb dieses Vorgehen in seinen Arbeitsheften mit den Worten: «Weg: Elemente suchen, Atome. Zusammenstellg. der Gr[und-]Gestalt[un]gen aus Atomen.»⁴³⁷ Wenig später stellte er eine «Neue Liste der Mittel» zusammen und notierte: «Die Reihe ist Träger der Konstruktion. Sie ist ‹selbst› nicht die Basis, sondern aus ihr gel. Motiv.»⁴³⁸ Er leitete also aus der Reihe «Atome» oder «Motive» ab, die er der Komposition zugrunde legte. Gleichzeitig war dieser strukturelle Ansatz ästhetisch motiviert. Über die Skizzen zum «12 Ton-Stück Nr. 6» notierte er in einem Arbeitsheft in einer freien Verkürzung eines Zitats aus Le Corbusiers Band *Kommende Baukunst*: «Konstruktion, nicht Geschwätz! (Corbusier.)».⁴³⁹ Konstruktion und Montage werden zu zentralen Elementen seines individuellen Umgangs mit der Zwölftontechnik.

Einen Einblick in diesen Ansatz gibt das erste der Sechs Klavierstücke HMV 13, in dem Meier eine Reihe verwendete, die sich durch eine große Vielfalt der Intervalle auszeichnet. Sie ist nicht symmetrisch angelegt und enthält keine tonalen Elemente. In der Komposition setzte er auch Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung ein, die er wie die Grundform in Dreiergruppen (Trichorde)⁴⁴⁰ aufteilte:

435 In einem Arbeitsheft notierte er sich zu seiner «bisherigen Schaffungsweise»: «erst Material, dann Montage». Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 2 *Komposition 1946*, 8.7.46–17.9.46, Eintrag vom 11. August 1946, S. 19 (PSS–SHM).

436 In seinen Arbeitsnotizen bezog er sich auf seine «bisher geübte Art»: die «Kombination vieler Einzelmomente». Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 12 *Komposition ab 13. Aug 48 bis Mitte Okt. 48*, Eintrag vom 12. August 1948, S. 1 (PSS–SHM).

437 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 1 *Komposition 1946*, 23.4.46–7.7.46, Eintrag ohne Datum, S. 11 (PSS–SHM).

438 Ebd., Eintrag ohne Datum [31. Mai 1946], S. 16.

439 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 2 *Komposition 1946*, 8.7.46–17.9.46, Eintrag vom 8. Juli 1946, S. 1 (PSS–SHM). Der vollständige Satz lautet im Original bei Le Corbusier: «Die Stunde gehört der Konstruktion, nicht dem Geschwätz.» Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, Stuttgart 1926, S. 81.

440 Meier nummeriert die Trichorde in der Krebsform nach ihrem Erscheinen in aufsteigender Folge – nicht wie in der Literatur üblich in der Folge der Grundform K4 – K3 – K2 – K1. Die hier folgende Analyse befolgt Meiers System.

1 3 -2 4 1 -11 2 5 -4 6 -8

G1 G2 G3 G4 K1 K2 K3 K4

U1 U2 U3 U4 KU1 KU2 KU3 KU4

The image shows a musical staff with a sequence of notes. Below the staff, a series of numbers (1, 3, -2, 4, 1, -11, 2, 5, -4, 6, -8) is listed. The staff is divided into two systems. The first system contains four groups of notes labeled G1, G2, G3, and G4. The second system contains four groups of notes labeled K1, K2, K3, and K4. Below the second system, another set of notes is shown, labeled U1, U2, U3, U4, KU1, KU2, KU3, and KU4.

Bsp. 1: Reihe und Aufteilung der Dreiergruppen (Trichorde)

Formal setzt sich das Stück aus 16 kleingliedrigen Abschnitten zusammen. Sie basieren auf zwei Themen A und B, die im Manuskript mit A1 bis A8 und B1 bis B8 bezeichnet sind, und umfassen je drei bis vier Takte. Das viertaktige Thema A eröffnet die Komposition und stellt die Reihe in der rechten Hand prägnant heraus:

Vivace

A1

The image shows a musical score for a piano piece. It is marked 'Vivace' and 'A1'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (f) dynamic and a sforzando (sf) dynamic. The bass staff has a few notes in the lower register. The piece is in 4/4 time and consists of four measures.

Bsp. 2: Sechs Klavierstücke HMV 13 (1946), Takte 1–4.

Die Begleitung der linken Hand ist in vier Dreiergruppen (Trichorde) aufgespalten. Sie folgen indes nicht in der Reihenfolge der Krebsform der Reihe, sondern in der freien Anordnung K1, K4, K3 und K2.⁴⁴¹

441 Dieses Vorgehen führt bereits in Takt 1/2 und 3 zu Konsonanzen: Die Oberstimme verläuft zwar in sich ohne tonale Komponenten, jedoch erzeugt sie zusammen mit

An das Thema A im ersten Abschnitt A1, das mit der motivischen Ähnlichkeit (rhythmische Übereinstimmung und gespiegelte Folge von kleiner Sekunde und großer/kleiner Terz) der ersten und zweiten eintaktigen Phrase und einer Art Fortspinnung von zwei Takten an das klassische Modell eines viertaktigen Satzes erinnert, schließt sich ein rhythmisch durchbrochenes Thema B an. Es enthält einen Taktwechsel und erklingt *piano*, nachdem das Thema A *forte* vorgestellt worden ist.

B1

Bsp. 3: Sechs Klavierstücke HMV 13 (1946), Takte 5–7.

Thema B liegt die gleiche Reihe zugrunde wie Thema A, nur sind die Trichorde vertauscht. Sie erscheinen in der Reihenfolge: G1 – G4 – G3 – G2. Entsprechend der Begleitung des Themas A beginnt die linke Hand mit dem letzten Trichord der rechten und schließt die ersten drei jeweils in der Krebsform an, also: K3 – K4 – K1 – K2. Damit basieren alle Trichorde auf den zwei Reihenformen G (cis) und U (f). Sie treten bloß jeweils in den Begleitungen und in Thema B in vertauschter Reihenfolge auf.

Zu einer eigenen Lösung fand Meier in der Verarbeitung der Reihe im Kompositionsprozess. Er ergänzte die Grundformen und Umkehrungen mit dem Krebs und der Krebsumkehrung und führte als zusätzliches Kompositionselement die Vertauschung der Stimmen der rechten und linken Hand ein. So erstellte er acht Elemente aus Grundform, Umkehrung, Grundform mit Stimmenvertauschung, Umkehrung mit Stimmenvertauschung, Krebs, Krebsumkehrung,

den Spitzentönen der Unterstimme einen Moll- und einen Dur-Dreiklang ($c'/es'/g'$ und $e'/g'/c'$). Aufgrund der Trennung zwischen Ober- und Unterstimme und aufgrund fehlender Indizien eines übergreifenden Zusammenhangs scheint es plausibel, dass diese tonalen Anklänge mehr oder weniger unbeabsichtigt zustande kommen und darüber hinaus für die Komposition keine weitere Bedeutung haben.

Krebs mit Stimmenvertauschung und Krebsumkehrung mit Stimmenvertauschung.⁴⁴² Diese acht Ausprägungen erfassen jeweils gleich das ganze Thema in seiner melodischen wie rhythmischen Gestalt, was in einem Ausschnitt ab Takt 52 in zwei Ausprägungen von Thema B leicht erkennbar ist, zunächst in der Grundgestalt mit vertauschten Stimmen der rechten und linken Hand (Takte 52–55) und dann im Krebs mit gespiegelter rhythmischer Gestaltung:

Bsp. 4: Sechs Klavierstücke HMV 13 (1946), Takte 52–58

Meier ordnet die je acht Formteile der Themen A und B in der Komposition wie folgt an: A1, B1, B2, A8, A6, B6, B7, A4, A3, B3, B5, B4, A2, A7, B8, A5. Das führt zu einer Exposition der Themen am Anfang, worauf unmittelbar die Umkehrung von B folgt. A4 und A3 im Mittelteil

442 Das Thema B verarbeitete er gemäß diesen Vorgaben in B2 bis B8, für das Thema A vertauschte er bei den «Stimmenvertauschungen» bloß die Tonhöhen, übernahm den Rhythmus aber aus der gleichen Stimme und spielte ihn in einer Art Krebsform ab. Bei A5 und A6 handelt es sich um die Krebsformen mit Stimmenvertauschung, A7 und A8 sind die herkömmlichen Krebsformen von A1 und A2.

erscheinen als eine Art Durchführung, sie treten in Krebsformen mit vertauschten Stimmen auf. A2 wird aufgrund des prägnanten Rhythmus als Thema A erkannt, was den Wiedererkennungseffekt einer Reprise erzeugt. Somit weist insbesondere dieses erste Stück noch Reminiszenzen an traditionelle Satztechniken und Formen auf. Auffällig sind die klare Anlage des Themas, die Aufteilung in Ober- und Unterstimme und die großformale Anlage mit Exposition, Mittelteil und repressenartiger Rückführung.

Damit befolgte Meier zwar in den Grundzügen das Verfahren der «Methode mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen», er setzte sich aber auch eindeutig davon ab. Am nächsten stehen seine Klavierstücke der Komposition, deren ersten Satz Schönberg selbst als sein erstes zwölftöniges Werk bezeichnete: die Suite für Klavier op. 25 (1921–23).⁴⁴³ Wie Schönberg in seinem programmatischen frühen zwölftönigen Werk verwendete Meier die Reihe linear auf Stimmen aufgeteilt. Diese bilden entweder Melodien aus nacheinander folgenden Reihentönen oder fassen diese als Akkorde zusammen. Auffallend ist, dass auch Schönberg in seinem Frühwerk insbesondere im Präludium die Reihe kleingliedrig in Gruppen aufteilt.⁴⁴⁴ Werden bei Schönberg nach dem Bläserquintett op. 26 etwa in der Suite op. 29 für die kompositorische Umsetzung vor allem Hexachorde prägend, so spaltet er sie in der Suite in Vierergruppen (Tetrachorde) auf. Dies steht Meiers Verwendung von Trichorden auch insofern nahe, als dass Schönberg in seiner Suite mitunter die Tongruppen nicht in der Abfolge gemäß der Reihe einsetzt – ein Beispiel dafür ist der Beginn der Musette, in welcher der dritte Tetrachord der Grundgestalt in der Oberstimme vor dem zweiten auftritt. Allerdings sind solche Ausnahmen bei Schönberg eher auf satztechnische Notwendigkeiten zurückzuführen – wie er etwa auch zu Beginn der Gavotte in der Unterstimme die Anordnung innerhalb der Tetrachorde umstellt und den Tetrachord gespiegelt wiederholt, um das BACH-Motiv hervorzuheben.⁴⁴⁵ Bei Meier haben die vertauschten Segmente der Reihe eine konstruktive Funktion: Sie treten nicht wie bei

443 Vgl. u.a. Barbara Dobretsberger, «Suite für Klavier op. 25», in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Gerold W. Gruber, Laaber 2002, S. 377–394, hier: S. 378.

444 Freilich ist in der Verwendung der Reihe zwischen dem 1921 komponierten Präludium und den erst 1923 abgeschlossenen Folgesätzen zu unterscheiden. Im Präludium setzt Schönberg die Reihe als «composite of three tetrachords» ein und nicht als referentielle lineare Ordnung. Vgl. Áine Heneghan, *Tradition as Muse. Schoenberg's Musical Morphology and Nascent Dodecaphony*, Dissertation, Trinity College/Dublin 2006 <<http://hdl.handle.net/2262/78417>> [9.6.2021], S. 191.

445 Vgl. Dobretsberger, «Suite für Klavier op. 25», S. 383.

Schönberg lokal auf, um eine musikalische Gestalt zu betonen, sondern ziehen sich als strukturelles Prinzip durch das Stück. Schließlich nähert sich Meier auch im untergründigen Rückgriff auf traditionelle Formen Schönbergs Suite an.⁴⁴⁶ Doch ausgehend von diesen ersten zwölftönigen Übungsstücken unternahm er Schritte, um sich weiter von traditionellen Formen und Mitteln zu entfernen. Hierbei stehen seine Werke den aktuellen Strömungen seiner Zeit näher als den zwanzig Jahre älteren Kompositionen seiner Vorgänger-Generation.

In den folgenden Sätzen der Sechs Klavierstücke baute Meier sein Verfahren aus, die grundlegenden Themen werden komplexer. Die Reihe bleibt – wenn auch in einer veränderten Anordnung der Trichorde⁴⁴⁷ – nach wie vor die Grundlage, doch wird ihre Verwendung immer weniger leicht erfassbar. Im Stück Nr. 2 etwa kombinierte er drei Tetrachorde von zwei Reihenformen untereinander in zwei Stimmen, wodurch in einer Stimme die gleiche Gewichtung aller zwölf Halbtöne der Oktave nicht mehr gewährleistet ist. In dieser Loslösung von den Grundlagen der «Methode» konnte Meier auch die Analyse von Stücken Schönbergs und Bergs nicht stoppen, die im Arbeitsheft zwischen die Notizen zum dritten Stück eingeschoben ist.⁴⁴⁸ Vielmehr scheint er seine eigenen Bestrebungen weiterzuverfolgen und die Komplexität der Kombinationen zu erhöhen. Im Stück Nr. 4 verteilte er vier Tetrachorde von zwei Reihenformen über drei Stimmen. Der einzelne Verlauf einer Reihe kann nicht mehr verfolgt werden, da sie mitunter Stimmen wechselt. Zudem stellte er hier sechs verschiedene Themen auf, die er wie in Stück Nr. 1 transformierte. Im fünften Stück baute er unzählige

446 Zu formalen Rückgriffen und zur Beethoven- und Bachrezeption in Schönbergs Suite vgl. auch John Brackett, «Schoenberg, Unfolding, and «Composing With Twelve Tones». A Case Study (Op. 25/1)», in: *International Journal of Musicology* 1 (2015), S. 47–77; Patricia Carpenter, «The Piano Music of Arnold Schoenberg», in: *Theory and Practice* 30 (2005), S. 5–33; Martina Sichardt, «Zur Zwölftonmethode Arnold Schönbergs – Entstehung und Bedeutung», in: *Reihe und System. Signaturen des 20. Jahrhunderts* (= Monographien des Instituts für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 9), hg. von Sabine Meine, Hannover 2004, S. 49–68.

447 Im zweiten Stück etwa ließ Meier die Trichorde in der Reihenfolge G3 – G1 – G2 – G4 aufeinander folgen und setzt dabei G4 in den Krebs. Diese Reihe teilte er in drei Tetrachorde auf.

448 Vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 1 *Komposition 1946*, 23.4.46–7.7.46, Eintrag vom 27. Mai 1946, S. 9 (PSS–SHM). Man könnte gar argumentieren, dass diese Analyse der frühen zwölftönigen Werke Meier in seiner freien Handhabung eher bestätigte als sie ihn davon abhielt, so kommentierte er anschließend, dass im Menuett von Schönbergs Suite op. 25 die «Reihenfolge der Einzeltöne innerhalb einer Unterteilg. selbst in der Horizontalen» nicht eingehalten sei. Ebd., S. 10.

Tempowechsel ein, im achten wendete er sich von einer zwölftönigen Kompositionsweise ab und erreichte nur noch eine ungefähr gleiche Gewichtung der zwölf Töne.

Damit hat Meier in seiner eigenen Arbeit einen Weg eingeschlagen, der mit Vogels Prinzip der Klarheit und Durchhörbarkeit prägnanter Gestalten kaum vereinbar ist – und freilich auch nicht mit Schönbergs Streben nach «Faßlichkeit».⁴⁴⁹ Als er Vogel sein Stück Nr. 2 schickte und das Vorgehen kurz erläuterte, stieß er denn auch auf Unverständnis: «Mir scheint ein Missverständnis bei der Kombinierung der 4-er Gruppen untereinander vorzuliegen, oder ich bin im Unklaren über die Methode. Jedenfalls scheint eine gewisse Freiheit in der Zusammenstellung der Akkordfolgen zu herrschen. Ich müsste Ihre mündlichen Erklärungen dazu hören.»⁴⁵⁰ Die Notizen, die sich Meier vermutlich bei der nächsten Unterrichtsstunde während seines Augustaufenthalts in Comolugno machte, lassen Vogels Kritik noch deutlicher durchscheinen: «Das sind Sie, diese Musik. Das interessiert niemanden für Sie. Sie müssen [...] sich klären, einfach werden, das ist gross werden. Das ist ein Wust, [...]»⁴⁵¹ Wenige Zeilen weiter unten treten die Schlagworte auf, die Meiers Konflikte mit Vogel nährten:

Sie sind kompliziert, die 12 Ton Technik ist kompliziert. An was will sich der Hörer halten? Das ist alles umsonst. Der Hörer findet den Halt 1) an einer schönen Harmonik, 2) an einer prägnanten Gestalt, 3) an Rhythmus. [...] Vor allem allgemein: saubere Linienführung, keine Vermischung der einzelnen Stimmen, dass man nicht weiss, woher und wohin sie kommen und gehen. [...] Nach dieser Vorarbeit dann Versuch, eine Gestalt auszuarbeiten, sehr prägnant. Das ist die Hauptsache.⁴⁵²

Von Vogels Ermahnungen zur geregelten, nachvollziehbaren Gestaltung zeugen auch die Notizen zur nächsten Stunde im Januar 1947 in Flums. Meier machte sich Notizen zur Grundgestalt und deren Auftreten in der Exposition und zur Veränderung in der Durchführung. Zudem forderte

449 Schönberg hielt fest: «Die Komposition mit zwölf Tönen hat kein anderes Ziel als Faßlichkeit». Er wollte, dass man seine Musik im Sinne einer «faßlichen Sprache» verstand. Arnold Schönberg, «Komposition mit zwölf Tönen», in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, (= Gesammelte Schriften, Bd. 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 72–96, hier: S. 72. Zum «Anspruch auf sprachähnlichen Charakter» der Kompositionen der Wiener Schule vgl. Matthias Schmidt, *Theorie und Praxis der Zwölftontechnik*, Laaber 1998, S. 14.

450 Vogel an Meier, Postkarte vom 27. Mai 1946 (PSS–SHM).

451 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 2 *Komposition 1946*, 8.7.46–17.9.46, Eintrag ohne Datum, S. 19 (PSS–SHM).

452 Ebd., S. 20–21.

er eine metrische Gewichtung, die sich im Taktstrich widerzuspiegeln habe.⁴⁵³

Obschon Meier sich vorgenommen hatte, klare Bezüge herzustellen,⁴⁵⁴ wurden seine Kompositionen nach Vogels Ermahnungen nicht prägnanter oder fasslicher, sondern sie zeugten noch stärker von seinem unbändigen Konstruktionsdrang. So begann er bald darauf mehrere Reihen in einer Komposition zu verwenden. Dabei stürzte er sich über Monate in einen veritablen Schaffensrausch: Von Ende August 1946 bis Januar 1947 entstanden die Sieben Lieder für Singstimme und Klavier HMV 14 (1946), die Drei Stücke für Violine und Klavier HMV 15 (1946) und erste Entwürfe einer Passacaglia für Klavier. Einzig das auf diese Experimente folgende Klavierstück HMV 16 (1947) weist zu Beginn immerhin Anzeichen auf, dass Meier sich bemühte, auf Vogels vehemente Kritik einzugehen. Hier hebt er die Reihe als Passacaglia-Thema in Viertelnoten klar hervor. Doch auch an dieser durchschaubaren Handhabung hielt er nicht lange fest. Nachdem die Reihe im Bass als melodisches Thema einer Variationsform vorgestellt wird, verliert sie diese thematische Funktion zunehmend. Bis zur achten Variation tritt sie in Viertelnoten auf, danach wird sie immer stärker ins Umfeld eingebunden – wie in einer «Flucht aus der Reihentechnik».⁴⁵⁵

Meier konnte einer Anwendung der Zwölftontechnik im Sinne Schönbergs und seines Lehrers Wladimir Vogel offensichtlich nur beschränkt etwas abgewinnen. Er orientierte sich von Beginn weg an den konstruktiven Elementen und tendierte dazu, weitere Elemente nach seriellen Prinzipien zu behandeln. Dies führte ihn in einem Ablösungsprozess in der Folge zu eigenen seriellen Verfahren. So ist die zwölftönige Phase Meiers als eine Übergangsphase zu verstehen, in der er angespornt arbeitete, aber nie an einen Punkt gelangte, an dem er seine eigenen Vorhaben erfüllt sah. Die darauffolgende Ausweitung der seriellen Ordnung geht einher mit einer Ablösung von seinem Lehrer Vogel und lässt einen an eigenen Zielen orientierten Personalstil hervortreten.

453 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 4 *Komposition 26.1.47–Mai 47*, Eintrag vom 25./26. Januar [1947], S. 1–2 (PSS–SHM).

454 Er notierte die Absicht: «Die Bezüge müssen sehr klar sein.» Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 2 *Komposition 1946, 8.7.46–17.9.46*, Eintrag ohne Datum, S. 22 (PSS–SHM).

455 Brotbeck, «Das «kleine Hänschen» Hermann Meier und seine Mitschüler», S. 85.

«*Neue Stilversuche*» in der *Sonate* (1948–49)

Die *Sonate für Klavier* HMV 23 (1948–49) ist als Meilenstein auf dem Weg zu Meiers eigenen kompositorischen Auffassungen zu betrachten. Sie entstand in einem Zeitraum der intensiven Arbeit von Juli bis November 1948; ein Jahr später, als es in seiner aktuellen Kompositionsarbeit stockte, fertigte er zur Vervielfältigung eine Reinschrift auf Transparentpapier an, von der er zwei Abzüge herstellen ließ.⁴⁵⁶ Der relativ lange Kompositionsprozess und die ausgiebige Reflexion der eigenen kompositorischen Positionierung in den Arbeitsheften deuten auf den Stellenwert dieses Werks hin: Meier machte sich hier erstmals intensiv Gedanken zur inhaltlichen Ausrichtung seines Schaffens und formulierte eigene Ziele. Aufgrund dieser Positionierung kann dieses Werk als Vorläufer der Hauptphase seines Schaffens betrachtet werden. Im Zentrum steht die Ablösung von den historischen oder zeitgenössischen Vorbildern – allen voran Schönberg. Parallel dazu begann er, in der abstrakten Kunst bildliche Anlehnungen zu suchen. Dieser Prozess trieb ihn zur Ausprägung eines individuellen Stils.

Von Anfang an beabsichtigte Meier in der Komposition einen Neuanfang, einzig der «ungeheure Wille der Neukonzeption» zählte für ihn.⁴⁵⁷ So notierte er in seinen Arbeitsheften als Erstes: «Beginn der neuen Stilversuche. Zum Teil aus geometrischen Figuren. Objektive anti-expressive Musik, möglichst Mathematik.»⁴⁵⁸ Die Hauptlinien der Ausrichtung in seinem Hauptschaffen sind hier bereits *in nuce* benannt: die Ableitung aus geometrischen Figuren, d.h. bildlichen Modellen, die Orientierung an Geometrie und Mathematik und der Widerstand gegen den Expressionismus, was ihn in der Folge zu einer «kühlen» Gestaltung veranlasste, zu harten Brüchen und starren Blöcken.

Mit dieser Neuorientierung einher geht eine Loslösung von den Vorbildern der älteren und jüngeren Vergangenheit. Meier positionierte sein künstlerisches Schaffen nicht etwa wie Schönberg teleologisch als Vollendung einer langen Entwicklung, sondern er erachtete einen

456 Auf der ersten Seite des Konvoluts *Skizzen für Klavier-Sonate 1948* notierte er «ab 13. Juli 48», auf der ersten Seite des Entwurfs *Komp. f. Klavier* «ab 8. Okt. 48» und auf der letzten Seite des Entwurfs «auf Matrizen [sic] (32) fertig copiert am 8. Okt. 49». Zur Schreibblockade im Folgejahr und zur Reinschrift auf Matrizen äußerte er sich in einem Schreiben an Vogel; Meier an Vogel, Brief vom 26. Oktober 1949 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

457 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 13 *Komposition ab Mitte Oktober 1948 bis 29. Dez. 48*, Eintrag ohne Datum, S. 14 (PSS–SHM).

458 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 11 *Komposition ab 2. März 1948 – Sept. 48*, Eintrag vom 13. Juli 1948, S. 20 (PSS–SHM).

Bruch mit der Vergangenheit als notwendig. Diese Loslösung erfolgte vor dem Hintergrund der aktuellen politischen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg:

Durch d. Katastrophe sind wir Jahrtausende von unsern Klassikern und selbst von Wagner und Debussy entfernt. Der Bruch zwischen uns und unseren Vorgängern ist ungeheuer und total. Es darf vom Vergangenen nichts übernommen werden. Wir müssen zurück auf das Urwesentliche des Geistes selbst. Die Zwecke der Kunst sind ganz neue, z.B. Debussy radikal entgegengesetzt – auch Honegger, der für uns nicht mehr zählt – und Strawinski, der ein präludierender Hanswurst ist. Die Tonalität und mit ihr ihre Formen (Passacaglia, Walzer, Sonate, Suite, etc.) und ihre Prozedere (Kanon, Fuge, Imitation, 8Taktigkeit etc) sind vollständig ungültig, sind Fossilien.⁴⁵⁹

Meier beschrieb die Schrecken des Zweiten Weltkriegs als historische Zäsur, die eine nahtlose Entwicklung und ein Zurückkehren zum Zustand vor den traumatischen Ereignissen verunmöglichte. Nachdem die Vertreter der Wiener Schule sowohl in verbalisierter Selbstreflexion als auch in kompositorischen Anleihen die schlüssige Kontinuität zu Vorgängern gesucht und sich in eine Entwicklungslinie eingeordnet hatten, stand Meier mit seinem Verlangen nach einem kompromisslosen Bruch mit der Vergangenheit in der «Stunde Null»⁴⁶⁰ nach dem Zweiten Weltkrieg freilich nicht alleine da.⁴⁶¹ Der belgische Komponist Karel Goeyvaerts (1923–1993), der Übersichtsdarstellungen zur seriellen Musik nicht gleich dominiert wie Boulez, Stockhausen oder Nono, der dessen Herausbildung aber gerade auch durch seinen engen Austausch

459 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 12 *Komposition ab 13. Aug. 1948 bis Mitte Okt. 48*, Eintrag ohne Datum, S. 2–4 (PSS–SHM).

460 Auch wenn die «Stunde Null» als Kategorie generell fragwürdig scheint, da nach dem Zweiten Weltkrieg trotz Umbrüchen vielerlei Kontinuitäten festzustellen sind, hat der Begriff auf eine bewusste Distanzierung von Schaffenden beschränkt Berechtigung. Er wurde zunächst insbesondere im Bereich der Literatur beigezogen und wird in der Musikgeschichtsschreibung nach wie vor verwendet, vgl. u.a. Volker Scherliess (Hg.), «*Stunde null*» – *zur Musik um 1945*, Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003, Kassel 2014. Albrecht Riethmüller hat vor einer Veranschlagung des Begriffs «Stunde Null» als musikgeschichtlicher Größe gewarnt, vgl. Albrecht Riethmüller, «Ausklang. Die «Stunde Null» als musikgeschichtliche Größe», in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1925–1945* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 2), hg. von dems., Laaber 2006, S. 317–328.

461 Zu den beiden Fortschrittsmodellen des Bruchs mit der Vergangenheit bzw. des Anschließens an diese vgl. Julia Freund, *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*, Paderborn 2020.

mit Stockhausen geprägt hat,⁴⁶² beschrieb dies im Rückblick Jahre später einmal: «Es war etwas so Grundsätzliches geschehen, daß wir uns wirklich wie in einer neuen Epoche gefühlt haben. Diese neue Epoche mußte unbedingt eine neue Ausdrucksweise haben, das konnte nicht anders sein.»⁴⁶³ Es ist nicht klar, wie stark Meier sich mit seiner Suche nach einem Neuanfang bewusst in eine Zeitströmung einordnete. Die Wahrscheinlichkeit, dass er darüber informiert war, dass sich seine Zeitgenossen insbesondere im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse von der Vergangenheit abzusetzen versuchten, ist klein, da es keine Hinweise gibt, dass er bereits zu diesem Zeitpunkt im Radio Berichte oder Übertragungen aus Darmstadt hörte, und die wegweisenden Publikationen erst später erschienen.⁴⁶⁴ Es kann hingegen davon ausgegangen werden, dass auch in der Schweiz allenthalben eine Aufbruchsstimmung eintrat, die Meier als eifriger Zeitungsleser freilich wahrnahm.⁴⁶⁵ Sein Bedürfnis zur eindeutigen Positionierung und Abgrenzung verstärkte sich zudem durch den Anspruch, seine individuelle Stimme als Komponist zu finden. So ermahnte er sich selbst: «Nimm: Kompositionslehre: daraus alle Elemente, woraus eine Komp. zusammengesetzt ist & zerschmettere jedes. Bilde dann es nach Deiner Notwendigkeit.»⁴⁶⁶

Hauptfigur bei der Ablösung von musikalischen Vorbildern wurde für Meier der selbst proklamierte Erfinder der Zwölftontechnik Arnold Schönberg. Bevor es zu einer Loslösung kam, setzte Meier sich intensiv

462 Der rege Briefwechsel zwischen Stockhausen und Goeyvaerts dokumentiert insbesondere die Frühgeschichte der seriellen Musik. Ausführliche Zitate aus Stockhausens Briefen hat Herman Sabbe veröffentlicht in: Herman Sabbe, «Die Einheit der Stockhausen-Zeit ...», in: *Musik-Konzepte* 19, *Karlheinz Stockhausen. ... wie die Zeit verging*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 5–96.

463 Karel Goeyvaerts, «Damals und heute. Vortrag und Gespräch bei den Darmstädter Ferienkursen 1988», in: *MusikTexte* 26 (Oktober 1988), S. 15–18, hier: S. 15.

464 Das von der Universal Edition herausgegebene Periodikum *die Reihe* etwa erschien erst ab 1955.

465 Diese Einschätzung des kulturpolitischen Klimas nach dem Zweiten Weltkrieg steht der Deutung Max Nyffelers entgegen, der zum Schaffen Klaus Hubers bemerkte, dass dieser mit einer «kritischen Rezeption des Überlieferten» von Anfang an konfrontiert gewesen sei, denn anders als in Deutschland habe es in der Schweiz 1945 «keinen Traditionsbruch mit der Möglichkeit eines radikalen Neuanfangs» gegeben. Vgl. Max Nyffeler, «Klaus Huber», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 9, Kassel u.a. 2004, Sp. 440–448, hier: Sp. 443.

466 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 12 *Komposition ab 13. Aug. 1948 bis Mitte Okt. 48*, S. 21, Eintrag ohne Datum (PSS–SHM; Auszeichnung im Original).

mit dessen Schaffen auseinander, vom Herbst 1947 bis Sommer 1948 auch mit anderen Hauptfiguren der Zwölftonmusik. Diese Informationen nebst den Konzerten mit Werken der Wiener Schule, die er im Radio hörte, gaben Meier einen Einblick, der seine Bedenken gegenüber der Zwölftontechnik – und insbesondere Schönbergs Schaffen gegenüber – verstärkte. Im Arbeitsheft zur Sonate schrieb er: «Die Schönberg-Nachahmerei muss endgültig aufhören! [...] Nicht ostentative Umänderg. der Schönbergschen 12 Ton Komp.technik tut not, aber dass neue Inhalte dahinein kommen!»⁴⁶⁷ Darauf kam er etwas später im Kompositionsprozess zurück, als er feststellte: «Ich hab dieselbe Methode wie Schönberg, aber ganz andere Ziele.»⁴⁶⁸

In der Konzeption der Sonate bezog sich Meier erstmals ausdrücklich auf die zeitgenössische Kunst – insbesondere auf Hans Arp. Die Erinnerung an dessen Reliefs und Skulpturen regte seine musikalische Vorstellung an: «Ausgang: Arp. Fläche, darauf sich Geschehen abspielt immer gleichmässig sich bewegende Viertel, Intervall gr. Sept od. überm. Oktave. Diese Ebene kann auch farbig sein (Orchestrierg). Schatten der Körper, auf die Ebene geworfen. Denke an die Arpfigur ob Flügel.»⁴⁶⁹ Über dem Element Nr. 15 seiner Skizzen notierte Meier «Kubismus»⁴⁷⁰. Etwas später im Verlauf des Kompositionsprozesses tauchen Assoziationen an Dada auf, aus denen Meier wiederum Anhaltspunkte für seine Komposition ableitete:

Wie Dada.

Motive – & diese in absoluter Zusammenhangslosigkeit – zufällig – durch lange Pausen getrennt, aneinandergereiht.

Statt viele Motive 1 einziges, doch stark abgewandeltes – do.

Oder mehrere Motive – doch Übereinanderlagerung, Versuche Dada. Über die Reihenfolge soll das Los entscheiden.

467 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 11 *Komposition ab 2. März 1948–Sept. 48*, Eintrag ohne Datum, S. 28–29 (PSS–SHM).

468 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 12 *Komposition ab 13. Aug. 1948 bis Mitte Okt. 48*, Eintrag ohne Datum, S. 8 (PSS–SHM).

469 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 11 *Komposition ab 2. März 1948–Sept. 48*, Eintrag ohne Datum, S. 22 (PSS–SHM; Auszeichnungen im Original). Es kann nicht abschließend geklärt werden, welches Kunstwerk er mit der «Arpfigur ob Flügel» meinte, da sowohl Vogel als auch die Basler Kunstsammler Annie und Oskar Müller-Widmann und Marguerite Hagenbach zahlreiche Reliefs und Skulpturen von Arp besaßen (es könnte sich um das Holzrelief *Wolkenpfeil* (1932) handeln, das im Haus von Annie und Oskar Müller-Widmann an der Fringelistaße in Basel lange Zeit über dem Flügel hing, siehe Kap. I, S. 102).

470 Hermann Meier, *Skizzen für Klavier-Sonate 1948*, S. 4 (PSS–SHM).

Die Motive noch mehr zerbröckeln – sie in sich selbst durch längere Pausen aufbrechen. Das Sinnvolle ins Sinnlose überführen.

Collages!

Motive aufstellen nur, um die Verrenkungen und Verzerrungen umso fühlbarer nachher zu machen. Nur noch Groteske. Vorbild Tzara. Seine Skandale. Ebenfalls den Automatismus versuchen.⁴⁷¹

Im Dadaismus fand Meier Anregungen für den Einsatz von Collage-Techniken und für aleatorische Verfahren, deren tatsächliche Anwendung allerdings in den Arbeitsheften im Weiteren nicht ersichtlich wird. In der zeitgenössischen Kunst fand er in der Folge weitere Vorbilder und Richtlinien für seine neue Komposition. Nach dem Besuch der Ausstellung *parallèle* in der Galerie d'art moderne⁴⁷² mit Werken des Schweizer Surrealisten Otto Tschumi⁴⁷³ notierte er sich:

Aufg. I bilde [aus Reihen] neuartige (quasi surrealistische, tschumische) Linie. Voll unerhörter neuer Schönheit. Bedingungen an die Linie: ungewohnter Verlauf der Intervalle. Ungewöhnliche Rhythmik und Metrik der Linie. Aufteilen der Linie in metrische Abschnitte.

Aufg. II Suche abstrakt ganz abwegigen Rhythmus & suche dann dazu nachträglich die Töne.⁴⁷⁴

Er stellte auch Überlegungen zu total «arhythm.» Linien⁴⁷⁵ an, deren Verlauf zwar gut zu verfolgen sei, die aber von der metrischen Gewichtung des Taktes losgelöst sind: «Das Ganze muss hängen, nirgends Boden berühren, kein Taktgefühl aufkommen lassen.»⁴⁷⁶ Aus diesen Stichworten in der Konzeption festigten sich einige Gestaltungsmerkmale, welche sich in der Sonate erstmals artikulierten und in der Folge sein Schaffen prägten. Meier beabsichtigte einen neuartigen zeitlichen Verlauf: unregelmäßige

471 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 12 *Komposition ab 13. Aug. 1948 bis Mitte Okt. 48*, Eintrag ohne Datum, S. 6–7 (PSS–SHM; Auszeichnungen im Original).

472 Die Galerie d'art moderne wurde von der Malerin und Dichterin Marie-Suzanne Feigel 1945 gegründet und zeigte in Ausstellungen bis 1993 zeitgenössische Kunst, insbesondere von Hans Arp und Paul Klee. Vgl. Marie-Suzanne Feigel, *Erinnerung an die Galerie d'art moderne. Basel 1945–1993*, Basel 1993.

473 Meier notierte in seinem Arbeitsheft: «Neue Überlegungen [nach Besuch der Ausstellg. *Parallèles* Basel mit Otto Tschumi]», es wird nicht klar, ob er Tschumi persönlich kannte oder nur dessen Kunst sah. Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 12 *Komposition ab 13. Aug. 1948 bis Mitte Okt. 48*, Eintrag vom 29. September 1948, S. 13 (PSS–SHM).

474 Ebd.

475 Ebd., Eintrag ohne Datum, S. 15.

476 Ebd.

Abschnitte, verzerrte Proportionen und eine stärkere Gewichtung der Rhythmik. Einzelne Abschnitte montierte er mit harten Schnitten aneinander, innerhalb der Elemente suchte er eine bewusst undurchsichtige und sperrige Anlage mit extremen Proportionen.

Die Neuausrichtung führt in der Sonate zu einem ungewöhnlicheren Umgang mit der Zwölftontechnik. Meier legte der Komposition drei Reihen zugrunde:

The image shows three staves of musical notation, labeled I, II, and III, representing different twelve-tone series. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Above the first staff, the letter 'G' is written, and above the second staff, the letter 'U' is written. Each staff contains a sequence of twelve notes, separated by a double bar line, representing a permutation of the twelve tones of the chromatic scale.

Bsp. 5: Reihen (Skizzen für Klavier-Sonate 1948, S. 7).

Der Einsatz von drei Reihen ohne direkte Bezüge untereinander ist in der Zwölftonmusik eher unüblich und steht einer einheitsstiftenden Funktion der Reihe entgegen.⁴⁷⁷ Die drei Reihen von Meiers Sonate unterscheiden sich in den Konstellationen der Tonhöhen deutlich. Die erste zeichnet sich durch eine große Vielfalt der Intervalle aus, zur Allintervallreihe fehlt nur die aufsteigende kleine Terz. Die zweite tritt durch einen Halbtonschritt – oder komplementär: eine große Septime – am Anfang und am Ende hervor und enthält ansonsten ebenfalls unterschiedliche Intervalle. Die dritte ist bestimmt durch die Intervalle der großen Terz respektive der reinen Quinte.⁴⁷⁸

477 Alban Berg etwa hat in der *Lyrischen Suite* für Streichquartett (1925–26) durch permutative Verfahren sekundäre Reihen aus Quinten und Skalen abgeleitet. In freien Anwendungen von Reihenprinzipien finden sich insbesondere ab der Jahrhundertmitte verschiedene permutative Verfahren und Einbeziehungen reihenfremder Elemente. Insbesondere einem Zusammenhang zur «Quintenreihe», die Vogel selbst ab Mitte der fünfziger Jahre eingesetzt hat, wäre nachzugehen (vgl. Haselböck, *Zwölftonmusik und Tonalität*, S. 208 resp. S. 220). Da allerdings Vogel selbst für Meiers Vorgehen zum Zeitpunkt der Komposition der Sonate wenig Verständnis zeigte (vgl. Vogel an Meier, Brief vom 14. November 1948, PSS–SHM), ist davon auszugehen, dass er nicht der Auslöser für Meiers Experimentieren mit drei Reihen war.

478 Es gibt Anzeichen, dass die Reihen II und III durch Permutationen aus der Reihe I abgeleitet sind, so handelt es sich bei den ersten drei Tönen der Reihe II um

Auch im Umgang mit diesen Reihen entfernte sich Meier von den für die Zwölftonmusik üblichen Verfahren. So kombinierte er etwa in den Skizzen zwei Reihen (Reihe II in der Grundform und Reihe III in der Umkehrung) zu einer Folge von 24 Tönen:

Bsp. 6: Kombination der Reihen (Skizzen für Klavier-Sonate 1948, S. 4).

Mit den Einschüben beabsichtigte er, die Reihen ineinander zu «schachteln»⁴⁷⁹. Dafür setzt er eine «Scraffitto-Technik»⁴⁸⁰ ein, die zwar lose an Interpolationen von Reihenformen etwa bei Berg anknüpfen mag, in der konzeptuellen Motivation allerdings eher dem Verschachteln von Ebenen im späteren seriellen Schaffen von Pierre Boulez insbesondere in der Dritten Klaviersonate (1955–57) nahesteht.⁴⁸¹ Meier verschleierte die Anlage der Sonate noch weiter, indem er die Reihen oder einzelne Abschnitte weiteren Transformationen oder Permutationen unterzog. Als «7er-» und «5er-Reihe»⁴⁸² bezeichnete er eine Permutation, in der die Grundreihe in einer Endlosschleife durchschritten und dabei jedes siebte bzw. fünfte Element ausgewählt wird. Es handelt sich um ein Verfahren, das etwa Ernst Křenek in seinem Vortrag «Musik und Mathematik» 1937 erläutert hatte (der Meier in der gedruckten Version in der Publikation *Über Neue Musik* vorlag)⁴⁸³ und das aus der späteren seriellen Musik bekannt ist.

Ableitungen durch Auswahl jedes siebten Tones, bei den drei ersten Tönen der Reihe III um Ableitungen durch Auswahl jedes fünften Tones von Reihe II, wobei das Verfahren danach nicht mehr aufzuschlüsseln ist.

479 Meier wollte gemäß seinen Arbeitsnotizen eine «Ineinanderschachtelg. d. Komplexe» erreichen. Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 13 *Komposition ab Mitte Oktober 1948 bis 29. Dez. 48*, Eintrag ohne Datum, S. 12 (PSS–SHM).

480 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 12 *Komposition ab 13. Aug. 1948 bis Mitte Okt. 48*, Eintrag ohne Datum, S. 29; Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 13 *Komposition ab Mitte Oktober 1948 bis 29. Dez. 48*, Eintrag ohne Datum, S. 12 (PSS–SHM).

481 Boulez bezieht sich in diesem Verfahren auf literarische Vorbilder, insbesondere Joyce und Mallarmé. Vgl. Pierre Boulez, «Zu meiner III. Sonate», übersetzt von Heinz-Klaus Metzger, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 3, hg. von Wolfgang Steinecke, Mainz 1960, S. 27–40.

482 Hermann Meier, *Skizzen für Klavier-Sonate 1948*, S. 8 (PSS–SHM).

483 Siehe Kap. I, S. 47.

Zudem baute Meier in der Sonate sein Montageverfahren weiter aus: Schnitte und Brüche dienten ihm als Mittel zur Bildung schroffer Blöcke. Er gestaltete beim Komponieren bewusst keine Übergänge, sondern fügte einzelne Teile aneinander. So komponierte er zunächst 36 kurze Abschnitte, von denen er in einem zweiten Schritt eine Auswahl in drei Sätzen aneinanderfügte. Mit diesem konstruktiven Vorgehen wendete er sich von romantischen, sprachähnlichen Verläufen ab:

Stahlhart. Keine Mystik & Romantik. Unerbittlich, unmenschlich. Gedanke an Gedanke, abrupt, schroff. Als Übergang nur Luftpausen. Nur Aufhören.

Kumulushaufen – Akkumulationen & luftleere Löcher.

Als Neutrum nur noch Luft, d.h. Pausen.⁴⁸⁴

Das Holzschnittartige wird Programm:

Auf alle Fälle muss ich zum Holzschnittigen durchdringen & gelangen! Zum Herben, Harten, Luftleeren, Brutalen, Nackten. Immer Noten weg! Kontrapunkte & Akkorde weg!

Übergänge weg, Gegensätze schroff aufeinander! Jede Note harter Wille.⁴⁸⁵

Und auch dabei bezog er sich auf die abstrakte Malerei:

Heterogenstes unmittelbar nacheinander (z.B. choralisch-Akkordisch-Mässig gegen Einstimmigkeit).

Dada. Kubism. Stempeldruck. Die Schwerp[un]kte einer melod. längern Frase (durch Akzent od. Akkord) ständig so verschieben, dass die grösstmögliche Unregelmässigkeit resultiert.⁴⁸⁶

Um eine «grösstmögliche Unregelmässigkeit» zu erreichen, suchte Meier in der Sonate nach neuen Verfahren für die rhythmische Gestaltung, die insbesondere im Adagio erkennbar werden. Im Verlauf der Arbeit skizzierte er eine «rhythmische Reihe»⁴⁸⁷, die er in Gruppen aufteilte und als Krebsform permutierte. Er hielt in einer Zahlenfolge die Anzahl Sechzehntel fest und fügte als kleinstes Element einen Vorschlag ein: «6 3 8 1 10 2 18 ♯ 5 35 4 12 = 104». Nebst neuen rhythmischen Verfahren

484 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 13 *Komposition ab Mitte Oktober 1948 bis 29. Dez.* 48, Eintrag ohne Datum, S. 4 (PSS–SHM).

485 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 12 *Komposition ab 13. Aug. 1948 bis Mitte Okt.* 48, Eintrag ohne Datum, S. 26 (PSS–SHM).

486 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 13 *Komposition ab Mitte Oktober 1948 bis 29. Dez.* 48, Eintrag vom 31. Oktober 1948, S. 4 (PSS–SHM).

487 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 12 *Komposition ab 13. Aug. 1948 bis Mitte Okt.* 48, Eintrag ohne Datum, S. 17 (PSS–SHM).

entwickelte er auch für die Abfolge von Akkorden eigene Gestaltungsprinzipien. So experimentierte er auf der letzten Seite der Skizzen mit einer Folge von Akkorden, die er als «absolut, auf keine Reihe bezogen»⁴⁸⁸ bezeichnete. Dazu schrieb er: «Dieses Band der Akkordik läuft wie eine selbständige Stimme in abweichendem Rhythm[us] polifon [sic] zur Melodik.»⁴⁸⁹ Aufgrund dieser neuen Gestaltungselemente kann die Sonate als Vorläufer des seriellen Verfahrens betrachtet werden, das Meier in der Folge entwickelte.

1.2. Die «neue Theorie» (1949–50)

In den Jahren 1949 und 1950 vertiefte sich Meier in intensiven Arbeitsphasen, um in handschriftlichen Aufzeichnungen in einer Art theoretischem Monolog eine neue Ausrichtung in seinem Schaffen auszuarbeiten, zu vergewissern und zu festigen. Seine Gedankengänge hielt er in verschiedenen Arbeitsheften fest, während er die theoretischen Bemühungen gleichzeitig in Skizzen und Entwürfen zum ersten Orchesterstück HMV 25 (1949–50) kompositorisch nutzbar machte. Die konzeptuelle Grundlegung war also eng verschränkt mit der musikalischen Umsetzung. Im Fokus stand dabei ein neues, ästhetisch begründetes kompositorisches Verfahren, das weitere Parameter als nur die Tonhöhen in vorgefassten Regeln permutierte. Zentrale Punkte seiner ästhetischen Überlegungen waren, dass er mit seiner Musik etwas anderes wollte als «bloss reihengerechtes Ausbreiten von Klang», dass er durch «mathematisches Vorgehen» auf Neues «ganz jenseits alles bisher Erfahrenen» zu stoßen gedachte und fern jeglicher Melodien musikalische «Beziehung und Proportionen» zum Sprechen bringen wollte.⁴⁹⁰ Die kontinuierlichen Reflexionen führten ihn vom Vorbild Schönbergs und vom Unterricht Vogels weg zu einem eigenen seriellen Kompositionsverfahren.

Damit rückt Meiers Schaffen in den Kontext der seriellen Musik, die ab den späten vierziger Jahren sowohl in Amerika als auch in Europa erste Vorläufer hatte. In Europa verwendete Pierre Boulez in seiner Flötensonatine (1946) die rhythmischen Verfahren, die Messiaen geprägt hatte: Multiplikation, Krebsformen und Addition kleinster

488 Ebd., S. 22.

489 Ebd., S. 24.

490 Hermann Meier, Arbeitsheft *Monologe 1, Situationsklärung, Bruch mit Vogel, [...], Formproblem* [26.2.–22.3.50], Einträge vom 26. Februar 1950, S. 9, S. 10 und S. 18 (PSS–SHM).

Werte.⁴⁹¹ In seinem Aufsatz «Propositions» von 1948 plädierte Boulez nach einer gewohnt scharfzüngigen Verurteilung seiner beiden Lehrer René Leibowitz und Olivier Messiaen dafür, dass der Rhythmus in der Polyphonie eine eigene Unabhängigkeit erlangen sollte.⁴⁹² In Amerika entwickelte Milton Babbitt bereits 1947 in den *Three Compositions for Piano* Schönbergs Zwölftontechnik weiter und bestimmte auch Dauer, Artikulation und Dynamik nach Reihen.⁴⁹³ Während Messiaens viel zitierte Komposition *Mode de valeurs et d'intensités* im Jahr 1949 in Darmstadt entstand und dort 1951 in einem Vortrag von Antoine Goléa vom Band gespielt wurde,⁴⁹⁴ verwendeten Karel Goeyvaerts und Michel Fano, zwei ehemalige Schüler Messiaens, serielle Verfahren in Sonaten für zwei Klaviere aus den Jahren 1950 bis 1952, die in engem Zusammenhang stehen mit Stockhausens *Kreuzspiel* (1951) und Boulez' erstem Buch der *Structures* (1951–52).⁴⁹⁵ An die Öffentlichkeit gelangte die Diskussion um die nun stärker ausgeprägten seriellen Verfahren in ersten Ansätzen ab 1951 und verstärkt ab 1953 insbesondere im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik,⁴⁹⁶ die als Treffpunkt der

491 Zur Sonatine vgl. Gärtner, *Werkstatt-Spuren*.

492 Boulez schrieb: «Comment donc arriver à coordonner et à enrichir les nouveautés de Messiaen et celles de ses prédécesseurs? Admettant le principe d'une écriture contrapunctique où toutes les parties doivent avoir une importance égale – m'expliquer là-dessus est en dehors de la question présente –, je dis qu'il faut intégrer le rythme à la polyphonie d'une façon plus ou moins indépendante: que le rythme soit indépendant ou dépendant des figures contrapunctiques suivant le développement que nous avons en vue. Il est clair qu'à un dynamisme ou un statisme dans l'échelle des sons peuvent correspondre le dynamisme et le statisme rythmiques, parallèles ou contraires.» Pierre Boulez, «Propositions», in: *Polyphonie 2* (1948), S. 65–72, hier: S. 67–68 (erneut abgedruckt in: ders., *Points de repère I: Imaginer*, Paris 1985, S. 253–262).

493 Andrew Mead, «Parallel Processes. Milton Babbitt and Total Serialism», in: *Rewriting Recent Music History. The Development of Early Serialism 1947–1957*, hg. von Mark Delaere, Leuven 2011, S. 9–25.

494 Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* (= Music since 1900), Cambridge 2013, S. 59.

495 Vgl. dazu und zur unsicheren Datierung von Fanos Sonate Jean-Louis Leleu / Pascal Decroupet, «La sonate pour deux pianos de Michel Fano. Technique sérielle et phrase musicale», in: *Rewriting Recent Music History. The Development of Early Serialism 1947–1957*, hg. von Mark Delaere, Leuven 2011, S. 101–137, hier: S. 102.

496 Im Jahr 1951 wurden anlässlich der Aufführung der Szene «Der Tanz um das goldene Kalb» aus Schönbergs Oper *Moses und Aron* und des zweiten Zwölftonkongresses erste Stimmen junger Komponisten laut, die sich von Schönberg abwandten und neue Wege gingen. Nachdem im darauffolgenden Jahr 1952 Stockhausens *Kreuzspiel* (1951) aufgeführt wurde, drangen die Schwerpunkte von Boulez, Nono

jungen Generation einen internationalen Austausch ermöglichten. Die Frage, wie Meier, der gemäß seinem Jahrgang – er war nur drei Jahre jünger als Adorno und gar sieben Jahre älter als Leibowitz – und seiner Sozialisierung im Umfeld Vogels und Leibowitz' eher der «Vätergeneration» der Debatte angehört hätte, in den Kontext dieser Strömungen einzuordnen ist, wird im Anschluss an die Darstellung seiner «neuer Theorie» und die Analyse der Gattiker-Variationen aufgegriffen.

Anlass für Meiers Neuorientierung im Jahr 1950 waren einerseits Blockaden im eigenen Schaffen, die ihm die Arbeit an seinen Orchesterkompositionen durch das Jahr 1949 erschwerten, andererseits seine Distanzierung von der zeitgenössischen Musik und von Vogel – und damit verbunden das Hervortreten eigener ästhetischer und kompositorischer Anliegen. Einen Einschnitt in seiner Arbeit markiert denn auch die Auseinandersetzung mit Vogel vom Dezember 1949: Dessen Kritik brachte ihn zwar nicht von seinem Kurs ab, verstärkte aber wohl das Bedürfnis zur intensiven Reflexion seiner Position.⁴⁹⁷ Als Reaktion darauf kann insbesondere die mittlere intensive Arbeitsphase vom Februar 1950 betrachtet werden, in der er sich seiner eigenen Position vergewisserte. So überschrieb er drei Arbeitshefte mit dem Titel *Monolog* und notierte sich zu seiner «Selbstklärung»:

Mein künstlerisches Ziel entwickelte sich stets bestimmter zu einem zu Vogel so entgegengesetzten, dass die Spannung daraus mein Schaffen lähmte. Ich ersehnte nicht Vogels Ziel und ich zwang mich zum Glauben, dass ich gegen meine Neigung, aus rein künstlerischer Notwendigkeit zum fremden Ziel gezwungen war. [...]

Das schliesst viel in sich: Ich darf keine Mittel ungebraucht lassen um das, was meine Musik ist, auf alle Weisen kennenzulernen: durch versucherisches Schaffen, durch Fantasieren, durch Nachdenken, durch Diskussion etc. Dann schliesst das in sich ein, dass ich den Mut habe anders zu sein und fast alle kategorischen Gesetze der Musik zu verleugnen. Ich habe mich in den Dienst dieses inneren Müssens zu stellen und sonst nichts anderes zu beachten. Ich muss auf alle Auführungen meiner Werke vorweg und freiwillig verzichten und ich habe die

und Stockhausen spätestens anlässlich des Webern-Abends im Jahr 1953 an die Öffentlichkeit. Die Wahrnehmung eines einheitlichen Denkens einer «Darmstädter Schule» ist freilich eine Konstruktion der Presse (vgl. Iddon, *New Music at Darmstadt*, S. 100), der Beteiligten selbst (vgl. u.a. Pascal Decroupet, «Aspects de l'auto-historiographie dans les écrits de Stockhausen des années cinquante», in: *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, hg. von Anne-Sylvie Barthel-Calvet, Metz 2011, S. 125–145) und historiographischer Narrative.

497 Siehe Kap. I, S. 73.

Verachtung, ja Ächtung von Seiten Vogels und aller 12Töner gelassen auf mich zu nehmen.⁴⁹⁸

Grundlegend für seine eigene Ausrichtung war, dass er sich vornahm, nichts aus der bisherigen Musik zu übernehmen:

Die heutige Musik hat keine Meisterwerke hervorzubringen, sondern Pioniertaten zu tun. Aus der alten Musik ist nichts herüber zu nehmen als der physische Klang und die Instrumente und diese leider! Takt weg und Form weg und alles bisher ertönte weg! Keine Motivik und keine Thematik und keine Durchführung und keine Schlüsse und Übergänge und keine 2. Themas und nichts Männliches und nichts Weibliches. Keine langsamen und keine schnellen Sätze und keine Satzordnung.⁴⁹⁹

Da er mit seinem Anliegen alleine dastand und seine Ziele noch nicht klar vorlagen, nahm Meier sich vor, diese selbst im klärenden Schreiben theoretisch auszuarbeiten. Über die Jahre 1949 und 1950 finden sich denn auch erstmals ausführliche Erwägungen über mehrere Arbeitshefte, Strukturierung der Gedanken in Aufzählungen und Rekapitulationen des bisher Geschriebenen. Der Grund für die ausgiebigen schriftlichen Erwägungen besteht sicherlich darin, dass Meier ohne Austausch mit Gleichgesinnten alleine neue Wege gehen wollte. Das Festhalten seiner Gedanken diente zur Klärung und zur späteren Überprüfung, die in Markierungen, am Rand angestrichenen Stellen und Zusammenfassungen dokumentiert ist. Er selbst erklärte sich die Notwendigkeit des «Monologs» und der «Katalogisierung» von Erwägungen in seiner systematischen Zusammenstellung vom Februar 1950:

(79) [...] Ich bin gezwungen statt durch Diskussion durch Monolog meine Situation und mein intuitives Wollen und meine mir auferlegten Ziele zu klären. Man schafft aus dem Unbewussten und bezieht seine Neigungen und Direktiven und Werturteile, sein ganzes Müssen und seinen ganzen Charakter daher, aber das Unbewusste selbst schafft nicht, es gibt nur den Grund dazu ab. So viel als möglich muss bewusst gemacht werden, das geschieht durch Denken und Schaffen selbst.

(80) [...] Vorgängig des praktischen Schaffens habe ich alle Erwägungen zu katalogisieren und das Schaffen da aufzunehmen, wo es am leichtesten erscheint. Alles Klare ist sofort realisierend zu gestalten, Fragen und Unklares sind zu durchdenken. Also nicht «Musik» machen, sondern Mathematik. Oder abstrakte Malerei.⁵⁰⁰

498 Hermann Meier, Arbeitsheft *Monologe 1, Situationsklärung, Bruch mit Vogel*, [...], *Formproblem* [26.2.–22.3.50], Eintrag vom 26. Februar 1950, S. 6–7 (PSS–SHM).

499 Ebd., S. 20.

500 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 24 *Komposition neue Theorie* [6.–8.2.1950], Einträge Nr. 79 und Nr. 80 ohne Datum, S. 29–30 (PSS–SHM, Auszeichnung im Original).

Der Prozess der Erkenntnisgewinnung «durch Monolog» dient also sowohl dem Festhalten von Absichten, also deren Ausarbeitung, als auch deren Überprüfung. Durch dieses Vorgehen vermochte Meier sein Schaffen in einer «neuen Theorie» neu auszurichten.

In dieser Neuorientierung können drei Phasen unterschieden werden: die erste erstreckt sich über die zweite Hälfte des Jahres 1949, als in ersten Ideen zum Orchesterstück HMV 25 Überlegungen zur seriellen Behandlung von Tondauern, Dynamik und Registern ins Zentrum treten, die zweite konzeptuelle Phase erfolgte konzentriert im Februar 1950 in Arbeitsheften, die er mit den Titeln «Monolog» und «Komposition neue Theorie» versah und systematisierte (in 126 Punkten), und schließlich setzte er seine Theorie in einer dritten Phase ab März 1950 in 73 nummerierten Skizzen um, die er gleichzeitig im Arbeitsheft in Stichworten kommentierte und analytisch untersuchte.⁵⁰¹

In einer ersten Phase der Arbeit am Orchesterstück HMV 25 (1949–50), das er zunächst als «3. Sinfonie»⁵⁰² bezeichnete, treten ab Juli 1949 Überlegungen zu Rhythmus und Dynamik in den Vordergrund. Bereits bei der Arbeit an seiner vorangehenden zweiten Sinfonie HMV 24 hatte er sich im März notiert, dass der «Einbruch» in das Herkömmliche «via Rhythmus»⁵⁰³ zu geschehen habe. Bald darauf löste er die rhythmische Gestaltung aus dem Metrum, indem er zu seiner neuen Komposition festhielt:

Der auf Äusseres bezogene rhythm. Zeitablauf existiert nicht mehr. Es gibt keinen C od. $\frac{3}{4}$ Takt mehr (bloss zur Not des Dirigenten etc. scheinbar beibehalten). Nicht mehr der menschl. Puls rhythm. Einheit. Der motorische Rhythm. weg.

Auf was bezieht sich der a-rhythm. Bewegungsvorgang?⁵⁰⁴

501 In einer Folge von frühen, durchnummerierten Arbeitsheften, die insgesamt 29 Hefte umfasst, finden sich die Überlegungen zur Neuausrichtung in den Heften Nr. 16 bis 28. Die Notizen zum Orchesterstück der ersten Phase finden sich in den Heften Nr. 16 bis 23, die Notizen der zweiten Phasen in den mit *Komposition neue Theorie* überschriebenen Heften Nr. 23 bis 26 und in den drei Heften *Monologe*, in der dritten Phase erstellte er auf Notenpapier 73 Skizzen, die auf der ersten Seite mit «Melodik» überschrieben sind, und die er in den Arbeitsheften Nr. 27 und 28 kommentierte. Hermann Meier, Arbeitshefte Nr. 16–28 [29.12.1948–18.3.1950], Arbeitshefte *Monologe 1–2* [26.2.–18.9.1950] und Konvolut «Melodik» (1950) (PSS–SHM).

502 Ende Oktober 1949 ist sich Meier noch im Unklaren, ob es eine «3. Sinfonie» oder eine «2. Klavier-Sonate» werden soll: «Ab 17. Okt. 49 | Todestag Chopins | Belege zur Materialsammlg. für 3. Sinfonie oder für 2. Kl.-Sonate». Vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 23 *neue Theorie, Komposition ab 17.X.49 [...]*, Eintrag vom 17. Oktober 1949, S. 1 (PSS–SHM).

503 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 15 *Komposition 28. Febr. bis 22. April 1949, Fehler-Verzeichnis*, Eintrag ohne Datum [8. März 1949], S. 3 (PSS–SHM).

504 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 16 *Komposition 22. April bis [10. Juli] 1949*, Eintrag vom 10. Juli 1949, S. 32 (PSS–SHM).

Meier wollte auf der rhythmischen Ebene der Komposition Ähnliches erreichen wie Schönberg in der Tonhöhenorganisation: «Wie Schönberg Ordnung in die Atonalität brachte: er stellte für den Einzelfall die Reihe auf, so muss der Rhythm. dasselbe vornehmen: er ist nicht mehr Tanz od. Marsch, sondern es muss ein Zentrum geschaffen werden, der Kern.»⁵⁰⁵ Im weiteren Verlauf untersuchte er die «a-rhythm. Rhythmik»⁵⁰⁶ weiter, widmete sich neben «analog fixierten Tönen» auch «fixierten Rhythmen» und kam zum Schluss, dass auch eine «rhythm. Reihe» zu finden sei, die «die Funktion der melod. Reihe»⁵⁰⁷ zu übernehmen habe. Nebst der Lösung aus dem hierarchischen Ordnungssystem qualitativer Gewichtsabstufungen durch die Metrik wies er den rhythmischen Gestalten in diesem Schritt auch formbildende Funktion zu. Für die «Grundrhythmus-Reihe»⁵⁰⁸ fand er analog zu den in der Zwölftontechnik möglichen Ableitungen ebenfalls Grundform, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung. Er teilte sie zudem in Gruppen auf, schob Pausen oder Noten ein und erstellte gleichmäßige Vergrößerungen und Verkleinerungen. Da sich Meier dabei selbst nie auf Messiaen bezog und er auch nicht in Kontakt mit dem Pariser Umfeld von dessen Analyseklasse kam – nach Paris fuhr er erst im Folgejahr –, ist zu schließen, dass er aus eigenen mathematischen Überlegungen heraus zu diesen Behandlungen fand, die zeitgleich auch junge Zeitgenossen wie Boulez kompositorisch zu nutzen begannen.

Kurz darauf begann Meier, auch die Dynamik aus ihrer angestammten untergeordneten Funktion zu lösen. Ende September 1949 notierte er sich das Stichwort «absolute Dynamik»,⁵⁰⁹ Anfang Oktober hielt er fest: «Schönberg hat alles ausgesprochen in der Melodik und in der Akkordik. Für mich dürfen sie also nicht als Ausgangspunkte zu neuem Schaffen genommen werden, sonst erfülle ich notwendig Epigontum. Zu bearbeiten bleiben Dynamik und Rhythmik. Dynamik und Rhythmik sind bewusst als die Hauptträger des musikalischen Geschehens zu wählen.»⁵¹⁰ Meier löste also Rhythmik und Dynamik aus ihrer Bindung an andere Parameter und beabsichtigte, sie als selbständige

505 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 17 *Komposition ab 29. Mai 49 bis 10. Sept. 49*, Eintrag ohne Datum, S. 4 (PSS-SHM).

506 Ebd., S. 11.

507 Ebd., S. 13.

508 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 20 *Komposition ab 11. Sept. 49 bis 7. Okt.*, Eintrag ohne Datum, S. 20 (PSS-SHM).

509 Ebd., Eintrag ohne Datum, S. 25.

510 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 22 *Komposition ab 8. Okt. 49 bis [sic]*, Eintrag ohne Datum, S. 16–18 (PSS-SHM).

Gestaltungselemente einzusetzen. Auf dieser Grundlage entwarf er eine «abstrakte Musik»:

Nochmals: Komponieren, aber anders. Das setzt eine neue abstrakte Musik voraus. Diese ist aber selbst zu schaffen.

Die neue abstrakte Musik ist zu schaffen. Nie aus einem Aussen. In Betracht dafür kommen nur Gedankenexperimente, das Vorgehen ist dasselbe wie es der physikalische und mathematische Forscher verwendet. Man frage sich: Könnte man nicht dies und jenes versuchen? Und man versuche es.[...] Der Bereich der Kunst ist zu erweitern, 1. durch grössere Verselbständigung der Dynamik und der Rhythmik und 2. durch Heranziehung noch nie gebrauchter Mittel. Neue Ideen müssen her, auf revolutionärem Wege.⁵¹¹

Die «Verselbständigung der Dynamik und der Rhythmik» blieb auch in der zweiten konzentrierten Phase der «Gedankenexperimente» zu seiner «neuen Theorie» im Februar 1950 bedeutend. Darüber hinaus befasste er sich in den hier in Absätzen einzeln aufgelisteten Punkten nicht konkreter mit der Kompositionspraxis seiner «neuen Theorie», sondern er stellte allgemeinere Überlegungen ästhetischer Art an. Dabei trat ein Thema mehrmals hervor: die Abwendung von «Gefühl» und «Seele», denen er reine Strukturen und Statik gegenüberstellte. Dazu notierte er:

Allgemein: Die Musik ist reine Mathematik oder Geometrie. Es darf nichts von aussen hinein: kein Gefühl, keine Sehnsucht, keine Schilderung seiner Seele. Alles total abstrakt, unmenschlich. Reiner Geist. Nichts Dynamisches mehr, sondern reine Statik. Reines Objekt, nicht der leiseste Kompromiss des Subjekts. Der Klang an sich ist nichts. Kalt berechnet und kühl versucht, hat nichts mit Geschmack oder Schönheitssinn zu tun.⁵¹²

Das angestrebte Ziel bestand also nicht mehr im Ausdruck von Seelenzuständen, sondern in der Darstellung von «Statik», die Meier als «rein» und «kühl» verehrte. Er gab den Strukturen den Vorrang vor der Gefühlswelt, dem Expressionismus:

Die Aufgabe auf verschiedene Weise ausdrücken? Das Genie enthüllt sich nicht im eigentlich Genialischen, sondern in der Eindringlichkeit, in der es Flächen und Proportionen und Zustände gegeneinander sprechen lässt. Die Psyche, die Seele haben nicht zu dirigieren. Die Werte sind Erkenntniswerte, wie sie die Mathematik auszeichnet. Es ist das Extrem des Gegenteils des Expressionismus zu schaffen.⁵¹³

511 Ebd., Eintrag ohne Datum, S. 17 (Auszeichnung im Original).

512 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 24 *Komposition neue Theorie* [6.–8.2.1950], Eintrag Nr. 45 ohne Datum, S. 4–5 (PSS–SHM).

513 Ebd., Eintrag Nr. 78 ohne Datum, S. 27 (Auszeichnung im Original).

Bei der Abwendung vom Expressionismus handelt es sich freilich um eine der Denkfiguren, die in den fünfziger Jahren und später im Rückblick von den Vertretern der seriellen Verfahren instrumentalisiert wurden.

Nach den theoretischen Ausführungen versuchte Meier, seine «neue Theorie» in der dritten Phase ab März 1950 in einzelnen Schritten praktisch zu realisieren. Eine detaillierte Betrachtung erlaubt es, die Eigenheiten seines neuen Verfahrens darzustellen. Das zu den Ausführungen in den Arbeitsheften gehörende Skizzenkonvolut ist unterteilt in Abschnitte mit den Überschriften «Melodik», «Akkordik», «Homophonie», «Polyfonie» und «Komposition» und enthält 73 Skizzen. Die unterschiedlichen Abschnitte basieren auf Tabellen, die Meier zuvor in der Konzeption zur Verknüpfung der Parameter ausgearbeitet hatte. Zugrunde legt er seinen Skizzen vier Reihen: eine «melodische», eine «rhythmische», eine «dynamische» und eine für Akkorde. Im ersten Beispiel notiert er zunächst die melodische Reihe in ihrer Grundform und in der Grundform der Tondauern und der Werte für die Dynamik:

Bsp. 7: Melodische und rhythmische Reihe in der Grundform gemäß Konvolut «Melodik» (1950), S. 1.

Die Grundreihe ist also:

dis – fis – g – d – gis – a – cis – h – e – c – b – f.

Die Grundform der rhythmischen Reihe notiert Meier im Arbeitsheft in Sechzehnteln:

8 – 2 – 25 – 10 – 5 – 1 – 52 – 11 – 7 – 3 – 37 – 19.

Er behandelte diese zwölf diskreten Werte als Eintrittsintervalle, d.h. die einzelnen Dauern können durch ausgehaltene Töne komplett ausgefüllt werden oder es erklingt nur ein Teil des Tones, der durch eine Pause zur entsprechenden Dauer ergänzt wird. Das zeigt sich im Beispiel der Grundreihe beim dritten Reihenton, dem in der Reihe 25 Sechzehntel zugeordnet sind: Er dauert 22 Sechzehntel und wird von einer Pause von drei Sechzehnteln gefolgt. Ungewöhnlich an dieser Reihe ist, dass sie zwar an Fibonacci erinnert, aber keine erkennbare Logik aufweist (1 – 2 – 3 – 5 – 7 – 8 – 10 – 11 – 19 – 25 – 37 – 52) und dass zwischen längster und kürzester Dauer ein großer Kontrast entsteht. Dies steht im Gegensatz zu den bekannten frühen seriellen Kompositionen der punktuellen Phase wie etwa *Kreuzspiel* (1951) für Oboe, Bass-Klarinette, Klavier und Schlagzeug von Stockhausen oder *Structure Ia* (1951–52) von Boulez, in denen die Komponisten für die Reihe der Tondauern eine Grundeinheit (ein Zweiunddreißigstel resp. ein Sechzehntel) mit den Zahlen 1 bis 12 multiplizierten, wobei beide in der Dauernkomposition bald von Skalen mit zwölf Grunddauern abkamen.

Die dynamische Reihe bildete Meier mit neun Werten, die nur sechs Stufen aufweisen. *Mezzoforte* tritt zweimal auf, *pianissimo* und *fortissimo* ebenfalls, aber einmal gilt es für je zwei aufeinander folgende Noten:

$mf - pp$ (2 Noten) – $ff - ff >$ – $mf - f - ff$ (2 Noten) – $mp <$ – $pp - p$.

Zudem stellte Meier im zweiten Beispiel eine «Urakkordkette» auf:

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measures 8 through 12. Each measure is marked with a number above it. The dynamics are as follows: Measure 1 (mf), Measure 2 (pp), Measure 3 (pp), Measure 4 (ff), Measure 5 (ff), Measure 6 (mf), Measure 7 (f), Measure 8 (ff), Measure 9 (ff), Measure 10 (p < pp), Measure 11 (p < pp), and Measure 12 (p).

Bsp. 8: «Urakkordkette» gemäß Konvolut «Melodik» (1950), S. 1.

Ein Spiel mit Wiederholungen von Einzeltönen der Reihe oder von Akkorden der «Urakkordkette» (er notiert zwar stets «Akkorde», gemeint sind aber auch einzelne Melodietöne) regelte er durch unterschiedliche Kombinationen mit der Reihe der Dynamik⁵¹⁴ (Tab. 1):

Tab. 1: Kompositionsverfahren mit Akkorden und Melodien in der «neuen Theorie» (1950)

Tabelle über alle Variationsmöglichkeiten der Akkorde & Melodien	
I	Normalfall: Die Akkordkette läuft ab über normale rhythmische und dynamische Reihe.
II	Jeder Akkord wird dynamisch starr repetiert.
III	Jeder Akkord wird dynamisch variiert repetiert.
IV	Einander folgende Akkorde werden übereinander <u>geschichtet</u> . Rhythmik und Dynamik normal
V	<u>Akkordschichten</u> werden dynamisch starr repetiert
VI	<u>Akkordschichten</u> werden dynamisch variiert repetiert
VII	2 oder mehr einander folgende Akkorde besitzen dieselbe Dynamik
VIII	Jeder Akkord wird dynamisch starr repetiert, die Dynamik bleibt über längere Räume dieselbe.
IX	Übereinander <u>geschichtete</u> Akkorde: 2 oder mehr Akkordschichten haben dieselbe Dynamik.
X	Übereinander <u>geschichtete</u> Akkorde: jeder Akkord wird starr repetiert, aber langsamer Ablauf der Dynamik.

Ein besonderes Verfahren benutzte er zudem, indem er in der Reihe aufeinanderfolgende Akkorde oder Melodietöne «übereinanderschichtet». Die vertikale Anordnung von Reihentönen, also das gleichzeitige Erklängen in Akkorden, tritt freilich bereits in der Zwölftontechnik auf, nur die systematische Kombination von zwei oder mehreren Reihentönen ist eher unüblich. Für Beispiel 11 etwa skizziert Meier dies, indem er vier Reihen – U (h), G (as), KU (cis) und U (cis) – wählte und sie in Akkorden von vier Reihentönen nacheinander gruppierte:

514 Die Tabelle findet sich im Abschnitt Nr. 103 der Konzeption der «neuen Theorie» in: Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 25 *Komposition neue Theorie* [9.–14.2.50], S. 16 (PSS–SHM).

11

Reihen: U (h) G (as) KU (cis)

8 ff 9 ff 10 p 11 pp 12 p

U (cis)

Bsp. 9: Nr. 11 gemäß Konvolut «Melodik» (1950), S. 1.

Die rhythmische Reihe erscheint in der Grundform und im Krebs. Zudem erstellte Meier dazu Vergrößerungen ($\times 2$, $\times 3$, $\times 1,5$, $\times 4$, $\times 5$) und Verkleinerungen ($:2$, $:3$). Mitunter setzte er in dieser wie auch der melodischen Reihe beim sechsten Wert an, um zunächst die zweite Reihenhälfte und erst dann die erste zu durchlaufen.

Die Beispiele zur «Melodik» variieren insbesondere durch unterschiedliche Kombinationen der Reihen aufgrund wiederholter Werte. Daneben überlagerte Meier unterschiedliche Formen und Transpositionen der Reihe, was er im Abschnitt «Akkordik» auch für die Akkorde ausführte. Hier findet sich unter den Skizzen Nr. 30 bis 34 eine Differenzierung der Register. Zum ersten Beispiel notierte er, dass er dafür nur «1 einzige Skala»⁵¹⁵ angewendet habe, im Folgebeispiel vier «aus es, b, e, cis»⁵¹⁶, wobei die konkrete Anwendung dieser «Skalen» unklar bleibt. Im Abschnitt «Homophonie» folgen komplexere Beispiele, in denen die melodische Reihe und die Akkordreihe rhythmisch homophon eingesetzt werden. Daraufhin skizzierte er im Abschnitt «Polyfonie»

515 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 27 *Komposition neue Theorie* [15.2.–1.3.1950], Eintrag ohne Datum, S. 17 (PSS–SHM).

516 Ebd.

Beispiele, die auf einer neuen Reihe aufbauen, worauf er das bisher Erarbeitete schließlich im Abschnitt «Komposition» in Beziehung setzte.

Damit dokumentieren die Arbeitshefte und Skizzen aus den Jahren 1949 und 1950, dass Meier neue Überlegungen anstellte, um Rhythmik und Dynamik im Kompositionsprozess aufzuwerten und eine neue, «abstrakte» Musik zu schreiben. Sodann setzte er seine «neue Theorie» anhand einer Reihe von Beispielen um. Diese umfassen Reihen zu den Melodietönen, zu Akkorden, Tondauern, Dynamik und Registern. Schließlich stellte er Überlegungen an, wie die unterschiedlichen Parameter zueinander in Beziehung zu setzen sind. Im Anschluss testete er das neue Werkzeug gleich konkret an der Komposition seines ersten Orchesterstücks HMV 25. Damit setzte er sich abseits der Zentren der Avantgarde in seinem Arbeitszimmer im Schwarzbubenland mit kompositorischen Fragestellungen auseinander, die zeitgleich auch eine junge Generation der Avantgarde in umliegenden Ländern umtrieb.

1.3. «Blockbildung» als Prinzip im Schaffensprozess

Ebenso wie der 1949 fertig gestellten Sonate HMV 23 maß Meier den 1952 vollendeten Klaviervariationen HMV 27 in seinem Schaffen große Bedeutung zu: Er ließ sich davon in einem damals aufwendigen Reproduktionsverfahren (Lichtpause) Kopien anfertigen. Im Vergleich zur drei Jahre zuvor geschriebenen Sonate treten in den Klaviervariationen die Umwälzungen zutage, die sein Komponieren um das Jahr 1950 erfahren hatte. In diesen Variationen aus dem Jahr 1952, die er dem Berner Konzertveranstalter und Freund Hermann Gattiker widmete, kamen die in der «neuen Theorie» etablierten seriellen Verfahren zur Anwendung. Die melodische Gestaltung rückte in den Hintergrund, während die Dimensionen der Dauer und der Dynamik in den Vordergrund traten. Darüber hinaus sind hier bewusste Kontraste zwischen Horizontale und Vertikale, also zwischen lang ausgehaltenen Reihentönen und sich auftürmenden Akkorden, gesetzt. Dies zielt insgesamt auf einen statischen Eindruck, der unter anderem auf Meiers Orientierung an Webern zurückzuführen ist. Damit war er in seinem eigenen Schaffen zu neuen Ufern aufgebrochen. Gleichzeitig eröffnen sich Parallelen zu den neusten Werken der jungen Komponisten, die sich in dieser Zeit insbesondere im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse Gehör zu verschaffen begannen.

Statische Aphorismen aus Einzeltönen und Akkorden

Die Klaviervariationen für Hermann Gattiker HMV 27 (1951–52, rev. 1969) zeichnen sich durch blockartige Kontraste und Schnitte aus, die sich dem Eindruck melodischer Fortgänge entziehen und auf ein geometrisches oder statisches Geschehen abzielen. Diese Eigenheit wird auf zwei Ebenen erreicht: auf formaler Ebene durch eine blockartige Reihung von «Aphorismen», und auf der untergeordneten Gestaltungsebene der einzelnen Abschnitte durch extreme Kontraste von langen und kurzen Tondauern der Akkorde und einzelnen Töne, die damit den melodischen Zusammenhang verlieren und als Einzelelemente erscheinen. Beide Gestaltungsmerkmale zeichneten sich bereits in den Kompositionen ab, die den Gattiker-Variationen vorangingen.

Die formale Anlage der Variationen erläuterte Meier seinem Vertrauten Hermann Gattiker, als er diesen brieflich über die Absicht der Widmung in Kenntnis setzte: Er schrieb, dass es «gar keine Variationen» seien, sondern «technische Experimente von skandalöser Monotonie». ⁵¹⁷ Filtert man aus diesen Angaben die charakteristische Überzeichnung, wird in der Beschreibung von «Experimenten» ein Vorgehen erkennbar, zu dem er im Jahr 1950 fand, und das sich wiederum mit ästhetischen Absichten verschränkte: dem Erstellen von kurzen Abschnitten im Kompositionsprozess, die er als Variationen oder – im Fall der Gattiker-Variationen – als «Aphorismen» ⁵¹⁸ bezeichnete. Bereits in der intensiven Konzeptionsphase der «neuen Theorie» im Februar 1950 hatte Meier sich auf die Aphorismen Schönbergs und Nietzsches bezogen. ⁵¹⁹ Sein Vorgehen des Komponierens kurzer Abschnitte, das sich aus den theoretischen Überlegungen 1950 ergab, bezeichnete er ab Ende 1950 als

517 Meier an Gattiker, Brief vom 31. Januar 1952 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker), siehe Kap. I, S. 92.

518 Im Arbeitsheft bezeichnet er die einzelnen Abschnitte als «Afor.», was wohl «Aphorismus» bedeutet. Vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft *Komposition ab 22. Okt. 1951 = Gattiker Kl.-Variationen*, passim (PSS–SHM).

519 Hermann Meier, Arbeitsheft *Monologe 1, Situationsklärung, Bruch mit Vogel, [...], Formproblem* [26.2.–22.3.50], Eintrag vom 22. März 1950, S. 27, und Arbeitsheft *Monologe 2* [26.3.–13.6.1950], Eintrag vom 26. März 1950, S. 1 (PSS–SHM). Wie Meier zu den Aphorismen oder der «aphoristischen Kürze» der von 1909 bis 1914 entstandenen Kompositionen von Schönberg, Berg und Webern stand, ist unklar. Vgl. dazu u.a. Ralph Bernardy, *Der musikalische Aphorismus in der Wiener Schule. Form, Technik und Atonalität* (= sinefonia, Bd. 22), Hofheim 2015, und Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 63), Stuttgart 2008.

«Variationen». «Blockbildung» und «geometrische Variationen»⁵²⁰ verschränkten sich nach der Enttäuschung des Fernunterrichts mit Leibowitz zu einem Konzept und Vorgehen, mit dem Meier an Webern anzuknüpfen gedachte. Auch die Gattiker-Variationen bestehen aus kontrastierenden Abschnitten. Wie bereits im zweiten Orchesterstück, das er in einem Brief als «2 Dutzend Variationen» bezeichnete,⁵²¹ handelt es sich hier also nicht um eigentliche Variationen im traditionellen Verständnis von Abwandlungen einer gesetzten musikalischen Grundgestalt, sondern um Variationen, die sich nach dem seriellen Verfahren aus vordefinierten Einheiten ergeben, d.h. um unterschiedliche Satztypen «auf der Grundlage eines weitgehend identischen Materials».⁵²² Die Variation in Meiers seriellen Komponieren erzeugt vielmehr den Eindruck des stagnierenden Immergleichen, das in stets anderen Ausprägungen erscheint.

Auch die Kontrastwirkung zwischen linearer Ausbreitung der Reihentöne und blockartig sich auftürmenden Akkorden auf einer untergeordneten Gestaltungsebene schließt an vorangehende Kompositionen an. Im Orchesterstück Nr. 1 HMV 25 (1949–50), in dem Meier seine «neue Theorie» erstmals anwendete, dominiert zunächst eine lineare Schreibweise: Gleich zu Beginn erklingt die erstellte Reihe in der

520 Hermann Meier, Arbeitsheft *Begleitheft zu den Übungen für Leibowitz ab 8.11.50*, Eintrag ohne Datum, S. 20 (PSS-SHM) (siehe Kap. I, S. 80). Die Bezeichnung «geometrische Variationen» bezieht sich hier auf eine Komposition, die er als «Variationen für Klavier» bezeichnete. Sie ging aus einer Passacaglia mit Singstimme hervor und war gemäß einem Eintrag im Entwurf am 19. Januar abgeschlossen, wobei keine Reinschrift erhalten ist – womöglich hat er sie dem Pianisten Pietro Scarpini übergeben, der ihm und Vogel anscheinend im Jahr 1951 «Variationen» von Meier aus dem Vorjahr vorspielte, vgl. Meier an Gattiker, Brief vom 11. Juni 1951 (IfM Bern, Nachlass Hermann Gattiker). Er überschrieb zudem ein weiteres Arbeitsheft mit dem Titel «Geometrische Variationen», in das er notierte: «Komposition Geometrische Variationen für Klavier ab 1. März 1951» (Hermann Meier, Arbeitsheft *Komposition ab 1.3.1951, Geometrische Variationen für Klavier*). Diesen zwei Kompositionen liegt die gleiche Reihe zugrunde wie dem zweiten Orchesterstück HMV 26 (1951).

521 In einem Brief an Wladimir Vogel bezeichnete er das Orchesterstück HMV 26 formal als «2 Dutzend Variationen». Vgl. Meier an Vogel, Brief vom 19. August 1951 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

522 Gemäß Ulrich Mosch dient die Variation im seriellen Komponieren einerseits als «Mittel, um die seriellen Materialfelder zu generieren», andererseits auf der Satzebene zur «Gestaltung unterschiedlicher Satztypen auf der Grundlage eines weitgehend identischen Materials oder umgekehrt von ähnlichen Satztypen aufgrund unterschiedlichen Materials». Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Marteau sans maître*, Saarbrücken 2004, S. 313–314.

Grundform in den ersten Violinen, danach überwiegen über lange Zeit in Melodietönen ausgesetzte Reihen. Sie sind einem Instrument zugewiesen, während die anderen Instrumente Akkorde beisteuern. Ein großer Kontrast entsteht zu den im letzten Drittel einsetzenden chromatischen Tonfeldern, in denen Meier den Instrumenten einzelne Töne in verschiedenen Registern zuordnet. Diese sind homophon gesetzt und erscheinen dadurch als massive Blöcke. Der Kontrast zwischen der Ausbreitung von Zwölftonmelodien mit extremen Tondauern in einzelnen Instrumenten und den blockartigen Tuttiensätzen wird als Prinzip erkennbar. Dieses Prinzip verfolgte er auch im Orchesterstück Nr. 2 HMV 26 (1951), mit dem Unterschied, dass er hier die Satztypen in kleingliedrigen Abschnitten abwechselte. Es handelt sich um insgesamt 28 Abschnitte, die sich gerade zu Beginn stark voneinander unterscheiden. Charakteristisch ist der erste Abschnitt, der sich durch ein über drei Oktaven ausgebreitetes Zwölftonfeld auszeichnet, das in zwei Gruppen rhythmisch homophon gespielt wird: Geigen, Bratschen und Holzbläser stehen hier Celli, Kontrabässen, Blechbläsern und Pauke gegenüber. Die homophonen Einsätze akzentuieren die rhythmische Gestaltung und die Dynamik. Der statische Eindruck des Beginns verliert sich ab dem fünften Abschnitt, da fortan melodische Reihen dominieren und die Abschnitte stärker ineinander übergehen.⁵²³

Die «Blockbildung» der Gattiker-Variationen ergibt sich auch durch das Arbeitsverfahren: Bevor Meier die einzelnen Abschnitte in der definitiven kontrastreichen Anordnung montierte, arbeitete er in einem Entwurf 21 individuelle «Aphorismen» aus.⁵²⁴ Dabei begann er mit einem Aphorismus, der zwei melodische Reihen miteinander verschränkte, bei den Aphorismen 2 bis 12 verwendete er Akkordketten, während den Aphorismen 13 bis 21 wieder melodische Reihen zugrunde liegen. Danach erstellte er Variationen einzelner Aphorismen, die er mit neuen Nummern «1a» bis «5a» und «1var» versah. Um das zugrundeliegende Verfahren offenzulegen, werde ich das Vorgehen mit Reihen für «Melodik», «Akkordik», Tondauern und Dynamik an einzelnen Aphorismen exemplarisch darstellen.

Für die melodische Reihe verwendet Meier eine All-Intervall-Reihe:

523 Michel Roth schätzt dieses Stück denn auch als «weniger blockhaft» als seinen Vorgänger ein. Vgl. Roth, «Sämtliche Orchesterwerke von Hermann Meier – ein Leseprotokoll», S. 99.

524 Hermann Meier, Entwurf zu den Gattiker-Variationen, Februar 1952, S. 4–17 (PSS–SHM). Im Arbeitsheft kommentierte er diese «Afor.» Nr. 1–21, vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft *Komposition ab 22. Okt. 1951 = Gattiker Kl.-Variationen* (PSS–SHM).

c – h – cis – b – d – a – es – gis – e – g – f – fis.

Laut seinen Notizen hatte er diese Reihe «aus Eimert» übernommen.⁵²⁵ Es handelt sich um die Intervallfolge (in Halbtönen): 11, 2, 9, 4, 7, 6, 5, 8, 3, 10, 1, die in Eimerts *Lehrbuch der Zwölftontechnik* als sechste Option in einer Zusammenstellung von neun möglichen Allintervallreihen aufgeführt ist.⁵²⁶

Die «rhythmische Reihe» erstreckt sich in ihrer Grundform über zehn Takte, sie umfasst folgende Tondauern, in Sechzehnteln ausgedrückt:

♪ – 14 – 1 – 34 – 17 – 2 – 11 – 3 – 19 – 11 – 5 – 3

Diese Reihe dehnte Meier in sieben Vergrößerungen: 1×1,4, 1×1,8, 1×2,2, 1×2,6, 1×3, 1×3,5, 1×4, und er stauchte sie in sieben Verkleinerungen: 1:1,4, 1:1,8, 1:2,2, 1:2,6, 1:3, 1:3,5, 1:4.

Für die «dynamische Reihe» stellt Meier nur fünf Werte auf:

f – p – ff – pp – mf

Im «Afor.» Nr. 13, der in der endgültigen Anordnung am Beginn des Stücks steht, wird nach einem einleitenden Takt, der die Reihe in drei Achteln zusammengefasst exponiert, ersichtlich, wie Meier die melodische Reihe einsetzt:

525 Ebd., S. 1.

526 Herbert Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden 1950, S. 23.

Allegro mod.

Reihentöne G (c)

3	8	11
1	7	10
2	5	9
4	6	12

G (fis)

1	2	3	4	5
1	16	1	48	24

Tondauern
(Sechzehntel)

6	7	8	9	10	11	12
♯	15	♯	27	18	7	3

Bsp. 10: Klaviervariationen für Hermann Gattiker, Takte 1–15 («Afor. 13,14»).

In der Ausführung veränderte Meier die Tondauern, sodass sich die gesamte Reihe über insgesamt 14 Takte erstreckte.⁵²⁷ Dabei treten die großen Unterschiede zwischen den Dauern deutlich hervor. Die einzelnen Werte der Dynamik umfassen jeweils eine bis fünf Noten. Die langen Tondauern führen zu einer ruhigen Eröffnung des Stückes, die am Schluss mit einem ähnlich gestalteten Aphorismus gespiegelt wird.

In der «akkordischen Reihe» ordnete Meier 13 Gruppen von einer bis sechs Tonhöhen (Tonqualitäten) an. In die ersten drei Akkorde ist die «melodische Reihe» eingegangen: die ersten drei Töne in den ersten, die darauf folgenden vier in den zweiten und die restlichen fünf in den dritten Akkord (Tab. 2):

527 Auf dem Entwurf experimentierte er mit unterschiedlich langen solchen Dehnungen. Vgl. Entwurf zu den Gattiker-Variationen, S. 9–10 (PSS–SHM).

Tab. 2: Akkordische Reihe^a

Akkord-Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Ton- qualitäten	cis	b	as	b	as	h	as	a	h	g	f	a	b
	c	a	g	a	g	fis	g	fis	b	fis		as	es
	h	es	fis	d	e	f	es	f	e			e	
		d	f	cis	es		d		cis				
			e	c			cis		c				
							c						
Halbton- schritte	11	114	1111	1112	113	15	11114	13	1113	1	1	14	5

a Vgl. Arbeitsheft *Gattiker Kl.-Variationen*, S. 3.

Anhand des Aphorismus 3, der in der abschließenden Anordnung in der zweiten Gruppe des zweiten Teils zu stehen kommt, lässt sich der Einsatz von Akkordketten aufzeigen:

Vivace risoluto
schroff non leg.

Akkorde G (c)

	1	2	3	4	5	(4)	(4)	(5)	6	7	8
Tondauern (Sechzehntel)	1	7	4	(2)	6	2	(2)	(2)	16	16	12
			6		6						

	9	10	11	12	13	Akkorde K (fis)										
	(3)	13	(2)	6	(2)	8	6	(2)	6	(1)	13	12	11	10	9	8 etc.
	15		15		8		8		7		1		1		5	

Bsp. 11: Klaviervariationen für Hermann Gattiker, Takte 424–434 («Afor.» 3, Ausschnitt).

Für die rhythmische Reihe wählte Meier eine der Verkleinerungen. Es handelt sich gemäß der Ausführung um die Verkleinerung 1:2,2.⁵²⁸ Die folgenden Dauern von Sechzehnteln werden je drei bis viermal wiederholt (ab dem 2. Wert): $\frac{1}{2} - 6 - 0,4 - 15 - 8 - 1 - 5 - 1 - 9 - 5 - 2 - 1$. Diese Dauern setzte er mitunter in mehreren Noten und/oder Pausen aus. Addiert man diese, erhält man die Folge 1, 7, 6, 6, 6, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 16, 16, 15, 15, 8, 8, 8, 7, 1, 1, 1, 1, 5, 5. Meier hielt sich in der Umsetzung also nicht genau an die vordefinierte Folge.

528 Im Arbeitsheft notierte Meier zwar, dass er die «rhythmische Reihe 1×1,8 G» verwende und «jeden rhythmischen Wert 4×» wiederhole. Für die rhythmische Reihe 1×1,8 hatte er aber die Werte aufgestellt: 1 – 25 – 2 – 62 – 31 – 4 – 20 – 5 – 34 – 20 – 9 – 5. Vgl. Arbeitsheft *Gattiker Kl.-Variationen*, S. 6 (PSS-SHM).

Die beiden kontrastierenden Elemente der «Melodik» und «Akkordik» werden in gewissen Aphorismen auch kombiniert. In «Afor. 10» notiert Meier, dass er die Lücken der Akkordreihe mit Einzeltönen der melodischen Reihe ausfülle, damit die dynamische Reihe «regulär»,⁵²⁹ ablaufe. In «Afor. 11» kehrt er das Prinzip um: Zugrunde liegt eine melodische Reihe G (c). Für die «Fülltöne» verwendet er die Akkordreihe im Krebs:

Vivace

Melod.
Reihe G (c) 1 2 3 4
Akkorde K (c) 13 12 11 10

5 6 7 etc.
 9 8 7 etc.

Bsp. 12: Klaviervariationen für Hermann Gattiker, Takte 187–200 («Afor.» 11, Ausschnitt).

Nebst diesen Aphorismen, in denen sich die lineare und die akkordische Setzweise klar kontrastieren, schuf Meier auch solche, in denen beide kombiniert sind. Es handelt sich um die längsten Aphorismen, die sich von den in den rein melodischen oder akkordischen Teilen erreichten statischen Effekten absetzen.

529 Ebd.

Nach der Niederschrift aller Aphorismen montierte Meier diese in der definitiven Abfolge. Von den 30 erstellten Aphorismen verwendete er nur 26. Diese 26 Aphorismen gruppierte er zu je 13 Stück in zwei Teilen, die er wiederum in Gruppen von ein bis drei Stücken mit Pausen voneinander trennte (er notierte zwischen diesen Gruppen über dem trennenden Doppelstrich eine Fermate). Die neu erstellte «Anordnung der Teile» hielt er auf der letzten Seite des Entwurfs fest:

Teil 1:

13,19⁵³⁰ | 2 – 14,12 | 5a – 16 – 4a | 9 – 18 – 11 | 8a – 1a – 7 | 10

Teil 2:

5 | 1 – 19 – 3 | 15 – 21 | 13,11 – 4 – 8 | 1var – 6a – 17 | 13

Da er dabei Aphorismen aus melodischen Reihen (Nr. 1, Nr. 13–21) und Aphorismen aus Akkordketten (Nr. 2–12) montierte, erreichte er die im vollendeten Stück auffälligen Kontrastwirkungen zwischen den Abschnitten. Die blockartige Setzung resultiert dementsprechend aus der Montage der einzelnen Teile und ihrer inneren Geschlossenheit. Über der Skizze zur neuen Anordnung notierte er über dem Teil 1 «Form G» und über dem zweiten Teil «Form K». Von dieser rückläufigen Anordnung sind auf der formalen Ebene allerdings nur wenige Anhaltspunkte zu erahnen – etwa in der Anzahl der gruppierten Aphorismen trotz Verschiebung (für Teil 1 sind es 1, 2, 3, 3, 3, 1, für Teil 2 dann 1, 3, 2, 3, 3, 1) und in der Ähnlichkeit des ersten Aphorismus von Teil 1 mit dem letzten von Teil 2 (es handelt sich um unterschiedliche Ausarbeitungen von «Afor. 13», der auf einer einzigen melodischen Reihe beruht).

Eigenständige rhythmische und dynamische Gestaltung

Wie bereits im Aphorismus 11 in der Kombination von Elementen der melodischen Reihe und der Akkordkette erkennbar ist, war Meier in der Umsetzung seiner «neuen Theorie» nicht nur an neuen Ordnungen von Tonhöhen interessiert, sondern er war besonders bedacht, die Gestaltung von Rhythmik und Dynamik in den Vordergrund treten zu lassen. Damit versuchte er, die Tonhöhen-Gestaltung, der sich die

530 Die Zahl nach dem Komma bezieht sich auf Aphorismen, von denen Meier unterschiedlich lange Versionen ausarbeitete. Nach dem Komma notiert er das Total der Takte der gewählten Version. Beim ersten Auftreten des «Afor. 13» wählte er allerdings in der Umsetzung nicht Länge 19 sondern Länge 14.

Ausarbeitung der anderen Parameter traditionell unterordnete, in den Hintergrund zu rücken und traditionell missachtete Elemente kompositorisch aufzuwerten. Dieses Vorgehen hatte bereits das zweite Orchesterstück HMV 26 geprägt. Meier erklärte es in einem Brief:

Es ist der Versuch, alles auf der Rhythmik aufzubauen. Zugrunde liegt eine rhythmische Reihe von 12 verschiedenen langen Werten. Diese Werte erfahren ca. 1 Dutzend Vergrößerungen & Verkleinerungen & Unterteilungen in gleichmässige & ungleichmässige Gruppen. Ich hab alles Fliessen & Strömen herausnehmen wollen, dass also trotz des Ablaufs in der Zeit statt dieses Geschehens ein statischer Zustand sich ergäbe. Ich denke an Bilder der Kubisten oder Arps.⁵³¹

Im Gegensatz zum ersten Orchesterstück bemüht sich Meier mit der rhythmisch homophonen Schreibweise bewusst darum, die rhythmische Gestaltung zu akzentuieren. Diese wiederum soll die melodische Kohäsion entwerten, damit das «Fliessen und Strömen» aufgehoben würde und ein «statischer Zustand» entstünde. Der Zusatz «trotz des Ablaufs in der Zeit» suggeriert, dass Meier bewusst darauf anspielt, dass ein «statischer Zustand» in der Zeitkunst Musik eine Illusion ist. Es geht ihm aber darum, in langen Einzeltönen und Akkorden die Wahrnehmung einer Statik zu suggerieren, die sich gegen traditionelle Formabläufe richtet, in welchen melodische Elemente als Themen oder Motive in ihrer zeitlichen Entfaltung für Wiedererkennungseffekte und Zusammenhalt sorgten. Damit fand Meier eine kompositorische Aufgabenstellung, die ihn insbesondere in den sechziger Jahren beschäftigen sollte.⁵³²

Die Artikulation des Rhythmischen stand in der Ausarbeitung der Aphorismen der Gattiker-Variationen immer wieder im Fokus. Im zweiten Aphorismus etwa wiederholte Meier die einzelnen Akkorde der Reihe je dreimal, gemäß seinen Notizen plante er, auch die Werte der rhythmischen Reihe in der Grundstellung dreimal zu wiederholen (in der Ausführung ist die verwendete rhythmische Reihe nicht erkennbar, die dreimalige Wiederholung von Werten nur grob eingehalten).⁵³³ Dabei veränderte er nach jedem zweiten Akkord die Dynamik:

531 Meier an Vogel, Brief vom 19. August 1951 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

532 Vgl. dazu Christoph Haffter, «alles unerbittlich zerreißen!». Die Aufhebung der Zeit in Hermann Meiers Orchesterwerken der 1960er Jahre», in: Zimmermann / Ziegler / Brotbeck (Hg.), *Mondrian-Musik*, S. 117–130.

533 Meier, Arbeitsheft *Komposition ab 22. Okt. 1951 = Gattiker Kl.-Variationen*, S. 6 (PSS–SHM).

più vivo

Akkorde G (c)	1	1	1	2	2	2
Dauern (Sech- zehntel)	12	10	12	6	6	3
Dynamik	f	-	p	-	ff	-

3	3	3	4	4	4	5	5	5	6	etc.
			3	4	4	1	1	1	7	etc.
pp	-	mf	-	f	-	p	-	ff	-	etc.

Bsp. 13: Klaviervariationen für Hermann Gattiker, Takte 16–21 («Afor.» 2, Ausschnitt).

Damit fallen Wechsel der Akkorde und Dauern zusammen, nur die Dynamik tritt unabhängig davon auf, wodurch diese als Element stärker gewichtet wird und in den Vordergrund tritt.

Besonders auffällig sind freilich jene Aphorismen, in denen Meier die Werte der rhythmischen Reihen multipliziert, also eine proportionale Dehnung erzielt. Ein Beispiel stellt der «Afor. 7» dar, der kurz vor das Ende des ersten Teils platziert ist:

Vivace

Dauern (Sechzehntel):
K von $1 \times 1,8$ 4 (1) 9 16 36 5 19 (1) 4 31

5 20

62 2 24 (1) 1 etc.

25

Bsp. 14: Klaviervariationen für Hermann Gattiker, Takte 258–275 («Afor.» 7, Ausschnitt).

Bei der gewählten Vergrößerung $1 \times 1,8$ handelt es sich um folgende Dauern in Sechzehnteln: 1 – 25 – 2 – 62 – 31 – 4 – 20 – 5 – 34 – 20 – 9 – 5. Meier verwendete sie im Krebs und nahm beim dritten und vierten Wert leichte Änderungen vor (beim dritten nur 16 anstatt 20, beim vierten 36 anstatt 34 Sechzehntel). Da er für die Grundform der Tondauern bereits extreme Werte verwendete (maximal 34 Sechzehntel), entstehen bei den langen Werten außergewöhnlich lange Tondauern (hier 62 Sechzehntel, was mehr als 15 ausgehaltenen Vierteln entspricht).

Für die Aufführung bereiten solche langen Notenwerte am Klavier freilich Probleme. Sie führten denn auch zu Diskussionen zwischen Meier und seinem Freund, dem Solothurner Pianisten Charles Dobler. Dobler setzte sich in den sechziger Jahren mit dem Stück auseinander.⁵³⁴

534 Es ist nicht klar, ob er das Stück tatsächlich aufgeführt hat. Im Nachlass ist eine Kopie der Gattiker-Variationen mit «2e vers. 1969» markiert, die Korrekturen und

Aus einem Schreiben Doblens vom 29. Januar 1952 geht hervor, dass ihm Meier vermutlich eine Kopie der Gattiker-Variationen geschickt hatte.⁵³⁵ Zunächst gab Dobler ihm Rückmeldung zur Kopierqualität, zu der er wegen der Farbe Bedenken hatte, ein Problem, das sich aber lösen ließe, wenn Meier «ein anderes Farbpapier (Druckpapier?) z.B. schwarz» nehme. Die im Nachlass erhaltenen Kopien sind denn auch schwarz nachgebessert. Auch die folgenden Hinweise lassen auf die Gattiker-Variationen schließen: «Zur Komposition wage ich mich nicht zu äussern, doch kann ich nicht verklemmen & muss Dir wiederholen, dass ich einen über 3 Takte im allegro mod. ausgehaltenen p-Ton einfach nicht verstehen kann! Geschweige denn das erzogenste Publikum.» Wenn das Metrum aufgehoben sei, also «nicht mehr vernehmbar ist fürs Ohr, sondern nur fürs Auge», dann könne man auch die Reihe und ihren Fluss nicht wahrnehmen. Dobler erinnerte an den Unterschied zum Orchester- und Orgelklang: «In Orchester & Orgel ist es natürlich anders, dann klingt der Ton wenigstens noch, während er auf dem Klavier subito abstirbt. Ich weiss zu gut, dass Du nicht um Erfolg buhlst, aber so verwehrst Du auch Eingeweihten den Zugang total.»⁵³⁶ Wenn Dobler hier eine technische Rückmeldung zum schnellen Verklingen der angeschlagenen Seiten auf dem Klavier (insbesondere im *piano*) an Probleme der Wahrnehmung von Meiers Musik knüpfte, brachte er ein Thema auf, das zwischen beiden mehrmals zur Sprache kam. Meiers Reaktion darauf ist in der erhaltenen Korrespondenz nicht dokumentiert.



Nebst der aufgewerteten Konzeption der Tondauern und der Dynamik behandelt Meier in den Gattiker-Variationen noch weitere musikalische Dimensionen nach vorgefassten Regeln. Was er als «Fixation» bezeichnet und für viele Aphorismen individuell bestimmte, ist die geregelte Projektion der Tonqualitäten im Tonraum, also die Fixierung, in welchem Register die Töne zu erklingen haben. Meier teilte den Aphorismen im Arbeitsheft «enge» und «weite» Fixationen zu und organisierte die Aufteilung nach einer Systematik, die er bereits in einem Arbeitsheft mit dem Titel *Das integrale Reihenwerk* in einer

Eintragungen aufweist. Beim zweiten Konzert im Jahr 1967, bei dem Dobler nach dem ersten im Jahr 1951 im Rahmen der Gattiker Hausabende für zeitgenössische Musik Kompositionen von Meier spielte, kamen sie vermutlich nicht zur Aufführung. Gemäß der Korrespondenz handelt es sich beim damals gespielten Stück, das auf dem Programm nur als «Klavierstück (1963)» vermerkt war, um das zweite der Zwei Klavierstücke für Lilo Mathys HMV 36 (1955–56).

535 Dobler an Meier, Brief vom 29. Januar 1952 (PSS–SHM).

536 Ebd. (Auszeichnung im Original).

«Fixationstabelle» aufgestellt hatte.⁵³⁷ Schließlich zeigt sich im «Afor. 19», dass Meier auch zur Dichte des Satzes Überlegungen anstellte. Er notierte: «Problem: die Dichte und deren Abwechslung im polyphonen Satz durch Gesetz», und koppelte die Anzahl der Stimmen von 1 bis 4 an die rhythmische Reihe 1:3.⁵³⁸

Rhythmische Reihe 1:3		5		11	6	1	4	1	6	4	2	1	
Stimmenanzahl		1	2	1	4	3	1	2	1	3	2	1	1

Im darauffolgenden Aphorismus drehte er die Proportionen um. Hier gilt: Je länger die Tondauer, desto weniger Stimmen. Meier permutierte also auch Register und Stimmen nach vorgefassten Regeln oder knüpfte sie an die Permutationen anderer Dimensionen. Er entkoppelt die Parameter also nicht nur, sondern erweiterte sie um Register und Dichte.⁵³⁹

1.4. Serielle Komposition: historischer Kontext

Die Klaviervariationen für Hermann Gattiker HMV 27 (1951–52; rev. 1969) markieren einen Höhepunkt in der Ausrichtung, die Meier in seiner «neuen Theorie» konzipiert und danach im ersten Orchesterstück HMV 25 systematisch ausgearbeitet hat. Er organisierte zwölftönige Melodien, Akkordketten, Tondauern, Dynamik, Register und Dichte nach Reihen und erstellte dabei eine Folge kontrastreicher Aphorismen. Damit entkoppelte er die verschiedenen Parameter, die er fortan als eigenständige Komponenten des Tonsatzes behandelte.

Damit ist dieses Werk im Umfeld der seriellen Musik zu verorten, in der in der Nachfolge von Messiaen und Cage – ansatzweise auch Edgard Varèse, der den formalen Verlauf von *Ionisation* (1929–31) für Schlagzeug-Ensemble unter Ausschluss der Tonhöhe allein durch Klang und Rhythmus prägte – auch andere Parameter des Tones wie Dauer, Intensität und Klangfarbe durch vorgefasste Regeln organisiert wurden.

537 Hermann Meier, Arbeitsheft *Das integrale Reihenwerk ab 24. Aug. 51, Fixationstabelle* (PSS–SHM).

538 Hermann Meier, Arbeitsheft *Komposition ab 22. Okt. 1951 = Gattiker Kl.-Variationen*, S. 13 (PSS–SHM).

539 Zu den unterschiedlichen Erweiterungen des musikalischen Materials in der Nachkriegsavantgarde vgl. Marcus Zagorski, «Material and History in the Aesthetics of «Serielle Musik»», in: *Journal of the Royal Musical Association* 134/2 (2009), S. 271–317.

Höher geordnetes Ziel der jungen Komponisten, die sich in Darmstadt ab 1951 Gehör zu verschaffen begannen,⁵⁴⁰ war die Überwindung traditioneller formaler Gliederungen, wie sie insbesondere bei Schönberg moniert wurden. Die neuen Gewichtungen führten zu Unverständnis bei den damals in Darmstadt etablierten Komponisten. Der Generationenkonflikt entlud sich erstmals in einem Disput zwischen Adorno und Goeyvaerts im Kompositionsseminar 1951: «Adorno fragte nach Vordersatz, Nachsatz und Motiv – Kategorien, die bei Schönberg durchaus noch Gültigkeit beanspruchen –, während Goeyvaerts eine Ordnungsvorstellung vertritt, anhand derer er gerade diese Kategorien überwinden will, so daß jeder Ton – nach dem Vorbild einiger Webernscher Partituren zum isolierten Einzelton geronnen – seinen Sinn aus dem Gesamtgefüge der Komposition gewinnt, welches einen einzigen großen Veränderungsprozeß darstellt und der Unterteilung in Abschnitte, Themen und Motive nicht bedarf.»⁵⁴¹ Zwar lässt die Unterteilung in Aphorismen in den Gattiker-Variationen keinen «einzigen großen Veränderungsprozeß» entstehen und die einzelnen Töne sind nicht mit Pausen zum «isolierten Einzelton» getrennt, jedoch wertete Meier den Einzelton durch seine individuelle parametrische Auszeichnung auf, schloss die unterschiedlichen Dimensionen des Einzeltons in die Gesamtorganisation ein und wandte sich von traditionellen Satztechniken ab. Die Komposition ist somit der punktuellen Phase der frühen seriellen Musik zuzurechnen.

Auch mit dem ästhetischen Programm seiner «neuen Theorie» war Meier in der Darmstädter Auseinandersetzung der jungen Generation nahe: Wie die jungen Komponisten beabsichtigte er, sich von Schönberg zu lösen und sich Webern zuzuwenden.⁵⁴² Seine Distanzierung von

540 Freilich war die Aufmerksamkeit auf eine kleine Szene beschränkt, und auch in dieser wurde sie nachträglich durch historiographische Gewichtung verzerrt: «Wenn das eine oder andere Ereignis von der Historiographie besonders hervorgehoben wurde, z.B. der Webern-Abend aus dem Jahre 1953, so wurde dadurch den Komponisten serieller Musik in der nachträglichen Konstruktion für die frühen Jahre ein zu großes Gewicht beigemessen. Dies steht im Widerspruch sowohl zu den Absichten Steineckes als auch zu dem diesen Komponisten realiter zugestandenen Raum. Es genügt, sich die Zusammenstellung der Dozenten für die «Arbeitsgemeinschaft junger Komponisten» in den Jahren 1955 und 1956 oder die Liste der Kompositionsdozenten bis Ende der fünfziger Jahre zu vergegenwärtigen, um dieses Zerrbild zu entlarven.» Pascal Decroupet, «Konzepte serieller Musik», in: Borio / Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Bd. 1, S. 285–425, hier: S. 298.

541 Ebd., S. 300.

542 Dass in der Orientierung an Webern für einzelne Komponisten unterschiedliche Elemente von dessen Individualstil in den Fokus rücken, zeigt sich bereits in

jeglicher Form von Expressionismus findet im Strukturalismus dieser jungen Generation einen Widerhall. So formulierte Goeyvaerts 1953 in einem Text über Webern, den er einem Brief an Stockhausen beilegte:

[Die Konzeption Weberns] gründet sich auf die Verwendung des Tonmaterials als Mittel zur Realisation eines Strukturgeflechts. Demgegenüber steht «das Empfinden im Zusammenhang mit Tönen». Wenn man die letzten fünfzig Jahre auch als Übergang von diesem zu jenem Zustand betrachten kann, so ist es doch nur bei Webern, dass die musikalische Struktur sich allmählich von allen Empfindungen reinigt. [...]

Andererseits setzt die Verwendung des Tonmaterials als Mittel zur Realisation eines Strukturgeflechts einen Willen zu vollkommener Objektivierung voraus: Nicht der Mensch, sondern eine «Seinsweise» soll die Töne regieren. Die Musik wird zum Bild einer Essenz, der Komponist zum Handwerker der Töne. Der zum Baustein einer Struktur gewordene Ton braucht nur diejenigen seiner Eigenschaften, die strukturell begründet sind.⁵⁴³

Die Parallelen dieser instrumentalisierten Webern-Rezeption der Nachkriegsjahre zu Meier reichen bis ins ähnliche Vokabular. Wenn Meier im bereits angeführten Zitat schon im Jahr 1950 «nichts Dynamisches» forderte, «sondern reine Statik», verband er dies auch mit einer Abwendung vom Subjekt und verlangte: «Reines Objekt, nicht der leiseste Kompromiss des Subjekts.»⁵⁴⁴ Bei der «Reinigung» der musikalischen

den Wortmeldungen zum Schwerpunkt Webern des Jahres 1953 in Darmstadt. Vgl. Herbert Eimert / Pierre Boulez / Karel Goeyvaerts / Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen, «Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern (1953)», in: Borio / Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Bd. 3, S. 58–65. Vgl. zur Vielfalt der kompositorischen Webern-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg u.a. auch Ingrid Pustijanac, «From Row to Klang. Ligeti's Reception of Anton Webern's Music», in: *György Ligeti's Cultural Identities*, hg. von Amy Bauer und Márton Kerékfy, London/New York 2018, S. 163–178; Pietro Cavallotti, Simon Obert und Rainer Schmusch (Hg.), *Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert* (Webern-Studien, Bd. 4), Wien 2019; Ewa Schreiber, «Tote aber leben länger». The Second Viennese School and its Place in the Reflections of Selected Composers from the Second Half of the Twentieth Century (Lutosławski, Ligeti, Lachenmann, Harvey), in: *Muzikologija* 28 (2020), S. 173–204.

543 Karel Goeyvaerts, «Ausgangspunkt einer Entwicklung. Anton Webern», Anlage zum Brief an Stockhausen vom 18. Juli 1953, zit. nach: *Karel Goeyvaerts. Selbstlose Musik*, hg. von Mark Delaere, Köln 2010, S. 138–139, hier: S. 138. Vgl. zu Goeyvaerts' Webern-Rezeption u.a. Mark Delaere, «Jede kleine Leiche könnte ein Beethoven-Thema sein». Karel Goeyvaerts' Webern-Rezeption: Punkte und «tote töne», in: *Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert* (= Webern-Studien, Bd. 4), hg. von Pietro Cavallotti, Simon Obert und Rainer Schmusch, Wien 2019, S. 231–248.

544 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 24 *Komposition neue Theorie* [6.–8.2.1950], Eintrag Nr. 45 ohne Datum, S. 4–5 (PSS–SHM).

Struktur von «allen Empfindungen» handelt es sich freilich um eine der Denkfiguren, die in den fünfziger Jahren und später im Rückblick von den Vertretern der seriellen Verfahren instrumentalisiert wurden.

In wieweit sich Meier mit seinen Überlegungen an die zeitgenössischen Entwicklungen in Darmstadt anschloss, bleibt ungewiss, da nicht klar ist, ob er überhaupt darüber im Bilde war. Er informierte sich über die internationalen Strömungen insbesondere übers Radio und kommentierte dies manchmal in Notizen oder Briefen. So berichtete er Vogel im August 1952, dass er im Südwestfunk Proben der «Darmstädter Musiktage» gehört habe und das «Auffallendste» wieder von Boulez stamme, das aber «kaum mehr als ein Gemisch von Schönberg & Messiaen»⁵⁴⁵ sei – es handelte sich um Boulez' zweite Klaviersonate (1947–48).⁵⁴⁶ Aufgrund fehlender Hinweise ist auch davon auszugehen, dass Meier 1950 in Paris keine entscheidenden Kontakte im Schülerkreis Leibowitz' knüpfte. Eine breitere Rezeption der seriellen Musik setzte erst danach ein.

Dass Meier eher auf parallelem Weg und aus eigenen Anlässen zu seinem seriellen Verfahren fand, lässt auch dessen Eigenheit vermuten. Konkret unterscheidet sich sein serielles Verfahren von jenem von Komponisten wie Goeyvaerts, Stockhausen, Boulez und Nono. Bereits seine Behandlung der Tonqualitäten zeigt individuelle Merkmale, da er die Verwendung von Einzeltönen («Melodik») und Akkorden («Akkordik») grundsätzlich trennt. Zwar strebten gerade Boulez und Stockhausen nach der punktuellen Phase in den frühen fünfziger Jahren ebenfalls an, die in der Zwölftontechnik nicht fixierte Zuordnung von linearem und akkordischem Einsatz der Reihentöne zu systematisieren. Sie taten dies in je eigenen Vorgehensweisen – Boulez insbesondere im *Marteau sans maître* (1953–55) durch die Einführung von Klangblöcken («blocs sonores») und deren Multiplikationen,⁵⁴⁷ Stockhausen im Gruppenkonzept, das er in der Analyse seines Klavierstücks I im Jahr 1955 vorstellte.⁵⁴⁸ Das führte bei Boulez zu einer ständigen Erneuerung des Materials aus sich selbst heraus und bei Stockhausen zu einem satztechnischen

545 Meier an Vogel, Brief vom 7. August 1952 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

546 Daneben wurden in einem Programm mit elektronischer Musik noch *Deux études concrètes* (1952) abgespielt. Vgl. Borio / Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Bd. 3, S. 516.

547 Vgl. dazu u.a. Marina Sudo, «More than Meets the Eye: Derivations and Stratification in Boulez's «Don»», in: *Music Analysis* 39/iii (2020), S. 359–386.

548 Karlheinz Stockhausen, «Gruppenkomposition: «Klavierstück I» (Anleitung zum Hören)», in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (= Texte zur Musik, Bd. 1), hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 63–74.

Verfahren, das «die Gestaltung größerer musikalischer Einheiten und somit längerer formaler Zusammenhänge unter Bewahrung der zentralen seriellen Prämissen ermöglicht». ⁵⁴⁹ Diese späteren Unternehmungen zielten allerdings auf eine Vereinheitlichung der Dimensionen des Tonsatzes ab, wohingegen Meier in seiner «neuen Theorie» Akkorde und Melodietöne dissoziierte. Meier ließ sich insbesondere in den Gattiker-Variationen nicht von einer einheitlichen, übergeordneten Idee leiten, sondern gewichtete die systematische Ausarbeitung einzelner musikalischer Dimensionen in den einzelnen Aphorismen unterschiedlich stark. Einen eigenen Weg schlug er schließlich mit den langen Tondauern ein, da er in der Umsetzung seiner «neuen Theorie» von Beginn weg Tondauern-Werte wählte, die nicht linear ansteigen. Diese führen zum ganz charakteristischen Klangbild der Gattiker-Variationen und zum Eindruck einer statischen Musik – aber auch zu Schwierigkeiten der Umsetzung, da einzelne Töne lange vor ihrem in den Noten fixierten Ende verklingen (insbesondere, wenn sie leise angeschlagen werden sollen).

Diese Eigenheit führt denn auch zum Eindruck einer disparaten Folge an Elementen: Zwölf-tönige Melodien zerfallen aufgrund der extremen Tondauern in Einzeltöne, was durch Kontraste der ebenfalls in einer Reihe angeordneten fünf Abstufungen der Dynamik noch verstärkt wird. Hatten Fragen zur formalen Anlage Meier auch in der Ausarbeitung seiner «neuen Theorie» beschäftigt, so vermochten die Gattiker-Variationen diese formale Klammer, die zwischen Mikro- und Makro-Ebene zu vermitteln hätte, nicht zu gewährleisten. Anscheinend war Meier selbst mit den Verfahren seiner «neuen Theorie» nicht zufrieden: Im bereits zitierten Briefentwurf an Blacher bezeichnete er seine «Versuche» rückblickend als «unzulänglich» und monierte die isolierte Behandlung der einzelnen Parameter. ⁵⁵⁰ Dass er auch in den Gattiker-Variationen kein gesetztes Ziel erreicht hatte, sondern vielmehr neue Ansätze ausprobierte und damit weiter experimentierte, tritt auch im Kompositionsprozess hervor, in dessen Verlauf Meier seine Strategien und Schwerpunkte änderte. Es ist also eher ein Werk des Übergangs als der Endpunkt einer Entwicklung.

Meier wandte sich in der Folge mit seinen an den bildenden Künsten orientierten Konzepten grundsätzlich vom seriellen Komponieren

549 Imke Misch, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens. GRUPPEN für 3 Orchester (1955–1957)* (= Signale aus Köln, Beiträge zur Musik der Zeit, Bd. 2), Saarbrücken 1999, S. 46.

550 Meier an Boris Blacher, Briefentwurf ohne Datum [1953] (PSS–SHM), siehe Kap. I, S. 81.

ab und ging damit einen eigenen Weg. Allerdings wirken gewisse Prinzipien seriellen Denkens auch später noch nach: Die damit verbundene Strukturgläubigkeit hält sich bis ans Ende seines Schaffens. Das wiederum ist auch im Zusammenhang mit seiner Distanz zur Avantgarde und den fehlenden Aufführungen zu sehen: Meier arbeitete von den Netzwerken neuer Musik isoliert und blieb auch von den Auswirkungen der Rezeption verschont. Da insbesondere Aufsätze wie György Ligetis Analyse von Boulez' *Structure Ia* die serielle Musik auf eine kompositionstechnische, rein rational-mathematische Angelegenheit reduzierten und diese Wahrnehmung durch oft technische Kommentare der Schaffenden selbst verstärkt wurde, hatten sich Komponisten wie Boulez dem Vorwurf einer «negativen, «unkünstlerischen»⁵⁵¹ Musik zu stellen und sich dagegen zu behaupten. Meier hatte sein strukturelles Denken nie vor einer Konfrontation durch die Rezeption zu verteidigen.

2. «Punkte», «Striche» und «Flächen» im Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958)

Die Rückschläge der frühen fünfziger Jahre und die sich daraus abzeichnende neuerliche Distanz vom zeitgenössischen Musikleben, unter der Meier aufgrund des fehlenden Austauschs als Primarschullehrer im Schwarzbubenland und der ausbleibenden Anerkennung litt, bilden den Hintergrund für die Entfaltung eines ausgeprägten Personalstils in den fünfziger Jahren. Zwar setzte er sich nach wie vor mit der Musik der Zeit auseinander und verfolgte das Geschehen aufmerksam, doch dienten ihm die Impulse mehr und mehr zur Ausarbeitung seiner eigenen Ideale und zur Abgrenzung vom zeitgenössischen Musikschaffen, das er als zu wenig visionär einschätzte. Auf die Abwendung von «Melodik» und integralen seriellen Verfahren folgte ab 1953 eine Neuausrichtung, in der er sich an den bildenden Künsten orientierte und die 1955 zu einem neuen Kompositionsverfahren mit Verlaufsdiagrammen führte. Dabei etablierte er jene ästhetischen Grundsätze, die sein Œuvre bis in die späten Schaffensjahre prägten: die Vernachlässigung melodischer Gestaltungsprinzipien, die Reduktion auf wenige an geometrischen Formen orientierte Elemente und eine auf Proportionen aufbauende

551 György Ligeti, «Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia», in: *die Reihe*, hg. von Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen, H. 4: Junge Komponisten, Wien 1958, S. 33–63, hier: S. 63.

formale Gestaltung seiner Kompositionen. Ab 1955 arbeitete er mit großformatigen Kompositionsplänen, anhand derer er in seinen Werken einzelne Module montierte und statische formale Dispositionen mit hart geschnittenen Feldern erzeugte. Im Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958) wird erkennbar, wie sich bildliche Modelle und Arbeitsmittel im Kompositionsprozess wechselseitig beeinflussen und damit eine für Meiers Schaffen treibende Kraft entwickeln. Die prägenden Merkmale des Stücks sind die Reduktion auf die Kompositionselemente «Punkte», «Striche» und «Flächen», eine profilierte Rhythmik basierend auf simplen Proportionen und harte Schnitte aufgrund verschiedener Montageverfahren. Wie bei den Gattiker-Variationen handelt sich wiederum um ein Werk des Übergangs: Zwar sind darin die Auswirkungen der Neuorientierungen der vergangenen Jahre festzustellen, gleichzeitig weist es als erstes Stück für zwei Klaviere in die künftigen Schaffensjahre, in denen Besetzungen für immer mehr Tasteninstrumente in den Fokus rücken.

2.1. «Analogien zu Mondrian»: bildliche Modelle ab 1953

Um die Jahrhundertmitte schienen die Aussichten für die öffentliche Wahrnehmung von Meiers Schaffen günstig: 1947 und 1951 wurden zwei seiner Kompositionen an den Hausabenden Hermann Gattikers in Bern gespielt, 1949 nahm der Schweizerische Tonkünstlerverein seine Sinfonie Nr. 1 HMV 21 (1947–48) in eine Leseprobe mit dem Tonhalle-Orchester Zürich auf, kurz davor hatte er am Vorbereitungstreffen zum Zwölftonkongress in Orselina teilgenommen und so eine Gruppe von Personen aus dem Umfeld Wladimir Vogels kennengelernt, die sich mit der Zwölftonmusik auseinandersetzten. Hätten diese Erfolge eine Fortsetzung gefunden, wäre Meier als Komponist wohl ein anderes Schicksal beschieden gewesen. Doch Anfang der fünfziger Jahre setzten Rückschläge ein, und die Kontakte zu anderen Komponisten und zu Persönlichkeiten, die ihm Auftritte hätten ermöglichen können, nahmen ab. Gleichzeitig fand er insbesondere um die Jahre 1954 und 1955 neue Impulse außerhalb der Musik, die ihn auf seinem eigenen Weg bestärkten. So fand er in der abstrakten Malerei und der frühen elektronischen Musik anregende Vorbilder für sein instrumentales Schaffen. Die Orientierung an der elektronischen Musik trat zunächst in den Hintergrund – oder wirkte vorwiegend subkutan –, während er die bildenden Künste dezidiert als Wegweiser für seine neue Positionierung herbeizog. Damit distanzierte er sich von der Zwölftontechnik und von übergeordneten seriellen Verfahren. Rückblickend deklarierte er gegenüber seinem Lehrer Vogel 1955: «Bei der Leseprobe

in Zürich ging mir auf, dass sich alles in mir gegen jede Art der Melodik verschworen hat. Damit hab ich mit der Dodekafonik nichts mehr zu schaffen.»⁵⁵² Nach der Abwendung von seriellen Verfahren beabsichtigte er in den frühen fünfziger Jahren, sich in seinem Schaffen neu auszurichten: Als Orientierung diente ihm ab 1953 insbesondere die konkrete und abstrakte Kunst Sophie Taeuber-Arps, Hans Arps, Paul Klees und Piet Mondrians, in den Kompositionen von 1954 bis 1958 fand er je eigene Ansätze, diese kompositorisch fruchtbar zu machen.

Bezüge auf die bildenden Künste

Meiers Bezug auf den «verfluchten kleinen Klee», der sich gemäß seiner eigenen Einschätzung stärker auf sein Schaffen auswirkte als Schönberg,⁵⁵³ markiert den Beginn einer Reihe von Bezugnahmen auf die bildenden Künste, die sich über Meiers Schaffen spannen. Die Jahre 1953 und 1955 rücken dabei insofern in den Fokus, als er zu diesem Zeitpunkt erstmals zwei Orchesterstücke Künstlern widmete: Auf die Titelseite seiner Notizen zur Orchestermusik HMV 31 notierte er «Hommage à Hans Arp»,⁵⁵⁴ auf jene zum vierten Orchesterstück HMV 34 «à Mondrian».⁵⁵⁵ Gleichzeitig konzentrierte sich sein Interesse auf die konkrete Kunst und die abstrakte Malerei. Diese Orientierung an der abstrakten Kunst erfolgte, wie bereits dargelegt, parallel zu einer Abwendung von der Zwölftontechnik: Hatte Meier davor oft Schönberg als Vorbild angeführt, so verschob sich sein Fokus fortan auf Bezugsgrößen außerhalb der Musik – allen voran den bildenden Künsten. Er bezog sich ausdrücklich auf Kunst, um Ziele für seine Musik zu definieren. Um diese oft schlagwortartigen Bezüge zu hinterfragen, werden im Folgenden insbesondere deren Verschiebungen und unterschiedlichen Funktionen untersucht. Zu unterscheiden ist dabei zwischen Selbstzeugnissen in Arbeitsheften zur Klärung des eigenen Standpunkts, die auch zur Motivation dienten, den bewussten Rechtfertigungen gegenüber Außenstehenden etwa in Briefen und den allgemeinen Positionierungen in Widmungen. Indem diese Funktionen ausgelotet werden, soll Meiers individuelle Abstützung auf Außermusikalisches und die Bereicherung

552 Meier an Vogel, Brief vom 31. Juli 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

553 Meier an Vogel, Brief vom 29. Dezember 1945 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel). Siehe Kap. I, S. 100.

554 Hermann Meier, Arbeitsheft *Klavier, Dreiecksschicksale, 1953, Hommage à Arp f. Orchester 1953* (PSS–SHM).

555 Hermann Meier, Arbeitsheft *Entwürfe zur Sinfonie 1955, begonnen am 24.2.55, à Mondrian* (PSS–SHM).

seines Schaffens durch jene interdisziplinären Wechselspiele, welche die Vertreterinnen und Vertreter unterschiedlicher Künste seit Anbruch der Moderne in mehreren Strömungen animiert hatten, konkreter fassbar werden – und somit seine persönliche Ausprägung einer «Musik nach Bildern».⁵⁵⁶

Die von Meier selbst veranschlagten Analogien und Transfers sind freilich oft nicht eindeutig fassbar: Der Grad der Konkretisierungen seiner Bezugnahmen variiert stark, und auch konkrete Hinweise basieren oft auf schwer fassbaren Assoziationen.⁵⁵⁷ Da die Referenzen Meier zur Verbalisierung seiner abstrakten Vorstellungen und Ideen dienten und er sie nicht in einem öffentlichen Diskurs zu klären und zu schärfen hatte, benutzte er oft Schlagworte, die für Außenstehende schwer nachzuvollziehen sind. Er kreierte dabei mitunter idiosynkratische Begriffe, deren Bedeutung er in seinen Arbeitsheften nicht erläuterte, oder er griff auf Wortneuschöpfungen wie «Mondrianisierung» oder

556 Die Beziehung zwischen Musik und bildender Kunst ist seit Mitte der achtziger Jahre in diversen Ausstellungen und Publikationen thematisiert worden. Vgl. u.a. *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Karin von Maur, München 1985; Helga de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990; Siglind Bruhn, *Das tönende Museum. Musik des 20. Jahrhunderts interpretiert Werke bildender Kunst*, Waldkirch 2004; Jörg Jewanski / Hajo Düchting, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Kassel 2009; *Wie Bilder klingen. Tagungsband zum Symposium «Musik nach Bildern»*, hg. von Lukas Christensen und Monika Fink, Wien/Berlin/Münster 2012. In den letzten Jahren sind sie vermehrt unter dem Stichwort «Intermedialität» untersucht worden, vgl. u.a. den Sammelband *Intermedialität von Bild und Musik*, hg. von Martin Zenck, Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann und Gregor Wedekind, Paderborn 2018.

557 Das Identifizieren von grundlegenden oder konkreten Analogien zwischen den Künsten ist sehr individuell. Michael Haverkamp hat darauf hingewiesen, dass assoziative Verknüpfungen zwischen visuellen Wahrnehmungen und Schallreizen nicht mit einfachen Modellen erklärt werden können: «Da das Gedächtnis bei der assoziativen Verknüpfung eine wesentliche Rolle spielt, ist ein eindeutiger Bezug zwischen den zugrundeliegenden Reizen und den Elementen der Assoziation nur schwer herzustellen.» Michael Haverkamp, «Auditiv-visuelle Verknüpfungen im Wahrnehmungssystem und die Eingrenzung synästhetischer Phänomene», in: *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik* (= Zürcher Musikstudien, Bd. 5), hg. von Jörg Jewanski und Natalia Sidler, Bern 2006, S. 31–73, hier: S. 55. Gleichzeitig machen «metaphorische Verknüpfungen» in kreativen Prozessen gerade im Bewusstsein der «wechselseitigen Unvermittelbarkeit ihrer Materialgrundlage» das Verhältnis zwischen bildender Kunst und Musik in einer «schöpferisch genutzten Distanzhaltung» analysierbar und eröffnen neue Möglichkeiten der Wahrnehmung. Matthias Schmidt, «Zu diesem Heft», in: *Musiktheorie* 21/2 (2006), S. 98–99, hier: S. 99.

«Juddisierung»⁵⁵⁸ zurück. Dass der Transfer von Elementen einer bildlichen Organisation in musikalische Werke – also von einer visuellen in eine akustische Kunstform – grundsätzlich Schwierigkeiten mit sich bringt, war auch Meier selbst bewusst. Dies lässt sich einem Brief an Vogel entnehmen, in dem er sich enttäuscht über das Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere für Oscar Niemeyer HMV 65 (1966–67) äußerte:

Die Partitur, die endlich fertig geworden ist & die ich ins Unerlaubte, aber nicht Blaue hinein dem Brasiliaarchitekten Oskar Niemeyer widmete, hat mich im Stich gelassen. Dh. ich selbst hab mich im Stich gelassen, ich bin gescheitert. Sie befriedigt meine Ansprüche nicht. Es ist aber so[,] dass es mir nicht gelingt, dieselben sprachlich zu definieren, ich bekomme sie philosophisch nicht in Griff [sic]. Die Muse des Satans macht sie mir auch nicht klarer. Bleiben also nichts als die sehr vagen & schwer hinkenden Analogien zu Mondrian & Brasilia.⁵⁵⁹

Es ist bezeichnend, dass der «Graphomane»⁵⁶⁰ Meier das Scheitern eines Stücks mit der mangelnden «sprachlichen» Definition und philosophischen Durchdringung begründete und als einzige verbleibende Verbürgung die «vagen & schwer hinkenden Analogien zu Mondrian & Brasilia» anführte. Die Referenz bezeugt eine Verankerung in einer sprachlichen und philosophischen Untermauerung des Schaffens, auf die er sich bei fehlender Anerkennung stark abstützte.

Die Schwerpunkte und Intensität seiner Bezüge auf die bildenden Künste änderten sich in den frühen fünfziger Jahren: Wie bereits beschrieben, besuchte Meier bereits seit 1939 regelmäßig die Bibliothek der Kunstgewerbeschule in Basel und studierte Publikationen über Malerei und Architektur; in den Jahren 1953 und 1954 zeichnete sich ein Fokus auf die konkrete und konstruktive Kunst ab. Er las Gedichte

558 Die Wortneuschöpfung geht auf den amerikanischen Maler, Bildhauer und Architekten Donald Judd zurück, von dem Meier in Bern Werke gesehen hatte: «Ich habe in Bern Judd studiert, mich in ihn fiebernd vertieft, hab ihn mit meinen Mondrian-Tentakeln aufgesogen. Jetzt missbrauche ich ihn, beute ich ihn nach meinen Bedürfnissen aus. Seine Lehre ist: Alles in die extremste Abstraktion zwingen. Die uhrmacherischen [Rechteck]lein müssen verschwinden. Aber Judd kennt die Architektonik nicht, die Anlage nicht – aber auf diese darf ich nicht verzichten. Ich darf nie auf letzte Konsequenzen verzichten! Andern zuliebe, oder sogar mir selbst zuliebe. Was sind diese aber anderes als die Radikalabstraktion à la Judd? (allerdings ohne die Riesenholzkisten in Bern). Man muss sich als Schaffender dazu ertüchtigen, Formeln der letztmöglichen, radikalsten Abstraktion herauszufinden.» Hermann Meier, Arbeitsheft 755–775 [3.–28.7.1975], Eintrag vom 28. Juli 1975, S. 775d (PSS–SHM; Auszeichnungen im Original).

559 Meier an Vogel, Brief vom 27. Januar 1967 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

560 Zimmermann, «Koordinatensystem musikalischer Gedanken», S. 19.

und Essays von Hans Arp, machte sich Notizen zu einer einführenden Publikation in abstrakte und konkrete Malerei, studierte Hans-Friedrich Geists Publikation *Paul Klee* und den postum veröffentlichten Vortrag *Über die moderne Kunst* von Klee.⁵⁶¹ 1954 folgten Mondrians *Essays, 1941–43* auf Englisch⁵⁶² und Kandinskys *Punkt und Linie zu Fläche*.⁵⁶³ Anfang der sechziger Jahre verschob sich sein Fokus erneut: Analog zu den Gewichtungen in seiner Lektüre wandte er sich in seinen Bezugnahmen von der abstrakten Malerei ab und konzentrierte sich mehr auf die Architektur. Zentral wurden dabei Le Corbusier und Oscar Niemeyer. Obschon sich Meier bereits Ende der dreißiger Jahre mit Le Corbusier beschäftigt hatte, indem er sich zu den drei Publikationen *Kommende Baukunst* (1926), *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) und *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (1930) Notizen gemacht und das Gesamtwerk von 1910 bis 1934 studiert hatte,⁵⁶⁴ finden sich in diesen frühen Schaffensjahren nur wenige Referenzen auf ihn. Bedeutend ist einzig die bereits erwähnte Überschrift «Konstruktion, nicht Geschwätz! Le Corbusier», die Meier in einer freien Verkürzung über seine Notizen zu den Sechs Klavierstücken (1946) schrieb.⁵⁶⁵ Ende der fünfziger Jahre steigt die Zahl der Referenzen auf die Architektur, wobei es sich um assoziative Beschreibungen der eigenen Musik handelt. Konkreter wurden die Analogien, als er seine ab 1955 entstehenden bildlichen Skizzen in Anlehnung an architektonische Entwürfe als

561 Hans Arp, *On my way. Poetry and essays 1912–1947*, New York 1948; Johannes M. Sorge, *Einführung in die Betrachtung der abstrakten und konkreten Malerei*, Zürich 1945; Hans-Friedrich Geist, *Paul Klee*, Hamburg 1948; Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Bern 1945. Exzerpte aus diesen vier Büchern finden sich in Hermann Meier, Notizbuch Nr. 89 *Arp, Bill, Klee, Burchartz, [...]*, Eintrag vom 20. Juli 1953 (PSS–SHM).

562 Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art 1937. And other Essays, 1941–1943*, Wittenborn 1945. Exzerpte daraus finden sich in Hermann Meier, Notizbuch Nr. 90 *Scheffler, Jedlicka: Modigliani, Stuckenschmidt, [...]*, Eintrag vom 27. Januar 1954 (PSS–SHM).

563 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (= Bauhausbücher Nr. 9), München 1924/25. Exzerpte daraus finden sich in Hermann Meier, Notizbuch Nr. 91 *Kandinsky, Doesburg, Eckstein, Le Corbusier*, Eintrag vom 5. Mai 1954 (PSS–SHM).

564 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925; Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, hg. und übersetzt von Hans Hildebrandt, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1926; Le Corbusier *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930; *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr gesamtes Werk*, hg. von Willy Boesiger, 2 Bde., Zürich 1935. Aus diesen Publikationen schrieb Meier 1939 und 1940 Exzerpte ab, vgl. Hermann Meier, Notizbücher Nr. 2, 4, 10 und 11 (PSS–SHM).

565 Siehe vorliegendes Kapitel, S. 153.

«Grundrisse» bezeichnete. Das im 19. Jahrhundert für formal ausgerichtete Beschreibungen übliche «Denken in architektonischen Plänen»⁵⁶⁶ wurde hier in eine praktische Anwendung überführt: Meier fertigte seine rechtwinkligen graphischen Entwürfe wie ein Architekt auf dem Reißbrett an. In seinen Notizen überlagerten sich die architektonischen Metaphern mit arbeitspraktischen Aufforderungen des Komponisten an sich selbst – dies freilich stets in Anlehnung an zeitgenössische Größen der Baukunst:

Jetzt beginnt die Disposition. «Komposition ist Disposition». Auch recht. Ins Blaue kann ich nicht disponieren, oder bloss nach Gefühl, das gibt keine Architektur. Die Statik ist aber die Architektur selbst. Die Dynamik verlangt das Aneinanderreihen nach Gefühl, Impuls, Zufall = mittelalterlicher Städtebau oder heutiger Dorfbau. Alles nach Gutdünken oder Grossplan. Ich muss bauen wie Gropius.⁵⁶⁷

Bedeutend wurde ab diesem Zeitpunkt also auch der Architekt Walter Gropius, auf den sich Meier in den sechziger Jahren immer wieder bezog. Im bereits zitierten Brief gestand er Vogel gegenüber ein, dass er nach «architektonischen Aufrissen» suche, und er klagte darüber, dass die Musik den anderen Künsten «nachhinke».⁵⁶⁸

Meiers Referenzen auf die bildenden Künste finden sich in den Arbeitsheften, den Tagebüchern und in der Korrespondenz.⁵⁶⁹ Die Erwähnungen in Arbeitsheften und in Tagebüchern dienten ihm zur Selbstvergewisserung des eigenen Tuns. Oft positionierte er sich selbst in einer Reihe mit Vorgängern unterschiedlicher Disziplinen, indem er sie nach Nähe und Ferne zu seinen eigenen Zielen gruppierte. So distanzierte er sich im Jahr 1950 von Arnold Schönberg und Friedrich Nietzsche, um sodann Künstler und Denker – «Maler, Plastiker, Musiker, Dichter, Philosophen, Mathematiker, Staatsmänner» – aufzuzählen, die für ihn zu diesem Zeitpunkt von Bedeutung waren:

566 Anselm Gerhard, ««A musical Composition may be compared to the Elevation of a Building»: Architekturmetaphern als Triebfedern musikästhetischer Paradigmenwechsel», in: *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, hg. von Annette Landau und Claudia Emmenegger, Zürich 2005, S. 175–189, hier: S. 181.

567 Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitungen zum Klavierstück für 2 Klaviere, ab Juni 1958* [...], Eintrag vom 6. Juli 1958, S. 53 (PSS–SHM).

568 Meier an Vogel, Brief vom 9. Dezember 1962 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel), siehe Kap. II, S. 123.

569 Da die umfangreiche Reihe der Tagebücher in der vorliegenden Forschungsarbeit nicht berücksichtigt werden konnte, beschränken sich die Ausführungen in diesem Kapitel auf die Notizbücher, die Arbeitshefte und die Korrespondenz.

Selbst Nietzsche weg! Strindberg weg!

Was bleibt?: Viel Goethe, Spitteler, Mozart, Arp, Mondrian, Gauguin, Shelley und Keats, Kepler, Hölderlin, Raffael, Machiavelli, Newton.

Es ist der Katalog der Genialen durchzugehen, der Maler, Plastiker, Musiker, Dichter, Philosophen, Mathematiker, Staatsmänner.⁵⁷⁰

In dieser Art Referenz positionierte sich Meier, indem er die Verwandtschaft seines Denkens und Schaffens mit gewissen Vordenkern und Zeitgenossen bekundete, um sich von anderen bewusst abzugrenzen. Es wirken dabei also soziale Mechanismen: ein Verlangen nach Zugehörigkeit zu einem Kreis an Gleichgesinnten, deren epigonale Bedeutung mit jener der fiktiven Davidsbündler für Robert Schumann verglichen werden könnte. Das Messen an den Leistungen einer virtuellen Ahnengalerie scheint bis zu einem gewissen Grad den Kontakt mit zeitgenössischen Komponisten zu ersetzen, der Meier fehlte, da er insbesondere ab Mitte der fünfziger Jahre weniger Austausch pflegte und sich keiner Strömung mehr zugehörig fühlte.

Die Orientierung an Malern diene ihm auch zur Motivation, um neue musikalische Ausdrucksbereiche für die Komposition zu erschließen, sich also von den zuvor in seinem Schaffen geltenden Schwerpunkten zu lösen. In einem Arbeitsheft aus den Jahren 1959 bis 1960 verband er etwa die Absicht einer Widmung an Max Bill mit einer Ermahnung für seine kompositorische Arbeit:

Das nächste Stück werde ich Bill widmen. Es muss schrecklich ausgefallen werden, rücksichtslos abwegig, völlig anders als alles bisherig Getane. Fast nur noch Luft, mit losen verlorenen Tonflecken-Rechtecken darin, die nur für sich selbst und ihre Nachbarn bestehen. Eine Welt ohne Äther, ohne Atom, ohne Luft, eiskalt, ohne Leben, ohne Hauch, ohne einen Ton (die Tonflecken sind eher Farbflecken, sind eher blankpolierte Stahlplatten), eine Welt ohne Liebe, aber auch ohne Krisen: die düstre Welt des Kristalles, des Schweigens, der unmenschlichen Geometrik.⁵⁷¹

Die Spuren einer Widmung eines Stücks an Bill verlieren sich zwar danach, jedoch ließ er sich in seinen Unternehmungen durchaus durch den Vergleich zum Vorbild anspornen. Ähnliche Impulse holte sich er wohl im persönlichen Austausch mit Bill, den Meier gemäß Terminvorschlägen und Hinweisen in den Arbeitsheften im Sommer 1959 einmal

570 Hermann Meier, Arbeitsheft Nr. 24 *Komposition neue Theorie* [6.–8.2.1950], Eintrag ohne Datum, S. 27 (PSS–SHM).

571 Hermann Meier, Arbeitsheft *Varia 1959–60* [1], Eintrag ohne Datum, S. 14 (PSS–SHM).

persönlich traf, und der sich unter anderem dafür interessierte, welche «Möglichkeiten» Meier für die Musik sah.⁵⁷²

Im Gegensatz zur Klärung der eigenen Position und Motivierung in den Arbeitsheften haben die Referenzen auf die bildenden Künste in Briefen eine andere Funktion. Hier dienen sie als Slogans zur Standortbestimmung, als Abgrenzung oder Rechtfertigung seiner ästhetischen Position gegen außen. Ansprechpartnerinnen und -partner sind dabei vor allem jene engen Bekannten, mit denen Meier seine kompositorische Tätigkeit diskutierte, allen voran sein Lehrer und Freund Wladimir Vogel, dann der Pianist Charles Dobler, der Kritiker und Konzertveranstalter Hermann Gattiker, die Sängerin Gret Egli und der Musikwissenschaftler Hans Oesch. Ab den späten siebziger Jahren treten mit dem Musikpublizisten Walter Labhart und dem Komponisten Urs Peter Schneider zwei ihm zuvor nicht bekannte Interessierte dazu, die ihn um Informationen zu seinem Schaffen bitten. Durch das plötzliche und unerwartete Interesse der Außenwelt wurde Meier gezwungen, sich in seinem Schaffen zu positionieren und bezog sich dabei einmal mehr auf Mondrian.⁵⁷³

Insbesondere im Briefwechsel mit Vogel sind die Bezüge stets vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen zwischen Lehrer und Schüler zu interpretieren. Gerade die Jahre 1954 und 1955 markieren dahingehend eine Phase der Ablösung: Nachdem Vogel Meier wiederholt hart kritisiert und kein Verständnis für dessen Weiterentwicklung der Zwölftontechnik gezeigt hatte, stand Meier immer mehr unter dem Zwang, sich zu rechtfertigen. Dass er dabei auf Vorbilder aus den bildenden Künsten zurückgriff, ist auf ihren Austausch über die zeitgenössische Kunst zurückzuführen. Wie Meier dabei musikalische Größen gegen Künstler ausspielte, zeigt sich in einem bereits teilweise zitierten Briefausschnitt an Vogel aus dem Jahr 1955:

Meine Striche und Flächen und ihre Proportionen etc. darf ich doch ebenso gut Musik nennen wie die Taschenspielerereien des flinken Jongleurs Killmayer?

572 Bill an Meier, Brief vom 11. April 1959 (PSS–SHM), siehe Kap. I, S. 104.

573 Meier berichtete Labhart über Vogels Unterricht: «Anatomie am eigenen Leib tut nicht immer gut, immerhin bewahrte sie mich vor nutzloser Selbstzerfleischung. Er [Vogel] schmiss mich dann zur Dodekafonik hinaus, aber ohne bei den Darmstädtern zu landen, oder bei den Surrealisten. Ich bin noch immer in der Luft, mein einziger Boden ist Mondrian, den ich zur Klangmondrianik umgebogen habe.» Meier an Walter Labhart, Brief (Kopie) vom 9. Februar 1977 (PSS–SHM). In seinem Bekanntenkreis prägte sich in diesen Jahren die Bezeichnung «Mondriane» für Meiers graphische Notationen heraus, während Meier selbst den Begriff in den schriftlichen Zeugnissen nur für spezifische Elemente seiner Musik verwendete.

In Mondrian und Arp ist mehr Musik, sogar hörbare, als in Regamey & Felle-gana [sic]. Zur Wiedergabe ihrer Weisheiten genügte irgendein ganz beliebiger Dorfkirchenchor. Sie waren wohl in Ulm, bei Bill, an den Eröffnungsfeierlichkeiten? Haben Sie nicht grösseren künstlerischen Gewinn an dessen Plastiken? Hindemith & Bill: wer ist der Gebende? Zimmermann & Corbusier. Klebe & Bau-meister.⁵⁷⁴

Was in diesem Schreiben als rhetorische Fragen an Vogel formuliert ist, hat sich für Meier zu diesem Zeitpunkt eindeutig geklärt. In einem Moment der neuen Ausrichtung seines Werks fand er Anregungen in den bildenden Künsten, während ihn die Kompositionen seiner Zeit-genossen enttäuschten.

Diese Nähe zu den bildenden Künsten ist auch den Widmungen seiner Kompositionen abzulesen (Tab. 3):

Tab. 3: Übersicht über die Widmungen

Werk	Widmungsträger	Angabe der Widmung
Klaviervariationen HMV 27 (1951–52; rev. 1969)	Hermann Gattiker	Reinschrift
Orchestermusik HMV 31 (1953)	Hans Arp	Titelseite Arbeitsheft
Orchesterstück Nr. 4 HMV 34 (1955)	Piet Mondrian	Titelseite Arbeitsheft
Zwei Klavierstücke HMV 36 (1955–56)	Lilo Mathys	Reinschrift
Stück für zwei Klaviere HMV 58 (1963)	Paul Baumgartner	Reinschrift (Stenographie)
Stück für zwei Klaviere HMV 63 (1965)	Helena Stebler	Reinschrift
Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere HMV 65 (1966–67)	Oscar Niemeyer	Reinschrift
Kleine Elegie für Klavier HMV 69 (1968)	Gaby Stebler	Reinschrift
Klavierstück HMV 70 (1968)	Charles Dobler	Reinschrift
Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere HMV 71 (1968)	Werner Heisenberg	Reinschrift
<i>Klangflächengefüge oder Wandmusik</i> HMV 75 (1970–71)	Hans Oesch	Reinschrift
Klavierstück HMV 99 (1987)	Urs Peter Schneider	Reinschrift

Auf der Liste der Widmungen, die Meier entweder auf den Reinschriften seiner Kompositionen oder auf den Titelblättern von

574 Meier an Vogel, Brief vom 19. Oktober 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel), siehe Kap. I, S. 98.

Arbeitsheften notierte, finden sich die beiden Künstler Hans Arp und Piet Mondrian in den Jahren 1953 bzw. 1955 und Oscar Niemeyer im Jahr 1967. Außerdem widmete er seine Werke befreundeten Musikern, Komponisten und Musikpublizisten, ihm verbundenen Personen aus dem Familien- und Freundeskreis und dem Physiker Werner Heisenberg. Daneben hielt er in seinen Arbeitsheften weitere Absichten fest, Werke bildenden Künstlern zu widmen, die er aber nicht konkreter festhielt.⁵⁷⁵ Auch diese bestätigen das Bild, das sich anhand der Referenzen abzeichnet hat: Der Schwerpunkt seines Interesses für die bildenden Künste verschob sich Ende der fünfziger Jahre von der konstruktiven und konkreten Malerei hin zur Architektur.

Meiers Austausch mit Künstlern und seine Orientierung an den bildenden Künsten ist in die Strömung der Verbindungen zwischen den Künsten einzuordnen, die im 20. Jahrhundert insbesondere auch in Bildungsinstitutionen etabliert wurden. Das von Walter Gropius 1919 in Weimar gegründete Bauhaus vereinte die traditionell getrennten Bereiche der bildenden, angewandten und darstellenden Kunst. Ausgehend von der Architektur propagierte es eine Vereinigung der Künste in einem «Gesamtkunstwerk».⁵⁷⁶ Von einer solchen setzte sich Meier freilich grundsätzlich ab, da er als Komponist zumeist ganz traditionell musikalische Werke als rein Klingendes ausarbeitete. Allerdings zeigte die unter anderem durch das Bauhaus erreichte Öffnung generell neue Spielarten der Bezüge zwischen den Künsten – und in ästhetischen Entlehnungen fand Meier unter den Vertretern des Bauhauses sehr wohl Vorbilder. Wie andere Komponisten bezog er sich in der Formulierung seines ästhetischen Programms in den fünfziger Jahren auf deren Vertreter wie Gropius, Klee, Ludwig Mies van der Rohe, Oskar Schlemmer und Wassily Kandinsky.⁵⁷⁷ Zu einem intensiven Austausch mit bildenden

575 Zweimal plante er, Max Bill ein Werk zu widmen, einmal wie beschrieben im Jahr 1960 und einmal im Jahr 1984, vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft *Varia 1959–60* [1], S. 14 und Hermann Meier, Arbeitsheft *601–640* [13.2.–25.3.1984], Eintrag vom 19. Februar 1984, S. 604a. Sein Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965) wollte er Le Corbusier widmen (vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft [loses Konvolut, 1965], undatiertes Eintrag, S. 48), und zum Stück für zwei Klaviere, zwei elektrische Orgeln und zwei Cembali HMV 73 (1969) notierte er: «[...] ich machte keine Widmung, da Gropius gestorben ist (und ich dieses Stück ihm widmen wollte).» Hermann Meier, Arbeitsheft *1969, Mit Topologie allgemein*, Eintrag vom 24. Juli [1969], S. 1 (PSS–SHM).

576 Vgl. dazu unter anderem Andi Schoon, *Die Ordnung der Klänge. Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld 2006.

577 Zu Boulez' Klee-Rezeption in *Structure 1a* vgl. u.a. Manuel Farolfi, «Pierre Boulez incontra Paul Klee. *Structure 1a*, un'opera d'arte «al limite del paese fertile»»,

Künstlern wie etwa bei den Komponisten der New York School – und das zu Beginn der graphischen Notationen etwa durch Earle Brown und Morton Feldman⁵⁷⁸ – kam es allerdings nicht. Meier hatte zwar wie erwähnt durchaus persönliche Kontakte zu Künstlerinnen und Künstlern wie Max Bill, der von 1927 bis 1928 am Bauhaus in Dessau studierte und dort auch Mitglied der Bauhaus-Bühnentruppe und der Bauhauskapelle war.⁵⁷⁹ Allerdings kann von einer längeren Beziehung und gegenseitigen Verbürgung und Anregung nicht die Rede sein. Bei Meier lag die Funktion der Bezüge auf die bildenden Künste eher in einer Orientierung und einem Movens des Schaffens, das sich schriftlich artikulierte. Damit ist die untergeordnete Funktion der Bezüge auf die bildenden Künste generell bezeugt: die sprachliche Darstellung von Musik, bei der Analogien auf andere Disziplinen dem traditionell verwendeten Vokabular vorgezogen werden, das stets historisch verhaftet und an den gerade geltenden musikalischen Kategorien ausgerichtet ist.

Bildliche Modelle im Kompositionsprozess

Die Nähe zu den bildenden Künsten – und insbesondere zur konkreten und konstruktiven Malerei – wirkte sich auf unterschiedlichen Ebenen auf Meiers musikalisches Schaffen aus. Eine Form des direkten Bezugs tritt in der Orchestermusik *Hommage à Hans Arp* HMV 31 aus dem Jahr 1954 auf, in der Meier aus einzelnen Bildern von Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp Elemente seiner Komposition ableitete. Diese Art der direkten Übertragung fand in seinem Schaffen keine Fortsetzung. Als weitaus nachhaltiger erwies sich der Bezug auf die bildenden Künste allerdings auf anderen Abstraktionsebenen: Meier fand darin Antrieb und Bestärkung zur schöpferischen Innovation, die sich in seinem Schaffen um 1955 niederschlug. Er wandte sich vom melodischen Denken ab, reduzierte das musikalische Material auf wenige Grundelemente und widmete seine Aufmerksamkeit einem Zeitverlauf, der in

in: *Music and Figurative Arts in the Twentieth Century*, hg. von Roberto Illiano, Turnhout 2016, S. 35–60; zu Roman Haubenstock-Ramatis Bezügen auf Kandinsky vgl. Gesa Finke, «Punkt – Linie – Fläche. Das Verhältnis der graphischen Notation zur abstrakten Malerei am Beispiel von Roman Haubenstock-Ramati und Anestis Logothetis», in: *Musikalische Schreibszenen / Scenes of Musical Writing*, hg. von Federico Celestini und Sarah Lutz (= Theorie der musikalischen Schrift, Bd. 4), Paderborn 2022 (Druck in Vorb.).

578 Vgl. dazu u.a. jüngst Ryan Dohoney, *Spontaneity, Intimacy, and Friendship in Morton Feldman's Music of the 1950s*, in: *Modernism/modernity* 2/3 (Print Plus Version, 2017), hg. von Debra Rae Cohen und Christopher Bush, <<https://modernismmodernity.org/articles/morton-feldman>> [9.6.2021].

579 Vgl. Hausdorff, «Sinfonische Klänge für die Augen», S. 62.

Proportionen fein disponiert ist. Dieser Umbruch ist in den Werken im Vorfeld des Stücks für zwei Klaviere (1958) nachzuverfolgen.

Die Orchestermusik, die Meier zu Weihnachten 1953 abschloss und in seinem Arbeitsheft mit «Hommage à Arp» überschrieb, markiert eine Vorstufe im Verzicht auf Melodien als prägendem Gestaltungsmittel. Im Vorfeld der Komposition hatte Meier wie beschrieben in Hans Arps Publikation *On my way Gedichte und Essays* des Künstlers kennengelernt. In der kurz darauf einsetzenden Konzeption seines Orchesterstücks experimentierte er mit konkreten Übertragungen graphischer Elemente aus Bildern von Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp. Im Arbeitsheft mit dem Titel *Klavier, Dreiecksschicksale, 1953, Hommage à Arp f. Orchester 1953* markierte er den Beginn der Notizen am 17. August 1953 mit der Überschrift «Neue Versuche. Grundlage Sophie Taeuber-Arp».⁵⁸⁰ Als «Grundlage» für die Gestaltung seiner Komposition nutzte er die erste umfassende Publikation über Sophie Taeuber-Arp⁵⁸¹, die Georg Schmidt 1948 herausgegeben hatte.⁵⁸² Seine Versuche mit direkten Übertragungen lassen sich an drei Beispielen exemplarisch darstellen.

580 Hermann Meier, Arbeitsheft *Klavier, Dreiecksschicksale, 1953, Hommage à Arp f. Orchester 1953*, Eintrag vom 17. August 1953, S. 12 (PSS-SHM).

581 Georg Schmidt (Hg.), *Sophie Taeuber-Arp*, Basel 1948.

582 Neben den Bildern, die Meier in seinem Arbeitsheft skizzierte, notierte er die Seitenzahlen der Publikation. Vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft *Klavier, Dreiecksschicksale, 1953, Hommage à Arp f. Orchester 1953*, S. 4–8 (PSS-SHM).

The image displays a musical score for the first four measures of the orchestral piece *Hommage à Hans Arp* (1953) by Hans Meier, alongside the abstract painting *Passion de lignes* (1941) by Sophie Taeuber-Arp. The score is arranged in a vertical staff format, with instruments listed on the left: 7 Flöten (Flutes), 2 Oboen (Oboes), 2 Klarinetten (Klarinetten), 2 Fagotte (Bassoons), 2 Hornen (Horns), 2 Trompeten (Trumpets), 3 Posaunen (Trombones), 1 Tuba, 1 Fagot (Bassoon), 1. Violin (Violin I), 2. Violin (Violin II), 3. Violin (Violin III), 1. Fagot (Bassoon), and 1. Bass (Bass I). The tempo is marked 'Moderato'. The painting on the right is a complex abstract composition of overlapping lines and shapes, including triangles, rectangles, and circles, creating a sense of dynamic movement and spatial depth.

Abb. 8: Gegenüberstellung der ersten vier Takte der Orchestermusik *Hommage à Hans Arp* HMV 31 (1953) mit dem Gemälde *Passion de lignes* (1941) von Sophie Taeuber-Arp.

Das erste Beispiel (Abb. 8) zeigt auf, wie Meier die Abbildung des Gemäldes *Passion de lignes* (1941) von Sophie Taeuber-Arp für den Beginn seiner Komposition benutzte. Er baute die melodische Struktur analog zu den Elementen der linken Seite des Bildes auf. Die Holz- und Blechbläser folgen in ihren Tonhöhen den Linien des Bildes: Die Flöten fallen schrittweise von h'' bis as'' , die Oboen steigen von e' bis fis' , die Klarinetten von a'' bis c''' , die Posaunen von d bis f und die Fagotte von G bis H . Die melodischen Linien der Trompeten kreuzen sich gemäß den kreuzenden Linien auf dem Bild. Die Streicher sind für die flächigen Figuren eingesetzt.

The image displays a musical score for an orchestra, with dynamic markings such as *non leg.*, *mf*, *ff*, *pp*, and *ppp*. The instruments listed include 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in F, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 1 Tuba, Pauke, 1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen, Cello, and E. Bässe. To the right of the score, a visual collage is shown, consisting of a grid of squares in various shades of gray and black. A curved arrow points from the collage towards the musical score, indicating a relationship between the visual elements and the musical dynamics.

Abb. 9: Gegenüberstellung der Takte 17–21 der Orchestermusik *Hommage à Hans Arp* HMV 31 (1953) mit dem Gemälde *Duo Collage* (1918) von Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp.

Das zweite Beispiel (Abb. 9) basiert auf einer gemeinsamen Arbeit von Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp mit dem Titel *Duo Collage* (1918). Meier drehte das Bild um 90 Grad und übersetzte die Rechtecke in sechs Akkorde von *B* bis *a*“. Für die weißen Felder setzte er die Streicher in *pianissimo* ein, für die grauen die Holzbläser in *mezzoforte* und für die schwarzen die Blechbläser in *fortissimo*.

The image displays a musical score for five string instruments: 1. Violinen (Violins), 2. Violinen (Violins), Bratschen (Violas), Cello, and C. Bass (Cello/Bass). The score is written in a system of five staves. The notation is highly abstract, featuring long, horizontal lines with various markings, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *pp^{arco}*, and *arco*. The score is oriented vertically on the page. To the right of the score is a geometric abstract painting consisting of several rectangular and circular shapes in black, white, and gray, arranged in a non-representational manner.

Abb. 10: Gegenüberstellung der Takte 86–99 der Orchestermusik *Hommage à Hans Arp* HMV 31 (1953) mit dem Gemälde *Composition à rectangles, carrés et pavés de cercles* (1918) von Sophie Taeuber-Arp.

Schließlich basiert der Abschnitt f) der Komposition auf dem Bild *Composition à rectangles, carrés et pavés de cercles* (1939) von Taauber-Arp (Abb. 10). Meier schrieb dazu in seinen Notizen: «Die Viol. als pp Fonds unbeweglicher, nur durch die weissen Fenster teilweise unterbrochenen 11 Ton Akkord pp.»⁵⁸³ In der Gegenüberstellung von Partitur und Bild fallen die «weissen Fenster» sofort auf (da ihm das Gemälde wie in der Abb. 10 nur in Schwarzweiß vorlag, konnte Meier nicht wissen, dass es sich nur bei zwei «Fenstern» um weiße Rechtecke, bei einem weiteren um ein gelbes handelt).

In diesen Beispielen transferierte Meier Strukturen aus Bildern direkt auf seine Musik. Freilich deckt dieser Schritt nur einen kleinen Teil der in dieser Komposition verwendeten Verfahren ab: Er benutzte weitere rhythmische, dynamische und farbliche Strukturierungen. Da er nach dieser Komposition von solchen direkten Übertragungen abkam, ist davon auszugehen, dass er es nicht auf den konkreten Transfer von Strukturen aus Bildern abgesehen hatte, wie er sich in der Arbeitstechnik dieses Stücks manifestiert hatte, sondern eher auf übergeordnete ästhetische Ziele, die er anschließend weiterverfolgte: Seine *Hommage à Hans Arp* markiert einen ersten Schritt hin zu statischen Klängen und einem Aufteilen des Klangraums, woraufhin er zur Verwendung von weitgreifenden Klangflächen fand.

583 Ebd., Eintrag ohne Datum, S. 20.

Intervallabstände lassen die Einzeltöne als isolierte Ereignisse erscheinen, womit diese Komposition im Umfeld der punktuellen Musik zu verorten ist, also der Frühphase des seriellen Komponierens – obschon Meier für die Ordnung der Tonqualitäten, Tondauern oder Intensitäten hier keine Reihen mehr einsetzte. Der Grund für die isolierten Einzeltöne bei Meier ist jenem der seriellen Musik sichtlich fern. Es handelt sich um eines der wenigen Stücke, in denen er sich in der Ausarbeitung in seinem Notizheft hinsichtlich eines zentralen Merkmals konkret auf Mondrian bezog. Er schrieb in den Notizen:

Neue Grundelemente (à la telegraf) Punkte. Linie. Pause.

Ein Gefühlsbedrängnis zwingt mich zu dieser radikalen Reduktion.

1. Konsequenz: Jeder Einzelspieler hat nur 1 Einzelton zwischen den Pausen. Neues Element: Die mathematische Kombination dieser Einzelelemente. Grund: siehe Scherchens Definitionen der Mehrstimmigkeit. Aber jetzt statt lineare Mehrstimmigkeit: Häufung der Einzelstriche.

Es gibt wie bei Mondrian keine Kurven (= Melodien) mehr. Zu erzeugen ist eine innere feine Subtilität der Gesetzmässigkeit. Problem: das Korrektiv der Gefühle habe ich nicht mehr, denn diese sind nur noch Resultat, also suche neu.

Das Zugrundeliegende scheint nur noch das ästhetische Spielen zu sein. Der Spieldrang. Warum erscheint die Abgleitung ins Gefühlsalte (der 12 Tonmusik) als Abgleitung, Verirrung, Fehler?⁵⁸⁴

Mit der Orientierung an Mondrian einher geht eine Hinwendung zu mathematischen Kombinationen und Gesetzmässigkeiten, die Meier als Voraussetzung für den Ausschluss alles Expressiven oder «Gefühlsalten» sieht – die in seinem Verständnis der Zwölftonmusik anhaften. Mit dem aus der abstrakten Malerei abgeleiteten Ideal einer Musik ohne Melodien löste er sich also von der Zwölftonmusik und von einer Ästhetik, die er als zu gefühlsbetont erachtete. Als neues Mittel zur Umsetzung dieses Ideals nannte er hier erstmals «Punkte» und «Linien»⁵⁸⁵ als Elemente der Komposition.

Anhand der als «Punkte», «Striche», «Bänder» und «Flächen» definierten Kompositionselemente enthob Meier die melodischen Gestaltungsmittel ihrer zentralen Rolle in seinem Werk. Die Stilmerkmale, die er für diese Komposition in kategorischem Ton definierte, sollten sein Schaffen fortan prägen:

584 Hermann Meier, Arbeitsheft *Entwürfe zur Sinfonie 1955, begonnen am 24.2.55, à Mondrian*, Eintrag vom 26. Februar 1955, S. 4 (PSS-SHM).

585 Später definierte Meier für das vorliegende Stück konkret die drei Elemente: «1. nur Striche | 2. Striche gebündelt zu Bändern (homogen und nicht-homogen) | 3. senkrechte Schläge.» Ebd., Eintrag vom 18. März 1955, S. 7.

Weg mit aller Musik! Nur Geometrie, nur Mathematik[,] Kombinatorik der Dynamik und des Rhythmus und der Tonhöhe und Tonlänge. Ton = nichts Musikalisches mehr. Auch kein Orchester mehr, nur Einzelöne, unmenschlich. [...] 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. Keine Steigerungen, Spannungen und Entspannungen, nichts so, sondern nur die unerbittliche Statik: Härte gegen Härte, Unbeweglichkeit gegen Unbeweglichkeit. Nichts Sinnliches mehr, keine Klangräume, nichts Seelisches. Keine ritard. Überhaupt keine Zeit. Alle Töne stählen.⁵⁸⁶

In den Jahren der Widmungen an Arp und Mondrian traten in Meiers Schaffen also entscheidende Neuerungen ein, die sein künftiges Komponieren prägen sollten: Er löste sich 1955 von einem melodischen Denken und schuf statische Klangfelder, die er mit graphischen Elementen wie «Punkte», «Striche» und «Fläche» charakterisierte und strukturierte.

Im Jahr 1956 fand er nach intensiver Arbeit an Orchesterstücken zurück zu Kompositionen für Klavier. Im August 1956 berichtete er seinem Kollegen Erich Schmid von seinem neuesten Klavierstück – vermutlich handelt es sich um das rhythmisch stark ausdifferenzierte Klavierstück HMV 37 (1956), dessen Entwurf er kurz zuvor abgeschlossen hatte:

Dieses Kl. Stück sandte ich vor einigen Tagen Vogel und jetzt rät er mir, es zu instrumentieren. Das tue ich auf keinen Fall, weil ich dann klanglich viel extremer und rhythmisch viel zahmer vorgegangen wäre. Ich frage Dich aber, ob man für Orchester so rhythmisch vorgehen könnte wie mans für einen Spieler allein kann? Ich bezweifle das und das war der einzige Grund, fürs Klavier die Sache zu machen. Was denkst Du dazu? Ists nämlich möglich, so würde ich in der nächsten Orchesterpartitur auf die nämliche rhythmische Art arbeiten.⁵⁸⁷

In diesen Zeilen betonte Meier den Grund für seine Wahl des Klaviers: Für das Orchester würde er «klanglich viel extremer» und zugleich «rhythmisch zahmer» vorgehen.

In den vier Klavierstücken der Jahre 1956 und 1957 sind denn auch prägende Schritte in der kompositorischen Entwicklung festzustellen. Bei den Zwei Klavierstücken für Lilo Mathys HMV 36 (1955–56) handelt es sich um die erste Klavierkomposition, die Meier auf der Basis eines Verlaufsdiagramms erstellte. Für das zweite Stück fertigte er am 25. März 1956 eine rudimentäre Verlaufsskizze an, in der er

586 Ebd., Eintrag vom 1. Juli 1955, S. 12–13.

587 Meier an Schmid, Brief vom 22. August 1956 (ZB Zürich, Nachlass Erich Schmid).

bloß die Eintrittsintervalle markierte (vgl. Abb. 7, S. 144). Er notierte deren Anzahl in Sechzehnteln und zeichnete sie auf dem Raster des Papiers ein, indem er eine Sechzehntel mit einem Millimeter gleichsetzte. Einem Quadrat entsprechen also fünf Sechzehntel, was freilich der Logik des Dreivierteltaktes zuwider läuft. Die Folge der Eintrittsintervalle beginnt mit: 1, 7, 21, 2, 15, 11, 30, 3, 5. Dieses Gerüst verdeckte Meier in der Folge, indem er für unterschiedliche Abschnitte unterschiedliche Tempi vorgab. Vom folgenden Klavierstück HMV 37 (1956) ist nur eine erste Niederschrift in Bleistift erhalten. Es basiert auf ausgiebigen Überlegungen, die Meier im Arbeitsheft unter dem Titel «Grundlagenforschung» festgehalten hat.⁵⁸⁸ Dabei stellte er insbesondere umfassende Tabellen für verschiedene Parameter wie «Prozederes» (also die Strukturelemente), «Zonen», «Rhythmik» und «Dynamik» her, die er auch zueinander in Beziehung setzte. Nachdem dieses Stück sehr dicht geschrieben war, aber vorwiegend aus Einzeltönen bestand, löste sich Meier im folgenden Klavierstück HMV 39 (1957) von dieser punktuellen Technik und grupperte mitunter repetierte Töne. Auch hier verwendete er ein Verlaufsdiagramm (Abb. 5, S. 121). Einen Einschnitt markiert schließlich das Klavierstück HMV 40 (1957), das im Material deutlich reduziert ist, da Meier die «Punkte», «Striche» und «Punkte» nun im Tonraum fixierte, indem er sie an bestimmte Tonhöhen koppelte. Ansonsten gestaltete er auch hier kleingliedrige Abschnitte, in denen er die Elemente verschiedener Parameter unterschiedlich kombinierte – es handelt sich somit auch hier um Reste eines seriellen Verfahrens. Ungewöhnlich ist, dass Meier in den Ablauf Zäsuren von mehreren Takten einfügte, was die Fragmentierung des Stücks erhöht. In den vier Klavierstücken von 1956 und 1957 sind also einige charakteristische Merkmale dieser Phase erkennbar: das Ausdifferenzieren der rhythmischen Ebene in genau festgehaltenen Eintrittsintervallen, die er sich auf Verlaufsdiagrammen veranschaulichte, die erschöpfende Kombination der Ausprägungen einzelner Parameter in einem seriellen Verfahren, die Reduktion des Materials auf wenige Strukturelemente und das Fragmentieren durch Pausen. Auch wenn Meier in diesen Verfahren eigene Wege beschritt, besteht eine Nähe zu Karlheinz Stockhausens Klavierstücken, nicht nur, weil sowohl Stockhausen als auch Meier ihre Werke neutral als «Klavierstücke» bezeichneten, sondern insbesondere, weil auch Stockhausen in den Klavierstücken der fünfziger Jahre neue Ausdrucksbereiche erschloss: die erste Serie seiner

588 Hermann Meier, Arbeitsheft *Grundlagenforschung ab 21.5.56 für Klavier [...]*, S. 9–10 (PSS–SHM).

Klavierstücke I–IV (1952) markiert eine Wendung von punktuellen Verfahren (Klavierstück IV) hin zur Gruppenkomposition (Klavierstück I). In der nächsten Serie der Klavierstücke V bis X wandte sich Stockhausen neuen Anschlags- und Nachklangswirkungen zu – womit die Gegenüberstellung mit Meier freilich bereits an ihre Grenzen kommt. Im Gegensatz dazu war es bei Boulez bekanntlich ein Werk für zwei Klaviere, das als «Laboratorium»⁵⁸⁹ für die stilistischen und technischen Experimente der fünfziger Jahre gilt: die zwei Bände der *Structures* für zwei Klaviere (1952/1956–61).

Zusammenfassend lässt sich anhand der Entwicklungsschritte ab 1953 feststellen, dass sich die Anregungen aus der abstrakten Malerei auf verschiedenen Ebenen im musikalischen Schaffen Meiers niederschlugen. Konkret fassbar sind seine Experimente mit direkten Übertragungen aus Bildern von Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp für die Orchestermusik *Hommage à Arp*. Auf einer abstrakteren Ebene wirkten sich die Bezüge auf die Prägung eines ästhetischen Programms aus: Auf dem Weg zu einer «unerbittlichen Statik» löste sich Meier von Melodien und schuf statische Klangfelder, die er mit «Punkten», «Strichen» und «Flächen» strukturierte. Im Zentrum standen nun unverbundene statische Klänge und weit greifende Cluster. Mit der ästhetischen Neuorientierung einher geht schließlich die Veränderung der Kompositionspraxis: In der postseriellen Phase ab 1955 benutzt Meier graphische Verlaufsdiagramme für die Konzeption seiner Kompositionen.

2.2. Komponieren mit «Punkten», «Strichen» und «Flächen»

Im Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958) setzte Meier in der Komposition erstmals die drei geometrischen Elemente «Punkte», «Striche» und «Flächen» ein.⁵⁹⁰ Wie bereits beschrieben hatte er schon zuvor «Punkte», «Striche» und andere «Grundelemente» verwendet. Obschon er sich in der ersten Erwähnung dieser Elemente bei der Arbeit an seinem vierten Orchesterstück *A Mondrian* auf Codes von Übermittlungstechniken wie der Morsetelegrafie bezog, erzeugen der Begriff «Grundelemente» und die Reduktion auf ein Zeichenrepertoire auch eine Nähe zu Kandinskys Standardwerk *Punkt und Linie zu Fläche*, das Meier im Mai 1954 gelesen

589 Peter O'Hagan, *Pierre Boulez and the Piano. A Study in Style and Technique*, London 2017, S. 1.

590 Teile dieses Kapitels sind bereits publiziert in: Ziegler, «Hermann Meiers Stück für zwei Klaviere (1958)».

hatte. Darin erläutert Kandinsky die «Grundelemente» Punkte und Striche, die auf der Grundlage der Fläche gegenseitig in einem Verhältnis zueinander zu stehen kommen. Kandinsky betont zwar in der Einleitung, dass die Elemente, da sie das Baumaterial für die Werke seien, in jeder Kunst anders sein müssen, und legt für die Malerei die zwei «Grundelemente» Punkte und Linien fest.⁵⁹¹ Dennoch fügt er in den zwei Kapiteln zu «Punkt» und «Linie» je einen Abschnitt zu anderen Künsten hinzu, in denen er die Grundelemente unter anderem auch in der Musik identifiziert (für das Kapitel der «Grundfläche» entfällt diese Übertragung auf andere Disziplinen). Dass er seine «Zerlegung» in Grundelemente systematisch angeht, begründet Kandinsky selbst damit, dass die Kunstforschung erst an ihrem Anfang stehe.⁵⁹² Ist die Reduktion auf grundlegende Komponenten bei Kandinsky also Teil eines analytischen Unterfangens, so ist die «radikale Reduktion» auf geometrische Gestalttypen in Meiers Musik auf ein nicht weiter erläutertes «Gefühlsbedrängnis» zurückzuführen, gegen das er sich u.a. durch die Anordnung von «Punkten» und «Strichen» durch «mathematische Kombination» richtete.⁵⁹³ Im Kontext lässt es sich auf Meiers Distanzierung von Kompositionsweisen zurückführen, die sich der Darstellung verschiedener Arten von Gefühlsausdrücken verschreiben. Er distanzierte sich vom *Espressivo* und bevorzugte die kühle Starrheit und klaren Formen der konstruktiven Kunst.

In den Kompositionen, die dem Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958) vorangingen, wird einerseits die Vielfalt des Einsatzes dieser Elemente erkennbar, andererseits das Zusammenfallen dieser Kompositionsweise mit den ersten Verlaufsdiagrammen. Erweiterte Grundelemente finden sich in drei Kompositionen: Beim Orchesterstück Nr. 6 HMV 38 (1956–57) und auch beim darauf folgenden ersten Klavierstück von 1957 (HMV 39) handelt es sich um «Akkordik», «Striche» und «Punkte». Für das Orchesterstück Nr. 9 HMV 42 (1957–58) setzte Meier «Punkte», «Striche», «Massenpunkte» und «Bänder» ein. Die Gestalttypen, die er den Kompositionen zugrunde legte, organisierte er ab dem Orchesterstück Nr. 5 HMV 35 (1955) wie bereits beschrieben anhand großformatiger Diagramme.

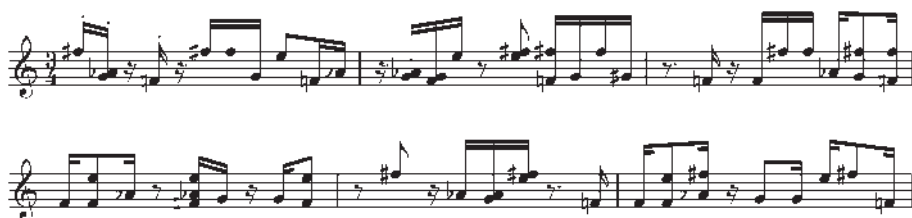
591 Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, S. 14.

592 Ebd., S. 37–39 bzw. S. 92–93. Vgl. zu Kandinskys Beethoven-Analyse u.a. Stephanie Probst, «Pen, Paper, Steel. Visualizing Bach's Polyphony at the Bauhaus», in: *Music Theory Online* 26/4 (2020), <<https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.4/mto.20.26.4.probst.html>> [9.6.2021] und dies., *Sounding Lines. New Approaches to Melody in 1920s Musical Thought*, Dissertation Harvard University, Cambridge 2018 <<https://dash.harvard.edu/handle/1/41127157>> [9.6.2021].

593 Hermann Meier, Arbeitsheft *Entwürfe zur Sinfonie 1955, begonnen am 24.2.55, à Mondrian*, S. 4 (PSS–SHM).

Im Stück für zwei Klaviere aus dem Jahr 1958 verwendete Meier erstmals auch «Flächen» als Grundelemente seiner Komposition. Dabei handelt es sich um Cluster, die sich über maximal 23 Halbtöne spannen. Während er die anderen beiden Elemente begrifflich auch als «Punktflächen» und «Strichflächen» fasste, bezeichnete er die ausgefüllten Flächen als «chromatische Flächen». Seit 1956 hatte er zwar bereits Tontrauben von maximal fünf Halbtönen eingesetzt, die weit gespannten Cluster tauchen jedoch erstmals im Stück für zwei Klaviere aus dem Jahr 1958 auf. Das markiert den Beginn einer längeren Phase, in der Meier in seinen Kompositionen auf unterschiedliche Weise Cluster einsetzte.

Eine Untersuchung der Komposition mit «Punkten» und «Strichen» im Stück für zwei Klaviere HMV 44 legt offen, dass Meier für die Anordnung dieser Elemente in seiner Komposition mit einem Baukastensystem arbeitete. Er erstellte fünf Module für «Punkte» und vier Module für «Striche», also einzelne Bausteine, die zwischen 5 und 38 Takten umfassen.⁵⁹⁴ Jedes Modul notierte er in einer Grundform und in je drei durch Pausen und längere Notenwerte gedehnte Versionen. So kreierte er insgesamt 36 Bausteine als Grundlage für die Komposition.



Modul I (Punkte): Grundform





Modul I (Punkte): erste Verlängerung

Bsp. 15: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), Skizzen und Entwürfe, Blatt «Punkte», S. 1 (PSS-SHM).

⁵⁹⁴ Vgl. Hermann Meier, Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), Skizzen und Entwürfe, *Punkte und Striche*, S. 1–5 (PSS-SHM).

Jedes Modul basiert jeweils auf einem fünf- bis zwölfstimmigen Akkord, der sich durch Ballungen von großen und kleinen Sekunden auszeichnet. Die Akkorde I und II der «Punkte» sind komplementär und weisen somit Reste eines seriellen Denkens auf.

Punkte					Striche			
I	II	III	IV	V	A	B	C	D
								

Bsp. 16: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), Skizzen und Entwürfe, Blatt «Punkte», S. 1 (PSS-SHM).

Diese insgesamt 36 Module für «Punkte» und «Striche» transponierte Meier auch und er montierte sie schließlich anhand von zwei Kompositionsplänen, welche die Abfolge der Elemente, deren Dauern und dazwischen eingebaute Pausen regeln.

2.3. Proportionen und ihr Abbild auf Verlaufsdiagrammen

Die fixe Anordnung der Töne in den Modulen lässt bereits erkennen, dass für Meier die Organisation der Tonhöhen zu diesem Zeitpunkt in den Hintergrund gerückt war. Nachdem er ab 1950 ausgehend von seiner «neuen Theorie» melodische, rhythmische, dynamische und «akkordische» Reihen verwendet hatte, rückten auch Dynamik und «Akkordik» ab 1953 eher in den Hintergrund. Durch die darauf folgenden Veränderungen der fünfziger und sechziger Jahre und bis in die späte Schaffensphase der achtziger Jahre stand die zeitliche Gestaltung im Fokus von Meiers Komponieren, sowohl auf der Ebene der großformalen Disposition ganzer Formteile wie in der detaillierten Ausgestaltung einzelner Notenwerte. Die Ausarbeitung der rhythmischen Ebene veränderte sich um 1955, in dem Jahr, in dem Meier sich grundsätzlich von seriellen Gestaltungsprinzipien distanzierte. Hatte er bis dahin die Tondauern in Reihen angeordnet, die er auf verschiedene Weisen permutierte, so legte er seinen Kompositionen in der Folge Dauerwerte

zugrunde, die er nicht in Reihen abspielte oder permutierte. Er stellte eine fixe Auswahl an Werten auf, die sich in der Komposition in der Form von Proportionen auf verschiedenen Ebenen manifestierten.⁵⁹⁵

Eine genauere Betrachtung der zeitlichen Gestaltung des Stücks für zwei Klaviere HMV 44 erlaubt es, die Funktion der Proportionen auf unterschiedlichen Ebenen aufzuzeigen, und demonstriert die dadurch verbürgte Geschlossenheit. Die Werte, die Meier den im Stück verwendeten Proportionen zugrunde legte, basieren auf dem Rekursionsprinzip der Fibonacci-Reihe: $\frac{1}{2}$, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55. Auf der Grundlage dieser Werte ordnete er insgesamt 65 Proportionen an. Sie weisen drei bis fünf Elemente auf und haben unterschiedliche Gesamtdauern (Tab. 4):

Tab. 4: «Proportionen» zum Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958)

Proportionen

2er:

1) 3 (2) 1 = 6	5) 3 ($\frac{1}{2}$) 2 = $5\frac{1}{2}$	9) 3 (2) 1 = 6
2) 5 (3) 2 = 10	6) 5 (1) 3 = 9	10) 5 (3) 2 = 10
3) 8 (5) 3 = 16	7) 8 (2) 5 = 15	11) 8 (5) 3 = 16
4) 13 (8) 5 = 26	8) 13 (3) 8 = 24	12) 13 (8) 5 = 26
13) 5 ($\frac{1}{2}$) 1 = $6\frac{1}{2}$		
14) 5 (1) 1 = 7		
15) 8 (1) 2 = 11		
etc.		

3er:

25) 2 (1) 3 ($\frac{1}{2}$) 8 = $16\frac{1}{2}$
26) 3 (2) 8 (1) 13 = 27
etc.

4er:

45) 5 (2) 3 (1) 1 ($\frac{1}{2}$) 2 = $14\frac{1}{2}$
46) 8 (3) 5 (2) 2 (1) 3 = 24
etc.

5er:

61) 2 (3) 2 (8) 1 ($\frac{1}{2}$) 13 ($\frac{1}{2}$) 3 = 28
62) 3 (5) 3 (13) 2 (1) 13 (1) 5 = 46
etc.

Auf Basis dieser Proportionen arbeitete Meier in der Folge zwei unterschiedliche Verlaufsdiagramme aus: ein großformatiges für die

595 Meier formulierte zum Orchesterstück Nr. 4 selbst etwas umständlich: «à la Modulor eine Zahlenreihe, die nicht variabel ist, d.h. eine bestimmte Anzahl von Dauerwerten, dazwischen es keine gibt. Aber nicht Reihen-mässig, sondern frei.» Hermann Meier, Arbeitsheft *Entwürfe zur Sinfonie 1955, begonnen am 24.2.55, à Mondrian*, Eintrag vom 24. Februar 1955, S. 1 (PSS-SHM).

Anordnung der «Punkte», «Striche» und «Flächen» (Abb. 12/13 und Abb. 27, S. 283) und ein kleinformatiges im Arbeitsheft, das er mit «Rhythmischer Grundriss» überschrieb (Abb. 14).

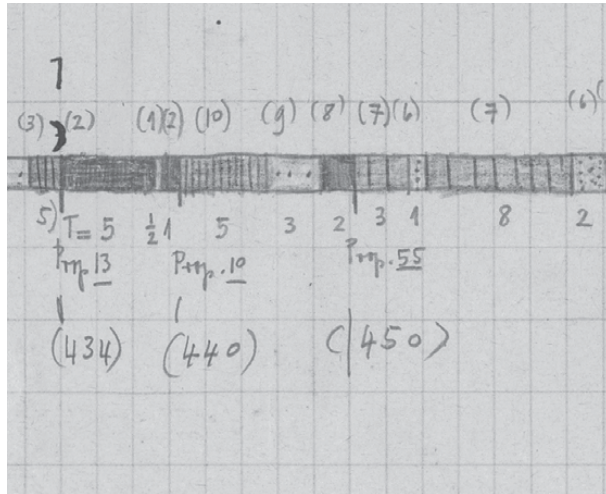


Abb. 12: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), Diagramm vom 17. November 1958, ca. 17,8 × ca. 202,5 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).

Leicht erkennbar werden die Proportionen auf dem großformatigen Verlaufsdiagramm in einem Abschnitt, in dem er sie unter die auf einem einzigen farbigen Balken eingezeichneten Grundelemente notiert (Abb. 12 und Abb. 27, S. 283). Bei Takt 434 verwendete Meier die Proportion 13), d.h. 5, $\frac{1}{2}$, 1. Darauf folgt Proportion 10), d.h. 5 (3) 2, und so weiter. Hier entspricht auf der x-Achse eine Einheit, also ein Quadrat auf dem karierten Papier, zwei Takten. Jedem Element einer Proportion ist einer der Gestalttypen zugeordnet. Blau entspricht «Strichen», rot «Punkten» und grau «Flächen». So folgen einander also in Takt 434 in der endgültigen Komposition fünf Takte «Flächen», ein halber Takt «Punkte» und ein Takt «Flächen»:

The image shows a musical score for two pianos, measures 435-440. The top system (treble clef) shows measures 435-440 with a dynamic marking of *mf*. The bottom system (bass clef) shows measures 435-440 with a dynamic marking of *pp*. The music consists of rhythmic patterns and clusters.

Bsp. 17: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), Takte 434–440.

Neben den geometrischen Grundelementen legte Meier auf dem durch Proportionen strukturierten Diagramm neben den Gestalttypen noch weitere Elemente fest. Ähnlich wie Stockhausen in seinen Gruppenkonzepten der fünfziger Jahre koppelte Meier die Grundelemente an zwei «Parameter»: «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

In dieser «Sukzessionsreihe» treten Cluster naturgemäß nur zweimal auf, «Punkte» und «Striche» in allen Kombinationen, die mit drei binären Gliedern (Punkte/Striche, langsam/rasch, kurz/lang) möglich sind. Damit finden sich bei Meier – ähnlich wie bei anderen zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten – Reste eines seriellen

Denkens, als er sich grundsätzlich von seriellen Verfahren gelöst hatte. Die Ziffern der «Sukzessionsreihe» sind auf dem Diagramm über den Balken notiert. Ab Takt 434 gab er beispielsweise die Ziffern (2), (1), (2) an (vgl. Abb. 12), also «Cluster lang», «Punkte rasch kurz», «Cluster lang». Darauf folgen die Ziffern (10), (9), (8), (7), (6), (7), (6), (7), etc. in einer symmetrischen Anordnung.

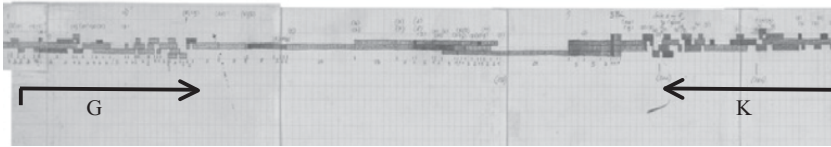


Abb. 13: Spiegelung eines Abschnitts auf dem Verlaufsdigramm (siehe Abb. 27, S. 283).

Auch auf einer höheren Ebene der formalen Gestaltung finden sich auf dem Verlaufsdigramm verschiedene Spiegelungen. Indem Meier ganze Abschnitte spiegelte, legte er in der Gestaltung des «Grundrisses» der Komposition bewusst Symmetrien an (Abb. 13). Die Montage auf dem Verlaufsdigramm ermöglichte es ihm folglich, Klangfelder in fixen Proportionen anzuordnen und Symmetrien zu erstellen. Anhand des Rasters der Eintrittsintervalle, durch den sich die meisten frühen Verlaufsdigramme wie bereits erläutert auszeichnen, bildet das Diagramm die Proportionen der Abschnitte und damit die zeitliche Organisation seiner Komposition ab und vergegenwärtigt ihm fixe Proportionen und Symmetrien. Die Verräumlichung von Zeit zählt also zu den zentralen Funktionen von Meiers Diagrammen, sie ermöglicht die visuelle Erfassung von Proportionen musikalischer Einheiten und formaler Abschnitte⁵⁹⁶

596 Siehe Kap. II, S. 142–145.

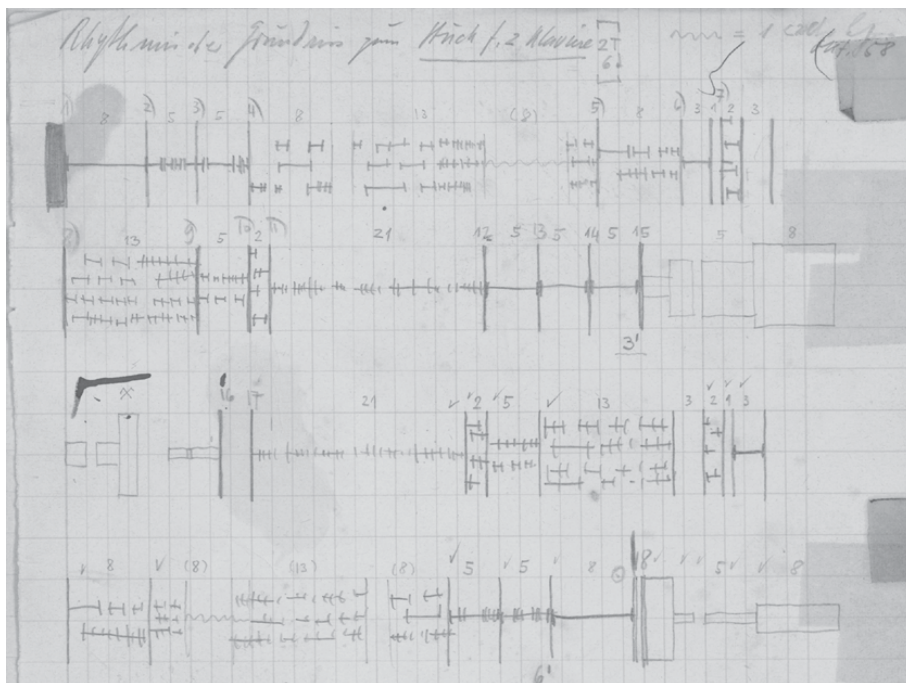


Abb. 14: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), Diagramm *Rhythmischer Grundriss zum Stück f. 2 Klaviere* vom 3. Oktober 1958 im Arbeitsheft *Vorbereitungen zum Klavierstück für 2 Klaviere ab Juni 1958*, S. [20]–[21], Ausschnitt (PSS–SHM).

Die Proportionen liegen auch der detaillierten zeitlichen Ausgestaltung zugrunde, die Meier auf dem «rhythmischen Grundriss» festgehalten hatte, den er in das Arbeitsheft zum Stück einklebte (Abb. 14).⁵⁹⁷ Beim Abschnitt 4) beispielsweise tritt die Proportion 36) auf: 8 (2) 13 (8) 3 = 34. Auch hier entspricht ein Quadrat zwei Takten. Dieser «rhythmische Grundriss» setzt sich nebst den beschriebenen Proportionen aus weiteren rhythmischen Modulen zusammen, die Meier über mehrere Monate ausgearbeitet, auf Streifen, Fächern und in Listen festgehalten hatte und unter anderem als «Einzelstrecken», «Metren», «Molekel» und «Mannigfaltigkeitsperioden» bezeichnete. Auf Papierstreifen, die er mit den Nummern 1–56 und den Buchstaben a–i versah und zu Fächern zusammenklebte, vergegenwärtigte er sich die Überlagerung verschiedener Proportionen für rhythmische verschieden ausgeprägte Stimmen («Molekel»). Modul Nr. 33 etwa setzt sich aus der Proportion

⁵⁹⁷ Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitungen zum Klavierstück für 2 Klaviere ab Juni 1958*, S. [20]–[21] (PSS–SHM).

34) und ganzen Notenwerten zusammen (Abb. 15). Auf auseinander-geschnittenen und einzeln aufbewahrten kleinen Papierstücken, die er mit den Buchstaben a–m versah, stellte er die Abfolge von Abschnitten mit unterschiedlicher Stimmenanzahl in Rechtecken dar («Mannigfaltigkeitsperiode»). Auf dem Modul h etwa erstellte er so eine Abfolge, die sich über 34 Takte erstreckt (Abb. 16).

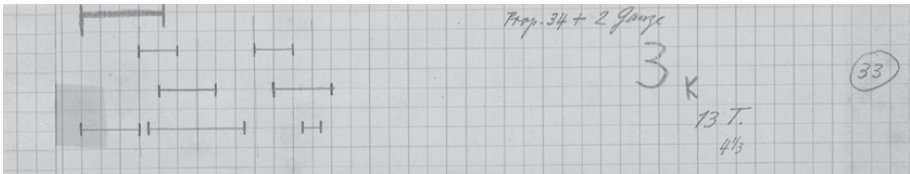


Abb. 15: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), rhythmisches Modul Nr. 33 im Fächer mit Strecken und Proportionen (PSS–SHM).

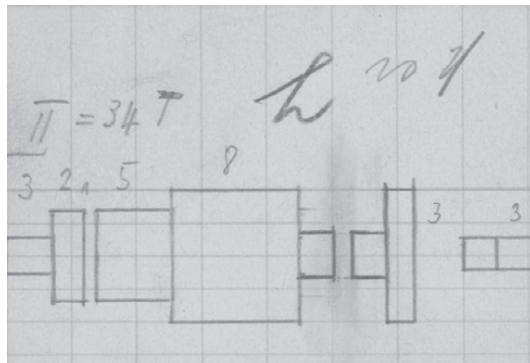


Abb. 16: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), rhythmisches Modul h, Beilage zum Arbeitsheft *Vorbereitungen zum Klavierstück für 2 Klaviere ab Juni 1958* (PSS–SHM).

Durch diese rhythmischen Ausprägungen erstellte Meier anhand des «rhythmischen Grundrisses» eine rhythmische Schablone, die sich wie eine Lochkarte über die vorfabrizierten Module für «Punkte» und «Striche» legt. Zumindest teilweise erklärt dies die Pausen, die sich etwa bei Takt 10 und 11 in die hier verwendeten «Punkt»-Module schneiden. Hier benutzt Meier Proportion 45) im Krebs: 2 ($\frac{1}{2}$) 1 (1) 3 (2) 5. Dies führte zu drei Pausen im Ablauf der Module, die allerdings im Takt 9 im Klavier I nicht eingehalten werden.

9

ff

pp

ff

ff

Pausen: [] [] []

Bsp. 18: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), Takte 9–12.

Darüber hinaus hat Meier den Einsatz der rhythmischen Module im Kompositionsprozess differenziert ausgearbeitet.⁵⁹⁸ Die Vielzahl an zu Fächern zusammengeklebten «Molekeln» lässt vermuten, dass er in einem ersten Schritt eine große Menge an Modulen herstellte, aus denen er danach eine Auswahl traf – und dass er auch bei dieser mitunter «nach dem Auge» vorging.

In diesen zwei Kompositionsplänen hatte Meier ein Mittel gefunden, um die rhythmische Feingestaltung unabhängig vom Ablauf der geometrischen Grundelemente auszuarbeiten und über das Geschehen zu legen. Auf zwei Diagrammen arbeitete er den exakten Verlauf von «Punkten», «Strichen» und «Flächen» und deren rhythmische Differenzierung getrennt aus. Die so erreichten Zwischenstufen der Präzisierung vermitteln zwischen den Graden der Ausarbeitung und erinnern an Übersichtsskizzen aus Stockhausens Komposition *Kontakte* für Klavier, Schlagzeug und elektronische Klänge (1958–60), auf der Stockhausen die Gestalttypen «Punkte», «Gruppen» und «kontinuierliche Töne mit internen Veränderungen» als übergeordnete Gestaltkategorien für die unterschiedlichen Klangkörper, also Instrumente und Elektronik,

598 Die Notizen im Arbeitsheft erstrecken sich über einen Zeitraum vom 27. Juni bis 3. Oktober 1958 und weisen unterschiedliche Phasen konzentrierter Überlegungen u.a. auch zum Zusammenspiel der Parameter auf. Vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitungen zum Klavierstück für 2 Klaviere ab Juni 1958* (PSS-SHM).

verwendete.⁵⁹⁹ Auch Stockhausen arbeitete unterschiedliche Dimensionen allmählich präziser aus und zeichnete dabei den zeitlichen Verlauf im Maßstab auf. Meier entkoppelte mit seinen Diagrammen die Dimensionen seiner Komposition. Gleichzeitig fokussierte er damit sehr stark auf die unterschiedlichen Ebenen des zeitlichen Verlaufs, was zu einer Überdeterminiertheit der Tondauern und der zeitlichen Ausprägung im Vergleich zu anderen Aspekten der Komposition führte. Die Dynamik etwa behandelte Meier in drei Abstufungen (*pianissimo*, *mezzoforte* und *fortissimo*) sehr rudimentär. Klangliche Effekte, also Anschlags-techniken, Abdämpfungs- oder Nachklangwirkungen auf dem Klavier erkundete er auch in der Folge nicht kompositorisch, wie er später in den elektronischen Kompositionen die klangliche Ausprägung schlechthin offenließ.

2.4. Montage als Kompositionsverfahren

Nebst der unabhängigen zeitlichen Ausprägung verschiedener Dimensionen basiert Meiers Arbeitsweise mit graphischen «Grundrissen» im Stück für zwei Klaviere HMV 44 auf einem Montageprinzip. Er verwendete für seinen «rhythmischen Grundriss» ein Baukastensystem mit Modulen, um Stimmen rhythmisch auszuprägen. Anhand des großformatigen Kompositionsplans montierte er Module, die er für die drei Gestalttypen aufgestellt hatte. Der letzte Schritt im Kompositionsprozess bestand also darin, dass er die Module für «Punkte» und «Striche» gemäß dem Kompositionsplan montierte.⁶⁰⁰ Wenn ein Modul für einen Abschnitt zu kurz war, wiederholte er es. Dies lässt sich gleich zu Beginn des Stückes beobachten, wo der Kompositionsplan acht Takte «Punkte» vorschreibt und Meier für das Klavier I das Modul I der «Punkte» einsetzte, das nur sechs Takte lang ist. In Takt 7 und 8 erklingen also nochmals die ersten zwei Takte des Moduls (Abb. 17).

599 Vgl. Decroupet, «Klangmorphologien, Strukturbeziehungen und Übersichtsdiagramme», S. 51.

600 Ein Entwurf des Stücks diente ihm dazu, die Gestaltelemente in der Abfolge (gemäß dem Verlaufsdiagramm) und in der rhythmischen Ausprägung (gemäß dem «Rhythmischen Grundriss») zu montieren und weitere Elemente wie Transpositionen und Dynamik festzulegen. Vgl. Hermann Meier, *Allegro risoluto f. 2 Klaviere ab 11.10.58*, Entwurf zum Stück für zwei Klaviere HMV 44 (PSS-SHM).

Allegro molto Stück für 2 Klaviere I *Hermann Meier.*
1958

The image shows a handwritten musical score for two pianos. At the top, it is titled 'Allegro molto' and 'Stück für 2 Klaviere' with the year '1958' and the composer's name 'Hermann Meier.' The score is divided into four systems. The first system is marked 'ff' and has a 3/4 time signature. The second system has a measure number '5' above it. The third system has a 'pp' dynamic marking. The notation is dense and complex, characteristic of Meier's style.

Abb. 17: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), Partitur (1. Reinschrift), S. 1 (PSS-SHM).

Meier wandte sich also in den fünfziger Jahren den Verfahren der Montage zu, während er sich von seriellen Techniken abwandte. Das Prinzip Montage lag nicht nur seinen neuen Verfahren mit graphischen Kompositionsplänen zugrunde, sondern begründete seine

musikalischen Visionen einer «starren», «unbeweglichen» Musik. So formulierte er 1959:

Die neue Musik ist keine Sprache, ist keine Syntax, ist kein Kalkül, sondern ein geometrisches Gebilde, absolut starr, tot, luftleer, unbeweglich, nicht in der Zeit verlaufend, ohne Schicksal, ohne Bewegung, ohne Ziel und Entwicklung und Steigerung. Kristallinisch. [...] Die Musik schreibt man nicht mehr: man zeichnet sie, man legt sie (wie Bauklötzchen), man schichtet, fügt sie – aber nie mehr schreiben! Denn alle Sukzession ist weg!⁶⁰¹

Wenn Meier etwas widersprüchlich formuliert, dass es in seiner Musik keine Sukzession mehr gebe, bezog er sich nicht auf die zeitliche Abfolge schlechthin – die der Musik als «Zeitkunst»⁶⁰² eingeschrieben ist –, sondern auf die Form des musikalischen Zusammenhalts.⁶⁰³ Montage setzt sich von einem für die Zeit eher traditionellen Verständnis des Zusammenhangs eines musikalischen Werks ab. Dieses beruht auf der Idee einer «chronologischen Folgerichtigkeit der musikalischen Gedanken, die durch mehr oder minder kontinuierliche Entwicklung auseinander hervorgingen oder per Kontrast gegenübergestellt wurden – ein Kontrast, den es anschließend (z.B. in Durchführungsteilen oder anderen «locker gefügten» Abschnitten) zu überbrücken oder zumindest zu integrieren galt».⁶⁰⁴ In Absetzung von Prinzipien der chronologischen Folgerichtigkeit beruhen kompositorische Konzepte wie Collage und Montage auf Brüchen und Rissen. Während beim Begriff «Collage» die Bezüge von heterogenem Material im Zentrum stehen, wird «Montage» als weniger spezifischer Terminus eingesetzt.⁶⁰⁵ Montage als kompositorisches Prinzip bezeichnet die Art und Weise, «in der Teile zueinander in Beziehung treten, sobald man sich außerhalb einer

601 Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitungen für 2. Stück für 2 Klaviere, Jan. 1959*, Eintrag vom 8. April 1959, S. 26–27 (PSS-SHM).

602 Zur Problematisierung der Trennlinie zwischen Zeit- und Raumkunst vgl. u.a. Arne Stollberg, «Klangfarben auf der Zeitleinwand. Morton Feldmans Konzeption des musikalischen «all over»», in: *Musik – Wahrnehmung – Sprache*, hg. von Claudia Emmenegger, Elisabeth Schwind und Olivier Senn, Zürich 2008, S. 39–49, hier: S. 39.

603 Vgl. dazu auch Haffter, ««alles unerbittlich zerreißen!», S. 117–130.

604 Pascal Decroupet, «Prinzip Montage – die andere Form des Zusammenhangs in der Musik des 20. Jahrhunderts? Ein Vorschlag», in: *Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 42), Mainz u.a. 2002, S. 241–254, hier S. 241.

605 Vgl. dazu u.a. Hans Emons, *Montage – Collage – Musik* (= Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Bd. 6), Berlin 2009.

raum-zeitlichen Kontinuität begibt».⁶⁰⁶ Montage kann als Aneinanderreihung unverbundener Objekte beschrieben werden, in der Brüche anstelle einer kontinuierlichen Entwicklung auftreten. Montage spielte für die Nachkriegsavantgarde eine zentrale Rolle. Auf der Suche nach neuen Formen des musikalischen Zusammenhangs reorganisierten und montierten Komponisten wie Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez Abschnitte ihrer Kompositionen, wodurch Brüche und Schnitte entstanden. Freilich spielten dabei – gerade bei Stockhausen – auch Erfahrungen im elektronischen Studio eine Rolle, wo Tonbänder in aufwendiger Feinarbeit aneinandergesetzt wurden.

In Meiers Komponieren deckt sich die Montage als Kompositionsverfahren und ästhetischem Prinzip mit der Montage als einem arbeitspraktischen Verfahren: einer physisch-gegenständlichen Handlung des Schneidens und Klebens von auf Papier notierten musikalischen Elementen mit Schere und Klebstoff. Als ästhetisches Programm tritt es bei Meier in Verbindung mit zwei neuen Ausrichtungen auf: mit seiner Orientierung an der konstruktiven Kunst Piet Mondrians, Paul Klees und Max Bills und mit seiner Annäherung an die elektronische Musik. Montage liegt als Prinzip der konstruktiven Kunst zugrunde, an die sich Meier in seinen Kompositionen anzunähern versuchte. Zudem begann er sich in derselben Zeit für elektronische Musik zu interessieren. 1955 nahm er, wie bereits erwähnt, an einer der ersten Tagungen über elektronische Musik in der Schweiz teil. Zwar schrieb er daraufhin an seinen Lehrer Vogel, dass er mit der elektronischen Musik «vorerst noch nichts anfangen» könne wegen der «zu geringen Unterschiedlichkeit im Klangfarbigen». Allerdings erläuterte er: «Doch ungeheuer fesselte mich ihre Struktur. In dieser Art hab ich einen neuen Versuch gemacht: vollkommene Melodielosigkeit. Knapp fertig, kamen mir neue Ideen: das Abstrakte auf die Spitze treiben.»⁶⁰⁷ Die «Struktur» der elektronischen Musik jener Zeit war freilich meist Resultat vielschichtiger Montagen.

Auch im vollendeten Stück ist das Verfahren erkennbar: Montage führt im Stück für zwei Klaviere HMV 44 zu hart geschnittenen Klangfeldern aus «Punkten», «Strichen» und «Flächen». Die Musik fließt nicht, sondern wirkt durch die Schnitte getrennt. In den durch «Striche» und «Flächen» geprägten Abschnitten entsteht ein statischer Eindruck. Darauf bezog sich Meier später, wenn er schrieb, dass die neue Musik «nicht in der Zeit verlaufe», dass sie «ohne Bewegung, ohne Ziel

606 Decroupet, «Prinzip Montage», S. 241.

607 Meier an Vogel, Brief vom 19. Oktober 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel), siehe Kap. I, S. 111.

und Entwicklung und Steigerung» sei. Damit hatte er gleichzeitig sein Ideal einer «unerbittlichen Statik» umgesetzt, das er aus der Beschäftigung mit der abstrakten Malerei seiner Zeit abgeleitet hatte. Nur ein Jahr später schätzte er in seinem Arbeitsheft zu den Dreizehn Stücken für zwei Klaviere HMV 45 (1959) ausnahmsweise ein Stück als «gelingen» ein, da er es auf eine «Architektonik mit Rechtecksfeldern» reduziert hatte:

Vielleicht die 1. gelungene Mondrian-Musik. Nur noch Musizieren mit fertigen Flächen = Feldern. Es sind 4 Felder, nach den Primaten der Zonen, der Energetik, der Dynamik und der Breite. Die Felder sind neutral, unhörbar. Alles Innengeschehen möglichst eliminiert, so gestaltet, dass es sich gegen andere Felder deutlich unterscheidet. Die Monotonie für Felderbildner. Fast zwangsneurotisch. Nur noch Architektonik mit Rechtecksfeldern, [Rechtecks]flecken. Fixe Komplexe, à la Modulor.⁶⁰⁸

An diesem Vergleich lassen sich einige Konstanten festmachen, die sich in Meiers Bezug auf die konstruktive Kunst und besonders auf Piet Mondrians Schaffen herauskristallisieren. Im Vordergrund steht eine Reduktion auf «fertige Flächen» oder «Rechtecksfelder», die sich deutlich voneinander absetzen und sich wie in Le Corbusiers Proportionsystem «Modulor» aufeinander beziehen – dies oft nach den Regeln des Goldenen Schnitts. Dieser steht mit der Fibonacci-Reihe mathematisch in engem Zusammenhang: Das Verhältnis zweier aufeinanderfolgender Zahlen der Fibonacci-Reihe nähert sich dem Goldenen Schnitt an. In der Orientierung an der abstrakten Malerei und durch ein neues Arbeitsverfahren mit graphischen Skizzen realisierte Meier sein Ziel einer anti-expressiven, statischen Musik. Damit fand er nach der Abwendung von seriellen Verfahren zu einem Personalstil, mit dem er sich von den zeitgenössischen Strömungen absetzte. Dahinter stehen die Rückschläge und die verstärkte Isolation seiner Arbeitssituation als Komponist, die seine Schaffenskraft eher anregten als schwächten. Sie gaben ihm einen Freiraum, in der Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen seine persönlichen Schwerpunkte zu setzen, ohne sich der Kritik des Publikums stellen zu müssen.

608 Hermann Meier, Arbeitsheft *Komposition für 2 Klaviere ab 20. April 1959*, Eintrag vom 9. Juni 1959, S. XIII und XIIIa (PSS-SHM).

3. «Die Architektur einer komplexen Flächenlandschaft»: das Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965)

In den sechziger Jahren führte die Vorstellung einer «abstrakten Musik» Meier zur Klangflächenkomposition, mit der er eine möglichst unmittelbare, ungetrübte Wahrnehmung von «Flächen» beabsichtigte. So erwog er etwa in gedanklichen Experimenten in der Konzeption des Stücks für zwei Klaviere HMV 64 (1965), eine Flächenkonstruktion nicht akustisch, sondern als Ballett oder Film zu realisieren. Dabei orientierte er sich an Oskar Schlemmers experimentellem Werk *Triadisches Ballett* (1912–16):

Ich will doch die Kristall-Statik. Überhaupt Menschen? Wäre[n] nicht besser Masken tragende, entmenschlichte Menschen? À la Schlemmers Triadisches Ballet? Nur Puppen allein, das wäre aber tatsächlich nicht möglich. Noch besser wären nur Flächen allein. Das dann im Film: jede Fläche ihre Farbe, jede von der gleichen stabilen Grösse, mit flimmernder Oberfläche (mit irgendwelcher Kräuselung) mit plötzlicher Öffnung wenn dünn und plötzlichem Zusammenrücken wenn dicht.⁶⁰⁹

Meier verfolgte seine Ideen einer Umsetzung als Ballett oder Film danach zwar nicht weiter, die Fläche blieb als Gestaltungselement allerdings auch für die Klavierkomposition bestimmend: Das Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965), das er nur in einer graphischen Notation verfasste, also nicht in Notenschrift übersetzte, besteht aus Klangflächen, die in ihrer Ausbreitung und Oberflächenstruktur als statische Gebilde wahrgenommen werden sollen. Die realisierten Klangflächen unterscheiden sich in Ambitus, Register, Dauer, Strukturierung, Dynamik und Dichte. Damit stand die Komposition am Ende einer Entwicklung, die sich bereits im Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958) angekündigt hatte. In der Arbeitsweise wird eine Veränderung ersichtlich, die mit einem Verlaufsdiagramm für das Orchesterstück HMV 48 (1959–60) begonnen hatte, das er als «Matrizen» bezeichnet hatte. Darin unternahm er den Schritt von Klangfeldern mit unterschiedlichen Tonhöhen und kleinräumigen Clustern hin zu weiträumigen Klangflächen. In den folgenden Jahren stand die Komposition mit Clustern im Zentrum seines Schaffens, wobei er sich weiterhin vom ästhetischen Programm einer aus der abstrakten Malerei abgeleiteten Statik leiten ließ und vom

609 Hermann Meier, Arbeitsheft [loses Konvolut, 1965], Eintrag ohne Datum, S. 10d (PSS–SHM).

seriellen Denken entfernte. Dabei veränderte sich die Verwendung von Clustern in zweierlei Hinsicht: Zum einen weitete er sie bis 1963 immer weiter aus, zum anderen begann er, die Klangflächen mit Gestaltungselementen zu strukturieren, die in den Partituren graphisch durch Symbole festgelegt sind und in Aufführungen improvisatorisch umgesetzt werden.

3.1. Auf dem Weg zur Klangfläche: die Jahre 1959 bis 1965

Der Begriff der «Klangfläche» wird in der Analyse der «Klangkompositionen» der sechziger Jahre etwa von György Ligeti, Friedrich Cerha und Krzysztof Penderecki verwendet und bezieht sich im Einzelnen auf unterschiedliche Kompositionstechniken und klangliche Phänomene.⁶¹⁰ Im Fall Meiers bietet sich der Begriff aber gerade aufgrund seiner Offenheit an: Sie erlaubt, eine Entwicklung in Meiers Kompositionsweise zu umfassen. Zudem ist in ihm die Wechselwirkung zwischen Bild und Klang, die sein Komponieren antrieb, bereits terminologisch angelegt. Als «Flächen» bezeichnete Meier in seinen Kompositionen ab 1958 jene Gestalttypen, die er in Anlehnung an die geometrische Kategorie der Fläche als Cluster umsetzte. Bis ins Jahr 1963 erweiterte er den Umfang dieser «Klangflächen» zu weiträumigen Clustern. In der Folge zeichnen sich Meiers Klangflächenkompositionen dadurch aus, dass er die bildlich skizzierten Flächen mit Texturen zu strukturieren begann. Dem Begriff der Klangflächen sind in den Klavierwerken der späten sechziger Jahre Grenzen gesetzt. In diesen verstand Meier die im Diagramm aufgezeichneten Flächen kompositorisch eher als Felder, auf die er gewisse kompositorische Regeln anwendete. Um Meiers individuelle Verwendung von Klangflächen darzustellen, geht das folgende Kapitel auf dessen Einführung von Clustern und die darauf folgende Strukturierung ein.

Einführung von Clustern

Kleinräumige und weitgreifende Cluster sind für Meiers Schaffen bestimmend: Bereits 1948 tauchen erste Tontrauben auf, ab 1958 als Cluster notierte breite Klangflächen, die von da an bis zu seinem letzten

610 Ingrid Pustijanac hat kürzlich etwa den Zusammenhang der «exacting attention to structure», die Ligeti von anderen Klangkomponisten unterscheidet und in *Atmosphères* und *Volumina* zu neuen formalen Lösungen geführt habe, zu dessen individuellen Bartók- und Webern-Analysen aufgezeigt. Pustijanac, «Ligeti's Reception of Anton Webern's Music», S. 178.

Werk 1989 vorzufinden sind. Im Umgang mit Clustern spiegelt sich die Entwicklung von Meiers Schaffen. So finden sich die ersten aus mindestens zwei Sekundintervallen zusammengesetzten Tonkomplexe 1948 in zwölftönigen Kompositionen. Bis 1958 treten vor allem Tonballungen aus zwei bis fünf Tönen auf, die im grundsätzlich seriell geprägten Gefüge wie ein Einzelton als musikalisches Element behandelt werden. Das erste Auftreten weiträumiger Cluster markiert 1958 einen Wendepunkt weg vom seriellen Denken hin zu einem postseriellen Ansatz, der sich in charakteristischen Cluster-Kompositionen manifestiert. Die Orchesterwerke der Jahre 1960 und 1961 zeigen bereits einen erstaunlich vielseitigen Einsatz dieser Klangflächen, woraufhin das Stück für zwei Klaviere für Paul Baumgartner HMV 58 (1963) aus nur einem einzigen über vier Oktaven gespannten Cluster besteht.

Die Verwendung von Tontrauben in der Sonate (1948), den Klaviervariationen für Hermann Gattiker (1951–52) und den Zwei Klavierstücken für Lilo Mathys (1956) gibt Hinweise darauf, warum Meier überhaupt damit zu arbeiten begann. In der Sonate umfassen die Ballungen maximal zwei Töne. Nebst den eigentlichen Tontrauben in kleinen Sekunden finden sich auch einige in Akkorden zusammengefasste große Sekunden. Dies lässt darauf schließen, dass der Einsatz von Sekunden in Akkorden vordergründig auf eine Präferenz der dadurch entstehenden Dissonanzen zurückzuführen ist. Da daneben auch die große Septime Meiers vorserielle atonale Stücke prägt, erhärtet sich die Vermutung, dass sie ihm – abgesehen von geschmacklichen Vorlieben – als eine Maßnahme diente, mit der er Assoziationen zu tonalen Anklängen seiner frühen Studien vermied. Davon ausgehend fügte Meier den Tontrauben in den Gattiker-Variationen an vielen Stellen einen weiteren Ton bei, wodurch Ballungen von drei kleinen Sekunden entstanden. An einer Stelle verwendete er bereits einen Tonkomplex von fünf kleinen Sekunden. In den Zwei Klavierstücken für Lilo Mathys schließlich verdichtete er die Akkorde anhand von Ballungen von vier Halbtönen. Diese Art der Verwendung von Clustern ist auch in den Orchesterstücken jener Jahre festzustellen. Sie versteht sich als Erweiterung des musikalischen Materials in einer vom seriellen Denken geprägten Kompositionstechnik.

Im Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958) ändert sich die Funktion der Cluster, die nun neben den «Punkten» und «Strichen» aus einzelnen Tönen als eigenständiges Material für «Flächen» auftreten. Auffällig ist dabei auch, dass Meier hier die Schreibweise wechselte. Von den zwei Reinschriften, die erhalten sind, weist die eine unter anderem die bis dahin übliche Schreibweise der Tontrauben mit eng beieinander

gesetzten Notenköpfen auf, die andere die für Cluster übliche summarische Notation. Unabhängig von der Notationsform werden die Cluster nun nicht mehr als kleinräumige Tonballungen, sondern als eigentliche Komplexe wahrgenommen, da in der Ausdehnung auf bis zu dreiundzwanzig Halbtöne die Bestandteile nicht mehr im Einzelnen erkannt werden. Hier ist ein Schritt vom Cluster als einer Erweiterung des Einzeltons in einem Stimmgefüge hin zur Klangfläche feststellbar, die sich neben den traditionellen Tonparametern durch ihren Ambitus auszeichnet. Dieser Einsatz von Klangflächen findet in den folgenden Stücken, die ausschließlich aus Clustern bestehen, eine Fortsetzung.

Die Orchesterstücke der Jahre 1960 und 1961 gehen noch einen Schritt weiter, indem sie die Cluster durch individuelle klangliche Ausprägungen auszeichnen. Im Stück für großes Orchester HMV 49 (1960) ist ein Cluster in den Streichern prägend, der als Tremolo zu spielen ist. Darin kündigte sich bereits Meiers Interesse für die inneren Bewegungen eines Tonkomplexes an. Das folgende Stück für großes Orchester HMV 50 (1960) setzt die Cluster nur für die Streicher ein. Die beiden nächsten Kompositionen weiten die Cluster bis auf vier Oktaven aus, im Stück für Klavier vierhändig HMV 51 (1960) sind sie auf die vier Hände der beiden Pianisten verteilt, im Stück für großes Orchester, Klavier vierhändig und Schlagzeug HMV 52 (1960–61) treten sie wiederum in den Streichern auf. Daraufhin begann Meier, die Klangflächen stärker zu beleben, indem er im Stück für großes Orchester HMV 53 (1961) die Instrumente in einem Gestaltelement «rhythmisch und melodisch frei» Einzeltöne spielen lässt, im anderen liegende Cluster – es handelt sich bei der ersten Flächenart also eher um ein Klangfeld, das den Ambitus für bestimmte Strukturelemente absteckt, als um eine als solche erkennbare Klangfläche. Das Paul Baumgartner gewidmete Stück für zwei Klaviere vom September 1963 zeichnet sich, wie bereits erwähnt, dadurch aus, dass die beiden Pianisten das ganze Stück hindurch nur einen Cluster über vier Oktaven von C bis h² entweder staccato, legato oder mit Trillern bewegt spielen. Nebst diesen Elementen zur freien Umsetzung durch die Interpretinnen und Interpreten sind aus den frühen sechziger Jahren Kompositionen Meiers überliefert, in denen vergleichbare Strukturierungen von Klangflächen detailliert ausnotiert sind.

Unklar ist, inwieweit sich Meier in dieser neuen strukturellen Einbindung von weiträumigen Clustern an historischen Vorbildern orientierte. Bis jetzt lässt sich nicht belegen, ob er die Verwendung im frühen 20. Jahrhundert insbesondere bei den amerikanischen Komponisten Henry Cowell (*The Tides of Manaunaun*, 1912) und Charles

Ives (*Concord-Sonate*, 1911–15) kannte. Hinweise finden sich auch nicht auf das erste Beispiel einer systematischen Einbindung von Clustern in Stockhausens Klavierstück X (1954), das als «Kompendium aller möglichen Spielarten des Clusters und seiner klanglichen Vermittlung mit vielen anderen, mehr traditionellen Gestaltungsmöglichkeiten des Klaviersatzes» die Einsatzmöglichkeiten dieses Gestaltungselements auslotet.⁶¹¹ Ohnehin unterscheidet sich die Funktion der Clusters bei Meier, da es ihm nicht um die Erkundung klanglicher Möglichkeiten, sondern eher um eine architektonische Klarheit ging, die er in der Komposition mit strukturierten Klangflächen suchte.

Strukturierung der Klangflächen

Eine Besonderheit in Meiers Verwendung von Klangflächen ist deren Auszeichnung durch unterschiedliche Strukturen. Sie steht in Verbindung mit einem bereits früh einsetzenden graphischen Verständnis des musikalischen Materials. Schon auf dem Verlaufsdiagramm zum Orchesterstück Nr. 5 HMV 35 (1955) trug er Rechtecke und Striche ein, die er als «Flächen», «Striche» und «Bänder» bezeichnete. Kurz darauf führte er «Punkte» zur Strukturierung eines Klangfeldes ein. Im Arbeitsheft mit dem Titel *Varia 1959–60* setzte er sich mit diesem Element der Komposition auseinander, so schrieb er in Notizen zur «strukturellen» Beschaffenheit der «Oberfläche»:

Wie die Oberfläche sein kann:

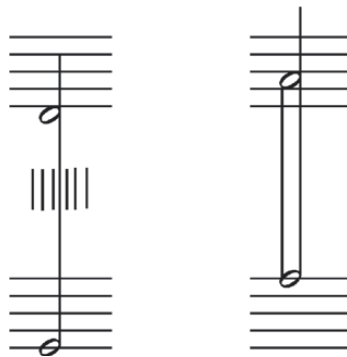
- a) strukturell:
 - 1) gekräuselt, getrillert, klein zerhackt, vibrierend.
 - 2) 1 einziger Liegeton – oder Liegefläche
 - 3) Liegeton- oder Liegefläche kontrapunktisch übereinander ungleichmässig in gehaltene Proportionen aufgeteilt, individuell.
 - 4) Die Proportionen nur als Punkte geschlagen (Einzelpunkte oder grosse Flächenpunkte).
- b) dynamisch: einheitlich vom gleichen Grad oder gemischt.
- c) energetisch: stark oder schwach oder gemischt.
- d) instrumental: einheitlich oder gemischt.⁶¹²

611 Herbert Henck, *Klaviercluster. Geschichte, Theorie und Praxis einer Klanggestalt* (= Signale aus Köln, Beiträge zur Musik der Zeit, Bd. 9), Münster 2004, S. 73.

612 Hermann Meier, Arbeitsheft *Varia 1959–60* [1], Eintrag vom 21. August [1959], S. 13 (PSS-SHM).

Nach dieser Ausdifferenzierung von «Oberflächen» erweiterte Meier in den folgenden Jahren bis 1965 das Arsenal an «Flächentexturen»⁶¹³ um «Floskeln», «Triller» und «Schläge». Schließlich konzentrierte er sich jedoch auf die drei «Klangelemente» «Liege(-Cluster)», «Welle» und «Schlag».

Bereits im Stück für großes Orchester H MV 53 (1961), in dem Meier zwei Sorten von Klangflächen verwendete, erweiterte er das Zeichenrepertoire der traditionellen Notenschrift um neue graphische Symbole. Eine Auszeichnung mit kurzen senkrechten Strichen verlangt eine «rhythmisch u. melodisch» freie Gestaltung innerhalb von zwei Grenztönen, durch die eine «homogene Klangfläche» entstehen soll, ein einzelner durchgezogener Strich, dass der Zwischenraum «chromatisch ausgefüllt» wird:



Bsp. 19: Graphische Symbole im Stück für großes Orchester H MV 53 (1961).

Die Differenzierung der Strukturierungen in den Folgejahren spiegelt sich in einer Erweiterung der graphischen Symbole in den Partituren. Besonders auffällig ist dies im Stück für großes Orchester und drei Klaviere H MV 60 (1964), dem eine Seite mit «Zeichenerklärungen und allgemeinen Bemerkungen» vorangeht, die sechs unterschiedliche

613 Meier bezeichnete die Strukturierungen seiner Klangflächen selbst als «Flächentexturen»: «Allgemein die Flächentexturen: Punkte, Striche, Liegeflächen. Einzel und Massen. Langsam und schnell oder: hoher Füllungsgrad oder geringer. An sich ohne Werte. Immer [Rechteck]flächen oder der Einzelstrich oder Einzelpunkt. Die Relationen: immer (wiederholte) Konstanten oder Proportionen oder Matrizen oder Symmetrien.» Hermann Meier, Arbeitsheft *Planungsheft ab 17. Jan. 61*, Eintrag vom 17. Januar 1961, S. 1 (PSS-SHM).

Strukturierungen definieren. Von da an enthalten fast alle Partituren graphische Auszeichnungen zur Strukturierung von Klangflächen.

Meiers bewegte Klangflächen sind am ehesten mit den vibrierenden Clustern zu vergleichen, die Penderecki beispielsweise in *Anaklasis* für Streicher und Schlagzeuggruppen (1959–60) verwendet hat. Hier finden sich sogar Streichercluster, für die Penderecki in der Partitur mit unterschiedlichen Wellenlinien unterschiedlich starkes Vibrato angibt, was bei Meier den Wellenformen entspricht. Der Unterschied besteht aber in der Funktion: Während es Penderecki insbesondere um das Erforschen der klanglichen Möglichkeiten und deren feine Mischungen oder Überblendungen ging, setzte Meier die Klangflächen als Elemente eines blockartigen, statischen Gefüges ein. *Anaklasis* wird heute denn auch zusammen mit Ligetis *Apparitions* (1958–59) und *Atmosphères* (1961) als eines jener Schlüsselwerke verstanden, in denen sich eine «nachdrückliche Wende hin zum kompositorischen Denken in Klangtexturen»⁶¹⁴ manifestierte – und weiter gefasst jene «kopernikanische Wende» hin zur Klangkomposition, die das «Schreiben, Spielen und Hören von Musik gleichermaßen betrifft».⁶¹⁵ Von diesen Strömungen setzen sich Meiers Absichten dezidiert ab, da er nie an einer Erforschung feiner klanglicher Ausformungen quasi «im Innern des Tons»⁶¹⁶ interessiert war – wie etwa Giacinto Scelsi, der seine charakteristischen mikrotonal changierenden Texturen in Experimenten am Klavier oder der Ondioline erreichte, die er aufzeichnete und von Gehilfen transkribieren ließ. Auch die auf der Technik der Mikropolyphonie basierende «vibrierende Fläche»⁶¹⁷ bei Ligeti entstand etwa in *Atmosphères* auf der Basis einer Dynamisierung des Klangs, die Meiers Statik fremd ist. Meier orientierte sich in seiner Klangflächenmusik denn auch bewusst nicht an der Musik seiner Zeit (etwa an den «doppelt gekrümmten Flächen» von

614 Christian Utz, «Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation», in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und dems., Stuttgart/Kassel 2016, S. 35–53, hier: S. 43.

615 Gianmario Borio, «Zur Vorgeschichte der Klangkomposition», in: *Klangperspektiven*, hg. von Lukas Haselböck, Hofheim 2011, S. 27–43, hier: S. 27.

616 Vgl. dazu etwa Klaus Angermann (Hg.), *Giacinto Scelsi. Im Innern des Tons* (= Symposionsberichte des Musikfestes Hamburg), Hofheim 1993. Dazu weiterführend Federico Celestini / Elfriede Reissig (Hg.), *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi* (= Musik und Kultur, Bd. 2), Wien/Berlin 2014.

617 Angela Ida De Benedictis / Pascal Decroupet, «Die Wechselwirkung von Skizzenforschung und spektromorphologischer Höranalyse als Grundlage für das ästhetische Verständnis. Zu György Ligetis «Atmosphères»», in: *Musiktheorie* 27/4 (2012), S. 322–335, hier: S. 328.

Xenakis) sondern an moderner Architektur (der «simplen Rechteckgeometrie» von Gropius), wie er im bereits angeführten Briefausschnitt an Vogel bemerkte.⁶¹⁸ Es frappiert allerdings, dass sowohl Xenakis als auch Ligeti ihre Klangkompositionen – wie Meier seine Klangflächenkomposition – als Überwindung seriellen Denkens verstanden.

3.2. Konstellationen von Klangflächen

Bis zum Jahr 1959 ist pro Komposition durchschnittlich ein Arbeitsheft mit Notizen Meiers erhalten, ab 1959 nehmen die schriftlichen Quellen zum Arbeitsprozess deutlich zu. Die Verschriftlichung der Gedanken erlaubte es Meier, ein neues Werk in einem längeren Prozess auszuarbeiten. Die ausführlichen schriftlichen Aufzeichnungen zum Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965) dokumentieren die stets konkreter werdenden Werkideen.⁶¹⁹ Obschon das Werk im Kompositionsprozess einige Änderungen erfuhr, wurden die prägenden Züge des Stücks bereits in frühem Stadium definiert und blieben bis ans Ende bestehen. So schrieb Meier auf dem ersten Bogen der Notizen:

Das Ganze auch geometrisieren oder architektonisieren. Die Architektur einer komplexen Flächenlandschaft. Das ergäbe 2schichtige Flächenausdehnungen. Die Gefahr ist, dass das Ganze zu panterhaft-flächig, buntschichtig wird. Die Gefahr wird durch die Architektonik des Ganzen gebannt. Dadurch, dass alles ostiniert wird, dass alles zu Konstanten verwandelt wird. Dass die Anordnung geometrisch autonom-sinnvoll ist.⁶²⁰

Die «Architektur einer komplexen Flächenlandschaft» zeichnete sich also bereits in den ersten Vorstellungen dadurch aus, dass sie aus zwei Schichten – später legte sich Meier auf den Begriff «Ebenen»

618 Meier an Vogel, Brief vom 9. Dezember 1962 (ZB Zürich, Nachlass Hermann Meier), siehe Kap. II, S. 123.

619 Die Notizen zum Stück für zwei Klaviere HMV 64 sind auf einzelnen Blättern in einem Umschlag aufbewahrt, der daneben einige lose Blätter mit durchgestrichenen Skizzen und Notizen und ein weiteres Konvolut enthält, das Gedanken zu einer bisher nicht identifizierten Komposition festhält und mit einer römischen Nummerierung versehen ist. Die Notizen zum Klavierstück HMV 64, die mit den Ziffern 1 bis 55 nummeriert sind, sind nicht mit einem Titel überschrieben, anhand dessen sie einer Komposition zugeordnet werden könnten. In beiden Konvoluten beschrieb Meier einzelne Bogen aus Schulheften, deren Klammern er entfernte, auf beiden Seiten in Stenographie-Schrift.

620 Hermann Meier, Arbeitsheft [loses Konvolut, 1965], undatierter Eintrag, S. 1a (PSS-SHM).

fest – bestand. Damit die «Flächenlandschaft» nicht zu «buntschichtig» wird, verfolgte er die Idee einer «geometrisch autonom-sinnvollen Anordnung». Diese stand fortan im Zentrum des Kompositionsprozesses und wurde in ihren Eigenheiten im Verlauf mehr und mehr ausgeprägt.

Anhand der verschiedenen Dokumente, die zum Stück für zwei Klaviere aus dem Jahr 1965 erhalten sind, kann der Entstehungsprozess des Werkes in groben Zügen rekonstruiert werden. Die Gedanken zur Konzeption finden sich auf aus Arbeitsheften gelösten Notizblättern. Nebst der Aufführungspartitur konnten dem Werk zudem zwei weitere Diagramme zugeordnet werden. Die Kompositionsarbeit zog sich über fast drei Monate hin: Auf dem ersten Notizblatt ist das Datum des 28. Juni 1965 vermerkt und auf dem fertigen Verlaufsdiagramm der 18. September 1965.⁶²¹ Im Kompositionsprozess arbeitete Meier mit drei verschiedenen Diagrammen. Mit dem ersten ordnete er Klangflächen mit fünf verschiedenen Ambitus an. Meier bezeichnete die Diagramme dieses Typs als «Matrizen», da sie ihm als Vorlage, Schema oder Gussform dienten, die er später in weiteren Parametern und musikalischen Dimensionen ausarbeitete. Daneben existieren zwei Diagramme, von denen das erste als «Allegro energico, Plan für zwei Klaviere» bezeichnet ist und die Hinweise «fertig am 18. September 1965» und (in Stenographie-Schrift) «freies Durchspiel 20» enthält. Es diente Meier zur Ausarbeitung der endgültigen Anordnung der Komposition. Beim zweiten handelt es sich um die eigentliche Reinschrift, eine graphische Notation, die als Aufführungspartitur zu verwenden ist (und von der mehrere Abschriften existieren). Der enge Zusammenhang zwischen den beiden Dokumenten zeigt sich darin, dass die Reinschrift getreu dem Maßstab kopiert ist – mit großer Wahrscheinlichkeit sogar vom unteren Teil des Verlaufsdiagramms durchgepaust. Anhand dieser unterschiedlichen graphischen Niederschriften erzeugte Meier eine «Architektur einer komplexen Flächenlandschaft».

Anordnung von Klangflächen: das Matrizendiagramm

Dass sich die Klangflächen von Klavier I und Klavier II unterscheiden, geht auf Meiers Vorstellung einer «2-Ebenen-Musik» zurück, die sich sehr früh in der Konzeption herauskristallisierte. Bei der Ebene I, die dem Klavier I zugeteilt wird, handelt es sich gemäß seinen Notizen um den «Hintergrund», bei der zweiten um «Inseln» für das Klavier II. Die Ebene I schließt in der systematischen Anordnung von Parametern an frühere Werke an, Meier nannte sie «Matrizen-Ebene». Die Ebene II

621 Ebd.; Hermann Meier, Diagramm 18.9.1965 (PSS–SHM).

bildet einen neuen Bestandteil des Werkes, mit dem seine frühere «1-Ebenen-Musik» zur «2-Ebenen-Musik» wurde:

Die Matrizen-Ebene für sich und die Insel-Ebene für sich sollte je ein eigenes Klavierstück abgeben können, aber ihr Zusammenfügen darf keine Addition sein, sondern muss das Integral beider sein (doch nicht à la Milhaud, der ein Oktett tatsächlich aus zwei Quartetten zusammenfasste).⁶²²

Diese Eigenständigkeit der beiden Ebenen, die in der Kombination aber zu einem «Integral» führt, macht es erforderlich, zunächst einzelne prägende Aspekte der beiden Ebenen zu untersuchen und danach darzustellen, wie sie zusammengefügt werden.

Das Stück für zwei Klaviere besteht aus fünf unterschiedlich breiten Klangfeldern. Deren Abfolge legte Meier anhand des Matrizendiagramms fest, das auf den 18. August 1965 datiert ist (Abb. 28, S. 284). Es umfasst fünf Formteile, die wiederum aus je fünf Feldern bestehen.

In diesen insgesamt 25 Feldern färbte Meier die jeweils erklingenden Cluster oder Klangfelder ein. Er listete die realisierten fünf Cluster oder Klangfelder in den Notizen auf, indem er die Breite in cm einem Ambitus im Tonraum zuordnete: 18cm für den «Totalraum» (der «nie in der Matrix gebraucht» werde), 11cm für die größte «Matrizenfläche» Nr. 5, 7cm für Nr. 4, 4,2cm für Nr. 3, 2,6cm für Nr. 2 und 1,6cm für Nr. 1.⁶²³

Gemäß den Spielanweisungen auf der letzten Seite der Partitur erstreckt sich der Tonraum von G' bis g'", er umfasst also fünf Oktaven. Da die Flächen maßstäblich gezeichnet sind, bedeutet dies, dass Nr. 5 fünf Oktaven (60 Halbtöne) umfasst, Nr. 4 mehr als drei Oktaven (38.1 Halbtöne), Nr. 3 knapp eine Terzvidesime (22.9 Halbtöne), Nr. 2 etwas mehr als eine None (14.2 Halbtöne) und Nr. 1 etwas weniger als eine große Sexte (8.7 Halbtöne). Die Breiten der Flächen in Zentimeter ergeben ungefähr eine Fibonacci-Folge: $1,6 + 2,6 = 4,2$ / $2,6 + 4,2 = 6,8$ / $4,2 + 6,8 = 11$. Nur Nr. 4 hat Meier von 6,8 cm auf 7 cm aufgerundet. Die fünf Klangfelder sind nicht gleichmäßig auf die fünf Großmatrizen verteilt. Sie erscheinen in den fünf Großmatrizen in der Anordnung: 2 5 3 2 4 / 4 1 3 4 2 / 5 1 3 5 2 / 4 2 3 5 2 / 4 1 3 5 3 (Abb. 29, S. 284).

Insgesamt entsteht dennoch der Eindruck der ausgeglichenen Ausdehnungen der Cluster, da die geringste Ausdehnung nur 3-mal auftaucht, Nr. 2 und Nr. 3 dafür 6-mal. Nr. 4 und Nr. 5 sind je 5-mal

622 Hermann Meier, Arbeitsheft [loses Konvolut, 1965], undatierter Eintrag, S. 6c (PSS-SHM).

623 Ebd., undatierter Eintrag, S. 37r.

enthalten. Das ist relevant, weil Meier daraufhin auf der Basis dieser Großmatrix «Rotationen» erstellte, d.h. er verschob die Klangfelder in ihrer Lage, aber nicht in ihrer Ausdehnung. Rot färbte er die «Variation A» ein, die «1. Rotation», in der sich das Original wie folgt verändert: tief → Mitte / Mitte → hoch / hoch → tief. In der «Variation B», der gelb eingezeichneten «2. Rotation», verschob er die Flächen gemäß dem Schema: tief → hoch / Mitte → tief / hoch → Mitte.

Das Stück für zwei Klaviere setzt sich aus drei Formen des Matrizen-diagramms zusammen. Am Anfang steht die Grundform, in der Meier nur im fünften Teil die letzten zwei Felder wegließ. Daran hängt er die Krebsform der 1. Rotation (gelb) und daran die gespiegelte Krebsform der 2. Rotation an (rot). Diese erhielt er, indem er den Plan einmal um 180 Grad drehte. Dies wird auf dem Verlaufsdiagramm erkennbar, auf dem die Abschnitte des letzten Teils um 180 Grad verdreht notiert sind.

Durch die Permutationen, die an serielle Vorgehensweisen erinnern, erreichte Meier im ganzen Stück eine Ausgewogenheit der Klangflächen im Tonraum. Dies führt dazu, dass im Stück gesamthaft der Eindruck einer Statik ohne Entwicklungen entsteht.

Ausprägung von zwei Ebenen auf dem Verlaufsdiagramm

Die so im Tonraum fixierten Klangflächen bilden die Grundlage der Komposition für das Klavier I. In der Folge ordnete Meier ihnen Dauern und Strukturen zu. Dieser Schritt ist auf dem großformatigen Verlaufsdiagramm zu erkennen, das Meier im Kompositionsprozess verwendete (Abb. 30, S. 285).

Da dieses Diagramm nicht vollständig erhalten ist und erst am Ende der zweiten Großmatrize des Matrizen-diagramms einsetzt, beginnt die Gegenüberstellung des Matrizen-diagramms und des Verlaufsdiagramms an dieser Stelle (Abb. 31, S. 286). Hier wird erkennbar, dass Meier im unteren Streifen des Diagramms – oberhalb fügte er später einen weiteren Streifen für Dynamik und Dauern dazu – die Anordnung auf den Matrizen für die grau und schwarz eingefärbten Flächen benutzte und diese in der Umsetzung auf dem Verlaufsdiagramm nur in der horizontalen Ausdehnung – also den Dauern – veränderte.

Auf dem Verlaufsdiagramm ergänzte Meier sodann die in ihren Dauern bestimmten Klangflächen mit den farbigen Flächen des Klaviers II. In der Kombination der zwei Ebenen fasste er einige Flächen aus Klavier I zu Gruppen zusammen und wählte die Ausbreitung der Klangflächen wiederum gemäß einer Abwandlung des Matrizen-diagramms. Die Vorlage dazu findet sich auf der Rückseite des Matrizen-diagramms, mit den Angaben der «Rotationen», die hier auch eine Veränderung der

Breite der jeweiligen Klangflächen bewirken: tief → Mitte / Mitte → hoch / hoch → tief / schmal → breit.

Durch diese Anordnung erreichte Meier insgesamt eine Ausgewogenheit der Klangflächen, ohne sich strikt an Permutationen halten zu müssen. Eine minimale Verdichtung entsteht jeweils im dritten Teil des Matrizenendiagramms, da in diesem zweimal die größte Ausdehnung vorkommt. Da die Klangflächen aber unterschiedliche Dauern aufweisen, wird dies im Stück kaum als eigentliche Steigerung wahrnehmbar. Meiers System der Anordnung der Klangflächen ermöglichte ihm folglich, ohne den Einsatz einer seriellen Methode eine statische Ausgewogenheit oder Ruhe zu erreichen. Dabei hielt er sich nicht rigoros an das System des Matrizenendiagramms, sondern verwendete es mit einem gewissen Maß an Freiheit, indem er jeweils am Schluss eines Matrizenendiagramms Flächen wegließ und indem er auch im Verlauf einige Flächen strich, wodurch im Klavier I Pausen entstanden. Aus den Notizen geht hervor, dass Meier den ausgewogenen Verlauf der Matrizen, die er als «Regulärstellen» bezeichnete, anhand verschiedener Mittel unterbrach.

Der Schnitt als Mittel

Meier stellte sich eine Musik ohne Fluss und Entwicklung vor. Mit einer geometrischen Anordnung beabsichtigte er, die für ihn als romantisches Ideal geltenden formalen Gestaltungen eines sich entwickelnden Kontinuums zu unterbrechen: «In mir ist die Vorstellung: Nichts darf fließen (daher die Notwendigkeit der echten oder Scheinzäsuren), trotzdem alle Musik bis heute fließen ist.»⁶²⁴ Um den Fluss des Stückes radikal zu unterbrechen, griff Meier auf das Mittel von Zäsuren zurück:

Es kommt noch eine neue Idee dazu: die Zäsurierung in voneinander total getrennte Teile, die scheinbar vollkommen beziehungslos nebeneinander stehen. Ich bringe durch diese vielen Unterbrechungen die Distanz hinein, die Kühle, die Gleichgültigkeit gegenüber dem Selbstganzsein, der eigenen Ganzheit, die ich will. Es werden so bloss isolierte Einzelstücke, ohne Verbindung zu einander.⁶²⁵

Meier ging tatsächlich unbeirrt daran, Zäsuren einzusetzen. Die Klebstellen auf dem Verlaufsdiagramm lassen darauf schließen, dass er den bis dahin erstellten Plan zerschnitt und die sogenannten «Solostellen» oder «Turbulenzen» einfügte: Abschnitte, in denen je nur ein Klavier eine kleingliedrige Anordnung von Klangflächen spielt. Die Dauern

624 Ebd., undatierter Eintrag, S. 31a.

625 Ebd., S. 12b.

dieser Einfügungen sind: 31, 81, 50, 132, 31, 81, 19. Es handelt sich demnach wiederum um eine Fibonacci-Reihe: 19, 31, 50, 81, 132 (die aber nicht mit jener der Dauern der «Regulärstellen» übereinstimmt). Die einzige Abweichung findet sich im längsten Teil, der gemäß der Reihe 131 und nicht 132 Schläge lang sein müsste. Durch die so hinzugefügten sieben Abschnitte gliedern sich die «Regulärstellen» des Stücks HMV 64 in acht Formteile A–H, die mit der zugrundeliegenden Einteilung des Matrizendiagramms nichts mehr zu tun haben. Damit zerstörte Meier den Eindruck der Ausgewogenheit und des mehr oder weniger systematischen Aufbaus, den er zuvor erreicht hatte, anscheinend absichtlich. Er liegt dem Stück zwar nach wie vor zugrunde und verhindert Entwicklungen, seine Strukturen oder Verlaufsmerkmale sind aber absichtlich verdeckt.

Im Stück für zwei Klaviere zeichnen sich die Klangflächen des Klaviers I durch ihre Strukturen aus, die «Liege»-Flächen des Klaviers II durch ihre Dynamik und ihre Dichte. Um diese Einteilungen vorzunehmen, klebte Meier im Verlaufsdiagramm einen breiten Streifen über die Darstellung der Matrizen beider Flächen (Abb. 30, S. 285). Die dünnen Balken an dessen oberen Ende geben für das Klavier I die drei Texturen «Punkte», «Schläge» und «Floskeln» an, die Farben die Dynamik (*forte* und *piano*) und zwei «Dichtegrade» (dicht und dünn) für das Klavier II. Diese Einfärbungen übernahm er später in der Aufführungspartitur (Abb. 32, S. 287).

Die Strukturen in Klavier I wechseln nach jedem Formteil des Matrizendiagramms, d.h. nach durchschnittlich fünf Klangflächen. In der Zuteilung von Dynamik und Dichten verfuhr Meier nach keinem erkennbaren System. In seinen Notizen erwähnte er mehrmals, dass er vieles entweder am Klavier oder anhand der Diagramme mit Auflegen von Zetteln ausprobierte. Offenkundig ist indes, dass er die zwei Dichten im ganzen Stück fast gleich oft verwendet («dicht» 11-mal, «dünn» 10-mal) und die Grade der Dynamik mit stärkerem Gewicht auf *forte* (*forte* 14-mal, *piano* 7-mal). Dies folgt auch aus der Entscheidung, dass er im Teil G viermal *forte* aufeinander folgen lässt – und damit eine Art leichte Schlusssteigerung schuf. Aufgrund der fehlenden Notizen oder Skizzen zur Zuteilung erhärtet sich die Vermutung, dass Meier hierbei kein System befolgte, sondern gemäß seiner klanglichen oder bildlichen Vorstellung frei entschied. Gewiss ist aufgrund der Notizen nur, dass er dabei bewusst Stellen mit «Monotonien» und «Turbulenzen» schuf, ohne einen erkennbaren Verlauf oder eine Entwicklung zu kreieren. Wiederum steht eine Aufteilung in «voneinander total getrennter Teile, die scheinbar vollkommen beziehungslos nebeneinanderstehen» im

Vordergrund. Das zugrundeliegende System der Matrizendiagramme hatte ihm als Grundlage für eine freie, von der Vorstellung des Komponisten geleitete Auszeichnung der Klangflächen gedient, mit der er eine «Architektur einer komplexen Flächenlandschaft» zu erstellen suchte.

3.3. Graphische Notation der Klangflächenmusik

Der Fokus auf eine ungetrübte Wahrnehmung von Klangflächen hat wohl auch die Wahl einer graphischen Notationsform für die Reinschrift des Stückes begünstigt. Auf der letzten Seite der Notizen hielt Meier fest: «Das wären die Gedanken zum Stück Mitte Oktober 1965, das nur graphisch gezeichnet, nicht in Noten übertragen ist.»⁶²⁶ Dass er dies ganz am Schluss entschied, zeigt seine Unsicherheit auf der gleichen Seite: «Gedanken zur Übertragung in Notenschrift: ob es überhaupt nötig ist oder ob die graphische Darstellung genügte mit ungefähren Zeitangaben oder Dauerangaben in Sek? Ebenso mit ungefähren Trennlinienhöhen? Studiere die Abkürzung der Helena-Klavierstücks-Notenpartitur.»⁶²⁷

Der Schritt vom Verlaufsdiagramm, das Meier im Kompositionsprozess benutzte, zur Aufführungspartitur bestand darin, dass Meier die beiden Streifen des Verlaufsdiagramms in einen zusammenfasste, indem er die Strukturen mit Punkten, Zickzacklinien und Kreisen in Tinte eintrug und die Dynamik und Dichte mit Aquarell-Einfärbungen. Darüber notierte er die Eintrittsintervalle (in Vierteln) des Klaviers I, darunter jene des Klaviers II. Unter dem Titel «Stück für zwei Klaviere 1965» hielt er auf der letzten Seite die Spielanweisungen fest (Abb. 33, S. 288).

Das Stück ist für zwei Klaviere geschrieben, von denen das Klavier I von zwei Personen vierhändig gespielt wird und das Klavier II von einer. Auf der graphischen Notation sind dem Klavier I in schwarzer Tinte Klangflächen zugeordnet, die durch die drei Strukturen «Schläge», «Staub» und «Floskeln» ausgezeichnet sind. Klavier II hat Flächen aus Liegetönen zu spielen, die in der Aufführungspartitur mit Aquarellfarben eingefärbt sind. Die Hinweise zur Aufführung erläutern die graphischen Angaben in Tinte zu Klavier I wie folgt:




= Schläge, Einzeltöne od. Trauben od. beides,

626 Hermann Meier, Arbeitsheft [loses Konvolut, 1965], undatierter Eintrag, S. 55a [2] (PSS-SHM).

627 Ebd.

 = Staub = schnelle Einzelschläge,

 = Floskeln = 2 zusammengebundene, beliebige Einzeltöne nach oben.

Für die Farbflächen des Klaviers II hielt Meier fest: «Farbflächen = Liegeklänge». Den Farbcode entschlüsselte er mit Zuordnungen von Dynamik und Dichte: «gelb = p dünn», «grün = p dicht», «rot = f dünn» und «blau = f dicht». Die Dauern des Klaviers I sind auf der Aufführungspartitur in Vierteln angegeben. Es handelt sich ab der zweitkleinsten Dauer um die Werte einer Fibonacci-Reihe: [1,] 2, 4, 6, 10, 16, 26, 42 (vgl. Abb. 32, S. 287). Die Ausnahmen sind, dass einmal der Wert 24 vorkommt und einmal der Wert 15. Damit ist das Stück definiert: Klavier I spielt Klangflächen unterschiedlicher Ausdehnung, die sich durch drei unterschiedliche Strukturen auszeichnen. Klavier II fügt Klangflächen aus Liegetönen bei, die sich einerseits durch zwei Stufen der Dynamik unterscheiden – *forte* oder *piano* – und durch die Dichte – dünn oder dicht.

Es handelt sich nach aktueller Kenntnis um das einzige Instrumentalwerk, dessen Aufführungspartitur Meier graphisch notierte. In den Anweisungen finden sich Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zum in herkömmlicher Notenschrift verfassten Stück für zwei Klaviere HMV 63 (1965), das Meier Helena Stebler widmete. Dort schrieb er in den Spielanweisungen: «Im ganzen mehr Improvisation anhand des Schemas, das das Notenbild ist. Doch halte man sich streng an die je ausgewählten Tontrauben!» Auch beim Stück für zwei Klaviere HMV 64 bestehen für die Ausführenden einige Freiheiten. So notierte Meier zu den umrandeten Rechtecken: «freies, kapriziöses Herumspazieren im Totalklangraum, mit den Dauerwerten [Sechzehntel, Achtel, Viertel, Halbe, Ganze], in beliebigem Wechsel. Die Trauben sind zusammengesetzt aus 3, 6, 12, 24, 48 Tönen.» Dass er dem Interpreten die genaue Ausführung im vorgegebenen Tonraum freiließ, mag darauf hinweisen, dass für ihn die genaue Innengestaltung der Klangflächen nicht bedeutend war. Wesentlich waren für ihn die große Anordnung der Klangflächen und ihre Auszeichnung durch Strukturen, Dynamik und Dichten. Um diese den Aufführenden klar zu vermitteln, bot ihm die graphische Notation das passende Mittel.

Ab 1959 zeichnet sich Meiers Komponieren also durch eine charakteristische Verwendung von Klangflächen aus. Im Vorfeld des Stücks für zwei Klaviere HMV 64 (1965) weitete er den Ambitus der Klangflächen stets weiter aus und löste sie durch Strukturen auf. Das Stück für zwei Klaviere ist als «Architektur einer komplexen Flächenlandschaft» konzipiert, die auf der Ebene des Klaviers I und auf der Ebene des Klaviers

II je individuelle Klangflächen aufweist. Diese Klangflächen werden durch langsame Einzeltöne («Schläge»), schnelle Einzeltöne («Staub»), zwei aneinandergebundene, aufsteigende Töne («Floskeln») und ausgehaltene Cluster («Liegen») strukturiert. Sie sind je fixierten Clustern zugeordnet. Das Fehlen von Melodien erhöht die Konzentration auf die rhythmische Gliederung und verstärkt den Eindruck eines statischen Gefüges. In einem frühen Stadium der Ausarbeitung brachte Meier den Begriff der Abstrahierung auf, bei dem er sich an bildender Kunst und Architektur orientierte:

Alles Vorliegende ist nur Material zu kommender Abstrahierung: es muss alles abstrakter werden. Von diesem Prozess der Abstraktion ist noch nichts gedacht, aber daraufhin muss jetzt besonders gedacht werden und alles einzelne ebenso! Ich weiss noch nicht, was die Abstraktion überhaupt ist! [...] Suche, wie Abstraktion herbeizuführen ist, analog und im Sinne zu Mondrian und Gropius. Auch durch die Zergliederung wie gedacht.⁶²⁸

Im Zusammenhang mit diesen Bestrebungen zur Abstraktion muss auch die Tatsache gesehen werden, dass für Meier die Wahl spezifischer Instrumente in den Hintergrund rückte. Bereits auf Seite 7 der Notizen schrieb er:

Das Instrumentarium ist vollkommen belanglos, nur taugliches, mehr oder weniger schwieriges Realisationsmittel. 2 Klaviere taugen sehr gut! Genügen allem. Orchester ist plastischer, günstiger zum aufnehmen, erleichtert das Verstehen.⁶²⁹

Dass Meiers späteres elektronisches Schaffen mit solchen Überlegungen zusammenhängt, ist aus einem Einfall ganz am Ende der Notizen zu schließen. Meier schlug kurz vor dem Abschluss des Werkes eine Realisierung anhand eines Mechanismus vor, der «die Flächen auf dem Klavier» durch «Latten von verschiedenen Längen» darstellte: «Die würden über ein Klavier montiert und durch Mechanismus gespielt, mechanisch.»⁶³⁰ Die Realisation des Stücks für zwei Klaviere HMV 64 mit dem «Latten»-Klavier bleibt zwar aus, die Äußerung zeigt aber an, dass er für die Umsetzung seiner «Flächenlandschaft» bereits technische Hilfsmittel erwog.

628 Ebd., undatierter Eintrag, S. 14d.

629 Ebd., undatierter Eintrag, S. 7a.

630 Ebd., undatierter Eintrag, S. 55a [2].

4. «Aus dem Geist der Elektronik»: *Klangflächengefüge oder Wandmusik* HMV 75 (1970–71)

Lange bevor Meier im Freiburger Studio ein elektronisches Stück realisierte, war die Vorstellung eines «elektronischen Stils»⁶³¹ für seine Instrumentalmusik prägend. Die elektronische Phase lässt sich als Fluchtpunkt seiner bisherigen kompositorischen Bestrebungen verstehen: die Erfüllung einer Wunschvorstellung, die den Komponisten schon viele Jahre beseelt hatte. Die Spuren seiner Faszination für elektronische Musik lassen sich bis in die frühen fünfziger Jahre zurückverfolgen. Ohne Erfahrung mit elektronischer Musik und ohne Kenntnis der technischen Bedingungen und Möglichkeiten ließ sich Meier in seiner Instrumentalmusik von Vorstellungen leiten, die er aus dem Hören elektronischer Musik gewonnen hatte. In den sechziger Jahren benutzte er für die Realisation seiner Ideen bevorzugt Tasteninstrumente⁶³² und stieß damit an die Grenzen der praktischen Umsetzung. Ein Beispiel dafür ist das Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und elektrische Orgel HMV 75 (1970–71) mit dem Titel *Klangflächengefüge oder Wandmusik*, das er Hans Oesch gewidmet hat. Ausgehend von der Auseinandersetzung mit dieser Komposition an der Schwelle zur elektronischen Phase thematisiert das folgende Kapitel, wie sich das elektronische und das instrumentale Schaffen wechselseitig beeinflussten. Vorangestellt sind Ausführungen zu den Bezügen zur elektronischen Musik in Meiers frühem Schaffen, am Schluss erlaubt ein Einblick in die Konzeption einer ersten elektronischen Komposition anhand eines Stücks für Tasteninstrumente einen Ausblick in die elektronische Phase.⁶³³

631 Hermann Meier, Arbeitsheft 181–200 [31.8.–8.10.1973], Eintrag vom 8. Oktober 1973, S. 199d (PSS–SHM), siehe vorliegendes Kap., S. 264.

632 Zur Funktion der Orgel in der Hinwendung zur elektronischen Musik vgl. Michael Harenberg, «Der Elektroniker als moderner Organist. Zum medialen Dispositiv der (Orgel-)Tastatur als Universalinterface», in: *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien*, hg. von Arne Bense, Martin Giesecking und Bernhard Müßgens, Osnabrück 2015, S. 219–229.

633 Auszüge aus den folgenden Kapiteln sind bereits publiziert in Ziegler, «Aus dem Geist der Elektronik», S. 145–159.

4.1. Frühe Annäherungen an die Elektronik

Obwohl Vogel ihn schon 1952 dazu ermuntert hatte, sich mit elektronischer Musik auseinanderzusetzen, und er sich drei Jahre später von der viel beachteten «Tagung für elektronische und konkrete Musik» im Basler Radiostudio hatte anregen lassen, beschäftigte Meier sich in den Folgejahren noch nicht mit elektronischer Musik. Er gab an, dass er aufgrund «zu geringe[r] Unterschiedlichkeit im Klangfarbigen»⁶³⁴ im Moment noch wenig mit der elektronischen Musik anfangen könne. Das Argument erinnert an György Ligetis Kritik im Jahr 1968, der mit den «akustischen Ergebnissen» dessen, was man im elektronischen Studio erzeugte, unzufrieden war.⁶³⁵ Ligeti führte dies allerdings darauf zurück, dass das klangliche Ergebnis «affiziert» wirke, da es durch einen Lautsprecher übermittelt werde.⁶³⁶ Doch Meier ließ sich von der «Struktur» der elektronischen Musik anregen, machte damit neue Versuche einer «vollkommenen Melodielosigkeit» und nahm sich vor, «das Abstrakte auf die Spitze zu treiben».⁶³⁷

Vorerst sah Meier also davon ab, Vogels Aufforderungen zur Beschäftigung mit der elektronischen Musik zu befolgen. Diesen Entschluss bereute er später, wie er in einem Brief an Walter Labhart zugab: «Leider befolgte ich diesen Rat nicht & begann dahinzuserbeln, indem ich instinktos im Grund elektronische Musik für Orchester bastelte & damit weder Vogel noch Fisch erzeugte.»⁶³⁸ Allerdings spielte Meier in diesem Schreiben herunter, was die Begegnung mit elektronischer Musik in ihm ausgelöst hatte. Ab Mitte der fünfziger Jahre orientierte er sich in seinem Instrumentalschaffen an der «Struktur» der elektronischen Musik. Davon zeugt ein Arbeitsheft mit der Überschrift *Vorbereitung 1961 – Elektronische Musik für übliche Instrumente*, wobei

634 Meier an Vogel, Brief vom 19. Oktober 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel), siehe Kap. I, S. 111.

635 Vortrag im Rahmen der «Internationalen Woche für experimentelle Musik» in Berlin 1968, später publiziert als György Ligeti, «Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen», in: *Experimentelle Musik* (= Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 7), Berlin 1970, S. 73–80, erneut abgedruckt in: György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtefeld, Basel 2007, S. 86–94, hier: S. 90. Vgl. dazu u.a. Benjamin R. Levy, «Shades of the studio. Electronic Influences on Ligeti's *Apparitions*», in: *Perspectives of New Music* 47/2 (2009), S. 59–87.

636 Ebd., S. 90.

637 Meier an Vogel, Brief vom 19. Oktober 1955 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel), siehe Kap. I, S. 111.

638 Meier an Walter Labhart, Briefentwurf vom 9. Februar 1977 (PSS–SHM).

im Heft selbst allerdings Erläuterungen zur Vorstellung einer solchen «elektronischen Musik für übliche Instrumente» fehlen. Mehr Anhaltspunkte liefert ein Brief aus dem Jahr 1962, in dem Meier seinem ehemaligen Lehrer von einer neuen Komposition für Orchester berichtete, an der «nichts ist als die Form»:

Es gibt eine 16–18minütige Orchestersache, daran nichts ist als die Form. Ich möchte nur einen leeren Rahmen konstruieren, darin man beliebige Flächen einhängen könnte, auch «konkrete» & elektronische. Die grosse Form ist also alles. Ich glaub, ich hab sie gefunden. Sie ist nichts als eine Lagegeometrie. In der Skizze sind von den ca. 500 Tagen etwa 200 fertig & ich hab die Hoffnung, dass mir die Sache als eine Ganzheit gelingt & [ich] damit für die elektronische Musik das ihr entsprechende Formprinzip fand. Wäre das der Fall, so bräuchte ich nicht mehr von den heutigen genialen Architekten, besonders Gropius, Bettler zu sein.⁶³⁹

Auffällig ist hier, dass Meiers «Formprinzip» elektronischer Musik auf einer bildlichen Vorstellung beruht: Er stellte sich einen «leeren Rahmen» vor, in den er «beliebige Flächen» einhängen wollte. Er formulierte auch in der Folge nicht konkret aus, was er unter einer «elektronischen Musik für übliche Instrumente» verstand. Mehrfach kreisen seine Überlegungen indes um zwei Merkmale: um den Verzicht auf die Melodie als prägendes Gestaltungsmittel und um die Überlagerung hart geschnittener Klangflächen. Auffällig ist, dass diese Merkmale mit Meiers Übertragungen aus der abstrakten Kunst Piet Mondrians, Paul Klees und Hans Arps in die Musik konvergieren. Das Ideal eines «elektronischen Stils» deckt sich mit der Vorstellung einer «geometrischen» oder «statischen» Musik, einem Konzept, das bei ihm enorme Schöpfungskräfte entfesselte.

In den sechziger Jahren konkretisierten sich Meiers Vorstellungen einer Musik, die sich aus verschiedenen gestalteten Klangflächen zusammensetzt. Sein Hauptinteresse galt der zeitlichen Anordnung und der spezifischen Ausformung dieser Klangflächen, die mit den Jahren zunehmend komplexer wurden. Die Konstellationen dieser Klangflächen beruhten auf zeitlich präzise ausgearbeiteten Ordnungen, welche die individuelle Ausprägung jeder Klangfläche hervorheben. Meier zeichnete die Klangflächen durch die Zuordnung von verschiedenen Parametern wie Dynamik, Instrumentalfarbe und Strukturierungen anhand von Texturen und Dichtegraden aus. Dabei erachtete er Klangfarben als bloße «Beziehungsträger», die allein dazu da seien,

639 Meier an Vogel, Brief (Kopie) vom 9. Dezember 1962 (ZB Zürich, Nachlass Wladimir Vogel).

die Proportionen und Symmetrien, also die Beziehungen zwischen Klangflächen, darzustellen.⁶⁴⁰ In der Ausarbeitung des Stücks für zwei Klaviere HMV 64 (1965) notierte er wie erwähnt gar, «das Instrumentarium» sei «vollkommen belanglos, nur taugliches, mehr oder weniger schwieriges Realisationsmittel.»⁶⁴¹ Bereits 1965 dachte er an eine technische Umsetzung – und wandte sich damit von den Aufführenden ab. Er stellte sich kurz vor Abschluss des Werkes eine Realisierung anhand eines Mechanismus vor, der «die Flächen auf dem Klavier» durch «Latten von verschiedenen Längen» anschluss.⁶⁴² Es ist nicht geklärt, wie informiert Meier über mechanische Hilfsmittel war, die in der Orgelmusik vereinzelt bereits im 18. und 19. Jahrhundert eingesetzt wurden – etwa von Michel Corrette 1778 im Zyklus *Pièces pour l'Orgue*⁶⁴³ –, oder über die technischen Möglichkeiten des Welte-Mignon-Reproduktionsklaviers oder der Pianola.⁶⁴⁴

Als Ersatzlösung griff Meier für die Auszeichnung der Klangflächen auf das Instrumentarium der Tasteninstrumente zurück. Die Klangfarben von Klavier, Cembalo und Orgel setzen sich im Gegensatz zu der in der frühen elektronischen Musik beanstandeten «geringen Unterschiedlichkeit» stark genug voneinander ab.⁶⁴⁵ Schließlich konnte Meier sich auf diesem Instrumentarium auch selbst eine konkrete klingliche Vorstellung verschaffen, da er oft am Klavier komponierte

640 Hermann Meier, Arbeitsheft *Vorbereitungen für 2. Stück für 2 Klaviere, Jan. 1959*, Eintrag vom 7. April 1959, S. 24r (PSS-SHM).

641 Hermann Meier, Arbeitsheft [loses Konvolut, 1965], undatierter Eintrag, S. 7a (PSS-SHM).

642 Ebd., undatierter Eintrag, S. 55a [2].

643 Danach finden Holzleisten, Holzbrettchen oder Papprollen insbesondere in der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten etwa bei Charles Ives und William Russell Verwendung. Vgl. zu diesen Beispielen Henck, *Klaviercluster*, S. 121–136. Auch der deutsche Komponist Hans Zender setzte für seine Orgelwerke Klangplatten ein und der französische Komponist Fernand Vandenbogaerde benutzte in *Hélicoïde* (1975) Clusterbretter für ein Sechzehnteltonklavier (diese beiden Hinweise verdanke ich Roman Brotbeck).

644 Das Museum für Musikautomaten in Seewen, der Nachbargemeinde von Meiers Wohnort Zullwil, öffnete seine Pforten erst 1979 für die Öffentlichkeit.

645 Dazu bemerkte Stefan Drees in einer Konzertbesprechung des Stücks für Klavier, Cembalo und elektrische Orgel HMV 73 (1969), dass Meier «Unvereinbares» verbinde: «Hier befasst sich der Komponist mit dem Aufeinanderprall der klanglich nicht miteinander vermittelbaren Tasteninstrumente Klavier, elektrische Orgel und Cembalo und versucht gar nicht erst, das Ergebnis zu glätten, sondern führt die Heterogenität in all ihren Folgeerscheinungen vor.» Stefan Drees, «Hermann Meier. Kammermusik und Orchesterwerke 1960–69», in: *dissonance* 113 (März 2011), S. 98.

und in Oberkirch Zugang zu einer Kirchenorgel hatte. Diese Ausrichtung zeigt sich im Werkverzeichnis: Meier schrieb ab 1963 keine Kammermusik mehr, und 1968 vollendete er sein letztes Orchesterstück. Für die Umsetzung seiner komplexen Klangflächen-Kompositionen benutzte er in den sechziger Jahren immer mehr Tasteninstrumente. Seine erste Komposition für zwei Klaviere stammt aus dem Jahr 1958. Bis 1965 folgten neun Kompositionen entweder für zwei Klaviere oder für Klavier vierhändig. 1967 schrieb er ein Stück für drei Klaviere, zwischen 1969 und 1972 fünf Stücke für variable Besetzungen mit Klavier, Cembalo und Orgel. Einen Höhepunkt erreichte diese Entwicklung mit dem Stück für zwei Klaviere, zwei elektrische Orgeln und zwei Cembali je vierhändig HMV 76 (1971–72), das von insgesamt acht Ausführenden gespielt wird. Damit hatte Meier, der in diesen Jahren nur für die Schublade komponierte, zusätzliche Hürden für die Aufführung seiner Werke aufgebaut. So drängte auch diese Entwicklung ihn zur elektronischen Umsetzung. Jedenfalls hielt er in einer Arbeitsnotiz aus dem Jahr 1972 fest: «Ich glaube nicht mehr[,] dass ich mit gewöhnlichen Instrumenten weiterfahren kann. Ich muss hinter die Elektronik.»⁶⁴⁶ Wie nahe seine Stücke für Tasteninstrumente dem elektronischen Spätwerk stehen, wird in der Überlagerung von deren ästhetischen Zielen und Konzeptionen anhand von Verlaufsdiagrammen erkennbar.

4.2. Komposition und Analyse mit Diagrammen

Das Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und elektrische Orgel HMV 75 mit dem Titel *Klangflächengefüge oder Wandmusik*, das Meier 1971 abgeschlossen und Hans Oesch gewidmet hat, zeichnet sich durch verschiedene Konstellationen von Klangflächen aus. Schon der Titel deutet an, dass ihre Anordnung auf einer bildlichen Konzeption beruht: Meier stellte sich seine Musik als große Wand mit unterschiedlich strukturierten Flächen vor. Eine Übersicht gibt das Verlaufsdiagramm, das auf der letzten Seite der herkömmlich notierten Partitur abgebildet ist (Abb. 18). Um die Komposition mit Klangflächen in diesem späten Stück für Tasteninstrumente zu untersuchen, gehe ich zunächst auf das Verlaufsdiagramm in der Partitur ein und danach auf die im Kompositionsprozess verwendeten graphischen Entwürfe.

646 Hermann Meier, Arbeitsheft 1–20 [22.9.–10.11.1972], Eintrag vom 11. Oktober 1972, S. 1d (PSS–SHM).

Das Verlaufsdiagramm als Analysemittel

In der Komposition des Stücks *Klangflächengefüge oder Wandmusik* erstellte Meier drei Ebenen für die Instrumentengruppen Klaviere, Cembali und Orgel und zeichnete diese durch individuelle Gestaltungsmodelle aus. Deren Konstellation basiert auf dem Gefüge, das auf dem Verlaufsdiagramm in der Partitur zu erkennen ist.

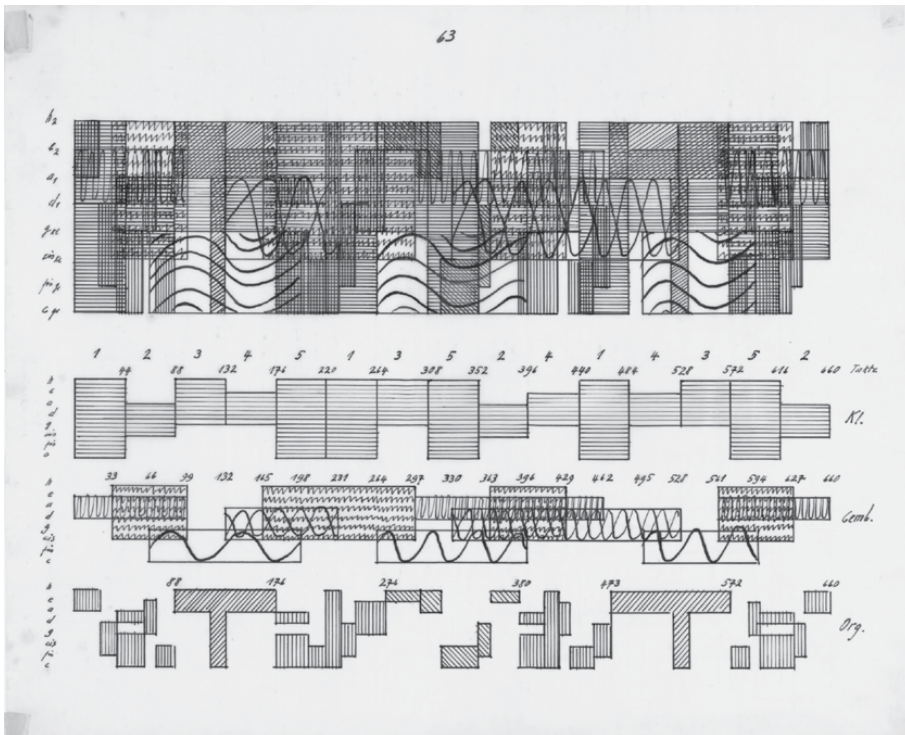


Abb. 18: *Klangflächengefüge oder Wandmusik* für Hans Oesch HMV 75 (1970–71), Diagramm vom 2. Juli 1971, Partitur (Reinschrift), S. 63 (PSS–SHM).

Die Ebenen der Instrumentengruppen sind im unteren Teil des Verlaufsdiagramms einzeln eingezeichnet. Meier teilte den Tonraum von *C'* bis *h''* in sieben Teilräume auf, die einen Tritonus oder eine Quint umfassen. Auf diesen basieren alle Klangflächen der drei Ebenen. In seiner ungewöhnlichen, oft sehr individuellen Terminologie bezeichnete Meier die Ebene der Klaviere als «Beleg-Ebene». Die «Beleg»-Ebene besteht aus 15 gleich langen Abschnitten. Individuell ausgearbeitet sind nur die Abschnitte 1 bis 5. Sie wiederholen sich zweimal in unterschiedlichen Permutationen: 1 2 3 4 5 / 1 3 5 2 4 / 1 4 3 5 2. Die Permutationen führen dazu, dass die Elemente der Reihe im zweiten und dritten

Durchgang jeweils vertauschte Nachbarn aufweisen. Für die zweite Permutation wird aus der in einer Endlos-Schleife durchschrittenen Reihe nur jeder zweite Wert ausgewählt, für die dritte Permutation nur jeder dritte. Die Klangflächen dieser Ebene sind in den Details vielgestaltig ausgearbeitet. Sie unterscheiden sich im Ambitus: Abschnitt 1 und 5 decken den gesamten Tonraum von *C'* bis *h''* ab, Abschnitt 2 und 4 belegen drei der sieben Teilräume und Abschnitt 3 erstreckt sich über vier. Für die Strukturierung verwendete Meier hier wie in vielen Kompositionen seit Mitte der fünfziger Jahre verschiedene Sorten von Texturen (Wellen, Liege und Schläge), die in drei Tempi auftreten (langsam, mittel, schnell). Die Werte für Ambitus, Texturen und Tempi sind für jede Fläche fix gekoppelt. Die Bezeichnung «Beleg»-Ebene ist vermutlich mit dieser fixen «Belegung» der einzelnen Klangflächen zu erklären, die hier fast durchgehend als Cluster umgesetzt sind.

Die Ebene der Cembali, die sog. «Brücken»-Ebene, bildet dazu einen Hintergrund. Ihr zugrunde liegen vier Klangflächen, die unterschiedlich breit und durch Wellen strukturiert sind. Das Hauptmerkmal ist, dass diese vier Einzelflächen in jedem Abschnitt jeweils anders miteinander kombiniert sind. Sie treten einzeln auf oder in Überlagerungen. Es handelt sich bis zu Takt 495 um fünfzehn Kombinationen der vier Flächen (ab Takt 495 folgt die Krebsform der fünf ersten Kombinationen vom Anfang des Stücks). Die vier Wellentexturen der Klangflächen sind in der Partitur entweder durchgehend ausgeschrieben (wie bei der langsamsten Welle mit ganzen Noten), als Triller eingezeichnet (wie bei der schnellsten, der «Flächenvibration»), oder sie weisen beim ersten Erscheinen ein in der Folge zu wiederholendes Muster auf (wie bei den mittelschnellen Wellen aus Vierteltriolen und punktierten Vierteln). Die Ebene der Orgel ist schließlich auf die Textur «Liege» beschränkt, die Meier in der Partitur als ausgehaltene Liegetöne umsetzte. Die sieben Abschnitte unterscheiden sich in ihrer Länge, und innerhalb der Abschnitte wechselt die Ausbreitung im Tonraum, weswegen Meier diese Schicht wohl als «Topologie»-Ebene bezeichnete.

Um die Merkmale der einzelnen Ebenen und ihre Überlagerungen für die Analyse abzubilden, vereinigte Meier im Diagramm auf der letzten Seite der Partitur zwei Darstellungsformen: Auf einem Streifen erscheinen die drei Ebenen zusammengefasst, quasi als «Klangflächengefüge», darunter sind sie aufgeteilt in drei Streifen für die einzelnen Ebenen. Wie auf der Mehrheit seiner Kompositionspläne seit Mitte der fünfziger Jahre stellte Meier auf der x-Achse den zeitlichen Verlauf und auf der y-Achse die Ausbreitung im Tonraum dar. Einzelne Auszeichnungen der Klangflächen (wie etwa die Wellen der Cembali) zeigte er

mit Schraffierungen an. So konnte er auf einer Seite sowohl die Anordnung der einzelnen Klangflächen im Tonraum und im zeitlichen Verlauf als auch die Überlagerungen der Ebenen überblicken. Die sorgfältige Anlage der Klangflächen führt allerdings nicht notwendigerweise dazu, dass diese in einer Aufführung des Stücks als solche wahrgenommen werden: Nachdem Meier die Klangflächen in seinen Kompositionen Anfang der sechziger Jahre durch weiträumige Cluster hervorgehoben hatte, füllte er sie in der Folge nicht mehr flächig aus. Er strukturierte sie mit unterschiedlichen Texturen oder zersetzte das chromatische Kontinuum durch andere Verfahren. Dadurch treten die Klangflächen unterschiedlich prägnant hervor, sie stellen teilweise bloß noch Rahmen oder Felder mit begrenzter Ausdehnung dar, auf die Meier gewisse kompositorische Regeln angewendet hat.

Graphische Anordnung der Klangflächen

Diese beiden Darstellungsformen des Analyse-Diagramms decken sich in ihrer groben Anlage mit den Vorstufen zu diesem Plan: mit den graphischen Skizzen, die Meier im Kompositionsprozess anfertigte. Über seine Arbeitsweise schrieb er an Hans Oesch: «Die Anordnung der Flächen & Gruppen kann ich nur grafisch meistern.»⁶⁴⁷ Die Kompositionspläne dienten ihm dazu, die Ebenen, wie er in einem Arbeitsheft notierte, «graphisch in gute Verteilung bringen».⁶⁴⁸ Für das Stück *Klangflächengefüge oder Wandmusik* sind drei großformatige Hauptpläne und unzählige Detailpläne in Arbeitsheften erhalten.

Ein erstes Diagramm vom 11. Januar 1971 (Abb. 22, S. 280) besteht aus zwei Teilen: Auf Papier zeichnete Meier die «Beleg»-Ebene der Klaviere (in blauer Aquarellfarbe) und die «Brücken»-Ebene der Cembali (schraffiert) ein, auf einem darüber fixierten Transparentpapier bildete er die «Topologie»-Ebene der Orgel ab. Gesamthaft ist die Komposition in diesem Stadium noch kürzer als in der endgültigen Ausarbeitung, bei den Klavieren folgen anstatt 15 nur 11 Abschnitte aufeinander. Seinen Notizen gemäß erschien Meier die Komposition aufgrund des Plans zu dicht. Er nahm sich deshalb vor, bei der Ausarbeitung der Ebenen insbesondere die «Brücken»-Ebene sehr «duftig-aquarellig»⁶⁴⁹ zu machen.

647 Meier an Oesch, Brief vom 20. September 1970 (PSS-SHM).

648 Hermann Meier, Arbeitsheft 81–130 [21.3.–18.5.1971], Eintrag vom 8. März 1971, S. 88a (PSS-SHM).

649 Hermann Meier, Arbeitsheft 41–80 [19.12.1970–20.3.1971], Eintrag vom 11. Januar 1971, S. 54b (PSS-SHM).

Auf dem nächsten Kompositionsplan vom 23. Januar 1971⁶⁵⁰ arbeitete Meier die Konstellationen der Ebenen neu aus. Damit die Überlagerungen der drei Ebenen in Farbmischungen erkennbar wurden, benutzte er die drei Farben blau (Klavier), rot (Cembalo) und Bleistift/Tinte respektive gelb (Orgel). Die Anordnung der Klangflächen entspricht in groben Zügen bereits der endgültigen Version. Einzig die «Topologie»-Ebene der Orgel veränderte er danach noch, indem er die Matrizen horizontal spiegelte, also in der Umkehrung benutzte. Die so angeordneten Ebenen färbte er auf dem darauf folgenden «Plan der Wandmusik I» in Aquarellfarben ein. Ursprünglich wies dieser Plan für die «Beleg»-Ebene der Klaviere wie die früheren Diagramme wohl nur elf Teile auf (er reichte also zunächst nur bis zur Blattkante, wo die darunter in Bleistift skizzierten Matrizen der «Topologie-Ebene» abbrechen). Daraufhin kopierte Meier das Diagramm von Hand mehrmals in gleicher Größe und übertrug es auf die Rückseite des Blatts in Krebsform. Diese Krebsform benutzte er sodann für den Schluss des Stücks, d.h. er setzte einen Ausschnitt davon am Blattende an. Der Anfang des Stücks wird somit in den Cembali und in der Orgel am Schluss gespiegelt.

Auch für die Ausarbeitung der einzelnen Abschnitte der Ebenen erstellte Meier Diagramme. So skizzierte er in seinem Arbeitsheft etwa einen Detailplan für den ersten Abschnitt der «Beleg»-Ebene. Hier teilte er den gesamten Tonraum in fünf Teilräume auf, was zu zehn unterschiedlichen Möglichkeiten der Ausbreitung von Klangflächen führt: Die Flächen 1 bis 5 erstrecken sich je über einen Teilraum, die Flächen 6 und 7 über zwei, 8 und 9 über drei und die Fläche 10 über den gesamten Tonraum. Den zehn Klangflächen sind je individuelle Dauern und Texturen zugeordnet. Aus diesen zehn Möglichkeiten gewinnt Meier insgesamt 44 unterschiedliche Kombinationen für jeden Takt des Abschnitts – er achtete also auch im Detail darauf, dass jede Klangfläche nur einmal in derselben Ausprägung auftritt.

Die Diagramme zum Stück *Klangflächengefüge oder Wandmusik* unterscheiden sich in ihrer Ausarbeitung: in der Zuordnung der Farben, in der Wahl des Papiers und in der Darstellungsform auf mehreren Schichten übereinander oder in einer zusammengefasst. Allen gemeinsam ist aber die Zuordnung der Achsen. Der zeitliche Verlauf ist jeweils auf der x-Achse dargestellt, die Ausbreitung im Tonraum auf der y-Achse. Anhand von Farbmischungen und Schraffuren konnte Meier

650 Reproduktionen der hier nicht abgebildeten Diagramme und eines Detailplans finden sich in Ziegler, «Aus dem Geist der Elektronik», S. 151–153.

sich so die Ausbreitungen und Überlagerungen der Klangflächen vorstellen. Diese Zuordnung findet sich vor allem auf Meiers frühen Diagrammen. Nach dem Stück *Klangflächengefüge oder Wandmusik* wandte sich Meier davon ab, da der Parameter der Tonhöhe in seinen Kompositionen fortan noch stärker in den Hintergrund rückte und er die Anzahl der Ebenen nach und nach erhöhte. Dadurch wurde eine Darstellung verschiedener Schichten auf der y-Achse nötig. Meier stellte sich eine Musik mit mehreren Ebenen oder «Strömen»⁶⁵¹ vor, die er einzeln und in Gruppen auszeichnete. Nicht nur in Bezug auf die kompositorischen Absichten, sondern auch hinsichtlich der Besetzung markiert das Stück *Klangflächengefüge oder Wandmusik* das Ende einer Entwicklung. Für die Aufführung verlangt es zwei Klaviere, zwei Cembali und eine elektrische Orgel. Klavier I ist vierhändig zu spielen, was zu einem Ensemble von insgesamt sechs Pianistinnen und Pianisten führt.

4.3. Von den Tasteninstrumenten zur ersten elektronischen Komposition

Zur Konzeption seines ersten elektronischen Stücks fand Meier 1973 über den Zwischenschritt einer Komposition für Tasteninstrumente. Im Entstehungsprozess lassen sich zwei Phasen feststellen: Nach der konzeptuellen Vorarbeit, die sich über mehrere Monate zog, arbeitete er von Juli bis Oktober eine «Instrumental-Version» für Tasteninstrumente aus, die er anhand von Diagrammen konzipierte und dann in herkömmlicher Notenschrift festhielt. Ab Oktober 1973 ging er an die elektronische Umsetzung, die zunächst in graphischen Skizzen und Anfang November schließlich in Realisationspartituren zur elektronischen Umsetzung resultierte. In beiden Phasen traten in Meiers Kompositions- und Schreibpraxis Neuerungen ein.

Bereits das erste Verlaufsdiagramm für die Instrumentalversion fällt aufgrund seiner neuen Darstellungsform auf (Abb. 34, S. 289). Meier arbeitete hier mit zwei Ebenen, die er ganz oben auf dem Kompositionsplan auf zwei Streifen einzeichnete. Die Farben rosa, gelb, blau und braun beziehen sich auf unterschiedliche Kombinationen der Parameter (Textur, Instrument, Dynamik und Dichte). Die Pausen der beiden Ebenen

651 In den Notizen aus dem Jahr 1984 verwendet Meier die Begriffe «Mehrstromwerk» und «Mehrstromtechnik», vgl. Hermann Meier, Arbeitsheft 721–760 [15.7.–5.9.1984], Einträge vom 25. Juli 1984 und vom 25. August 1984, S. 731a und S. 747c (PSS–SHM).

sind schwarz eingefärbt. Der Unterschied zu den Diagrammen des Stücks *Klangflächengefüge oder Wandmusik* besteht darin, dass Meier die Sukzessionen und Koppelungen von Texturen, Instrumenten und Dynamik der ersten Ebene auf dem unteren Teil des Diagramms in den Farben rot und blau mit Schraffierungen genauer ausgearbeitet hat. Dazu ordnete er auf der y-Achse mehrere Streifen übereinander an, die sich auf die Werte einzelner Parameter beschränken oder mehrere zusammenfassen. Im Unterschied zu den vorhergehenden Diagrammen stellte er auf der y-Achse nicht mehr die Ausbreitung im Tonraum dar, sondern er benutzte sie für viele Schichten von Zeitverläufen für einzelne Parameter oder Eigenschaften der Klangebene in seiner Musik. Die Tonhöhe trug Meier in diesem Diagramm direkt in die eingefärbten Abschnitte der zwei Ebenen ein: Die Angaben «hoch», «tief» und «total» beziehen sich auf den in zwei Teile gegliederten Tonraum von *C* bis *h*“.

An dieses erste großformatige Diagramm hält sich die im Folgenden erstellte Partitur. Bei deren Ausarbeitung legte Meier die klanglichen Charakteristiken der zweiten Ebene fest. Der erste Formabschnitt erklingt in der Kombination Klavier/Schlag/*mf* (gelb), darauf folgen Cembalo/Triller/*f* (blau), Orgel/Welle/*mf* (braun) und Orgel/Liege/*p* (rot). In der Partitur definierte er zudem die Tonhöhen für die Wellenformen genauer, für die Texturen Schlag, Liege und Triller notierte er Cluster. Die Ausarbeitung in herkömmlicher Notenschrift bezeichnete er auf dem Titelblatt als «Instrumental-Version (nachherige Übertragung in Elektronik) des Stücks 1973». Am Tag, an dem die «Instrumental-Version» abgeschlossen wurde, notierte er in sein Arbeitsheft: «[Die] nächste Aufgabe ist jetzt das Ausdenken, wie ich das elektronisch realisiere.»⁶⁵²

Als nächstes fertigte Meier einen «provisorischen Grundrissplan für die elektronische Ausführung» an, auf dem er den Tonraum um zwei Oktaven erweiterte und einzelne Periodendauern von Wellen und Schlägen – also die Frequenzen – festlegte. Das nächste Verlaufsdiagramm (Abb. 35, S. 290), das Meier dann auch für die Realisationspartituren befolgte, hat in der Anlage große Ähnlichkeiten mit dem Kompositionsplan für die Instrumentalversion. Nur sind die zwei Ebenen hier auf der unteren Bildhälfte eingezeichnet. Zudem nahm Meier einige Anpassungen vor, die er in den Arbeitsheften sorgfältig erwog: Er reduzierte die Abschnitte von 72 auf 32, um den gesamten Ablauf stärker zu gliedern, und wandte sich von Einheiten ab, die er

652 Hermann Meier, Arbeitsheft 181–200 [31.8.–8.10.1973], Eintrag vom 1. Oktober 1973, S. 197a (PSS–SHM).

bislang für die Instrumentalwerke benutzt hatte. So notierte er die Länge der Abschnitte nun erstmals in Sekunden, die er bis auf die vierte Dezimalstelle präziserte. In der Unterteilung des Tonraums hob er die Oktave als Gliederung auf, er hielt allerdings die genaue Einteilung auf dem Diagramm nicht fest. Bloß die grobe Aufteilung der zweiten Ebene in fünf Teilräume wird ersichtlich. Zudem deutet deren Zweiteilung darauf hin, dass Meier an eine stereophone Umsetzung dachte. In den Spielanweisungen zur Partitur verlangte er für die Klangfarbe «immer nur 1 Instr[umenten]tönung, z.B. Streicher od. Pauken». Meier ordnete den Klängen also nach wie vor die Klangfarben von Instrumenten zu, ging aber vermutlich von auf Band aufgezeichneten Instrumentalclängen aus. Die vier Farben der beiden Ebenen beziehen sich nun auf Geschwindigkeiten: in der ersten Ebene *Tempi* (gelb = sehr langsam, blau = *Andante*, braun = *Allegro*, rot = *Presto*), in der zweiten Ebene die Frequenzen der Schläge und Triller (wobei im Detail unklar bleibt, wie die 3, 4, 6 und 10 Viertel pro «Zug» – gemäß den Anweisungen auf dem Diagramm – umzusetzen sind). Diese Präzisierungen lassen erkennen, dass Meier eine elektronische Umsetzung anvisierte, sie werfen aber gleichzeitig viele Fragen auf, wie er sich diese konkret vorstellte.

Für die elektronische Realisation seiner Komposition erstellte Meier nun erstmals zwei graphische Partituren: einen «Hauptplan», der als Übersicht über beide Ebenen dient (Abb. 36, S. 291), und «Detailpläne» im vergrößerten Maßstab für die erste Ebene. Beide Pläne befolgen das vorher erstellte Verlaufsdigramm, Meier änderte nur die Darstellungsform und arbeitete einige Details genauer aus. Im Unterschied zu den früheren Skizzenstadien stellte er die Texturen der ersten Ebene auf vier Zeilen gesondert dar. Die Klangfarben («Instrumententönung») sind durch Einfärbungen bestimmt (blau für Klavier, rot für Cembalo, gelb für Orgel), die Dynamik ist jeweils auf den einzelnen Zeilen vermerkt. Die in fünf Schichten aufgeteilte zweite Ebene ist auf der zweituntersten Zeile dargestellt, die *Tempi* sind schließlich ganz unten angegeben.

Der Detailplan ist in einzelne Abschnitte eingeteilt: Zu den vier Farben gelb, blau, braun und rot sind je vier Teile erhalten, welche den Tempobezeichnungen des Hauptplans folgen. Da Meier auf diesen Realisationspartituren nur wenige Anweisungen notiert hat, bleiben einige Fragen zur elektronischen Umsetzung offen (insbesondere zu den Frequenzen der Klangflächen, der Mischung der Klangfarben, der stereophonen Aufteilung, etc.). Diese Unbestimmtheit ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass Meier nicht im Detail klar war, wie sein Stück im Studio schließlich umgesetzt werden würde und welche Angaben dafür nötig waren. Seine Unsicherheit tritt auch in den Notizen hervor, die je nach Arbeitsphase und Entwicklungsstufe der Ideen

unterschiedlich schemenhaft sind. Unklar bleibt, inwieweit Meier sich schon in der Konzeption seines ersten elektronischen Stücks mit dem Fachmann Hans Peter Haller über Realisationsweisen und Notationsformen austauschte. Da er in seinen Notizen keinen Abschluss der Arbeit an dem Stück festhielt und nahtlos neue Konzeptionen folgen ließ, ist überhaupt fraglich, ob Meier den in sich geschlossenen Quellenkomplex als ein fertiges Werk betrachtet hat. Das führt zu dem Schluss, dass die unterschiedlichen Notationen zum Stück aus dem Jahr 1973 wohl eher als Etappe einer Versuchsreihe zu verstehen sind. Meier rang um eine adäquate Notation für elektronische Musik. Das ist auch auf einer Serie vielgestaltiger Diagramme aus den Jahren 1974 und 1975 zu erkennen. Sein kompositorisches Vorhaben änderte sich dabei aber nicht grundlegend. Das dafür zentrale Merkmal ist schon auf den ersten Diagrammen für elektronische Musik ersichtlich: Die Anordnung in unzähligen übereinandergelegten Schichten ermöglichte es Meier, detaillierte Verläufe für einzelne Parameter oder Elemente der Komposition auszuarbeiten oder aber diese zusammenzufassen. Damit stieß er unmittelbar nach seinem «Berufswechsel» auf ein Gestaltungsmodell, das er in der für ihn typischen Beharrlichkeit bis zum Ende seines Schaffens einsetzte und kontinuierlich ausbaute.

4.4. Zeitlose «Grundrisse»

Hinter Meiers Hinwendung zur elektronischen Musik steht ein unerbittlicher Glaube an deren Innovationskraft, der ihn in verschiedenen Phasen seines Schaffens stimuliert hat. In den fünfziger Jahren führte Meiers Faszination für die «Strukturen» der elektronischen Musik zum Konzept einer «elektronischen Musik für übliche Instrumente». Nach seiner Pensionierung 1973 trieben ihn die Vorstellungen eines «elektronischen Stils» von Werken für immer mehr Tasteninstrumente zu elektronischen Kompositionen:

Neue Klassik, geometrischer Stil, der Stil der Grossarchitektur ändern in: elektronischen Stil? Dass die Elektronik dadurch zu einer Ästhetik, zu besonderem Stil zu werden hat, nicht mehr bloss Kompositionsmittel sein darf? Dass deshalb die Kombination: traditionelle Musik + elektronisches Band sowie Live-Elektronik radikal zu verschwinden haben! (Dass damit natürlich alle eindringende verseuchende Theatralik, Politik, Expression etc zu verschwinden haben. Alle Gefühle und Unterhaltungen!)⁶⁵³

653 Hermann Meier, Arbeitsheft 181–200 [31.8.–8.10.1973], Eintrag vom 8. Oktober 1973, S. 199d (PSS–SHM).

Meier strebte also nach wie vor nach dem «entsprechenden Formprinzip» für elektronische Musik. Schließlich prägte seine Idealvorstellung auch die letzte Schaffensphase ab 1984, als er wieder Instrumentalwerke schrieb. So bezeichnete er seine späten Klavierstücke einmal als eine «aus dem Geist der Elektronik hergestellte Mehrklaviermusik». ⁶⁵⁴

Dabei war der «elektronische Stil» sehr eng an die Vorstellung einer «architektonischen Musik» gebunden, an die Meier sich auch im elektronischen Schaffen hielt. Oder anders ausgedrückt: Sein ästhetisches Anliegen erfüllte sich in der elektronischen Musik in besonderem Maße. So schrieb er, dass er den Maler Robert Strübin einst gefragt habe, ob er nicht aus eigener Vorstellung Bilder schöpfen und diese in Musik übertragen wollte, und dass dieser davon überfordert war, aber dass Meier sich nun selbst in der Lage sah, dieses Anliegen zu erfüllen:

Denn architektonische Musik kann nur auf dem Brasilia-Reissbrett entworfen, geplant und konstruiert werden. Die Kopisten haben sich umzuschulen, sie sollen Pläne in Noten übertragen und vor allem in elektronische graphische Befehle. Letzteres muss ich gründlich lernen, durch Befragung von Haller (anhand der fertigen und begonnenen Pläne). (aber Haller hat keine Kompetenz den Wert meines Musikstils zu beurteilen). Man hat nicht einen Namen zu hinterlassen, sondern Spuren, die in die Zukunft führen. ⁶⁵⁵

Meier wollte also mit seinen elektronischen Werken die Musik und mit ihr das Musikhören grundlegend verändern:

Der Wert der Musik ist nicht mehr durch das Ohr festzustellen, wird keine kulinarischen Hörgenüsse mehr sein: Nur noch die Grossarchitektur wird dem Grundriss-Plan seinen Wert beimessen und damit basta! Das arme Ohr muss auch endlich aus der Romantik heraustreten, darf nicht mehr dazu nach Urgrossvaterart hören! Darf nicht mehr sagen: Die Musik liegt im 3Klang! Oder in der Melodie! Sogar wir schon hören die Grenzen aus Schuberts genialsten Melodien heraus. Daher haben wir dem Ohr den Befehl zu erteilen, nicht mehr melodisch-harmonisch zu hören, sondern bloss noch architektonisch. [...] Stockhausen entwickelt sich zum Volksredner in Kathedralen und Moscheen (Cage Co + Kagel): die Revolution besteht darin, endlich alles Sprachliche, Gestische aus der Musik herauszubringen, dass nichts mehr als Geometrik oder Gross-Architektur darin übrigbleibt. ⁶⁵⁶

In der elektronischen Musik sah Meier eine Möglichkeit, alles «Sprachliche und Gestische» aus der Musik zu verbannen und nur «Geometrik»

654 Hermann Meier, Arbeitsheft 841–880 [24.12.1984–9.2.1985], Eintrag vom 31. Januar 1985, S. 871c (PSS–SHM).

655 Hermann Meier, Arbeitsheft 181–200 [31.8.–8.10.1973], Eintrag ca. vom 5. Oktober 1973, S. 199b (PSS–SHM).

656 Ebd., Eintrag vom 8. Oktober 1973, S. 199d.

oder «Gross-Architektonik» zu schaffen. Dies lässt sich als Erfüllung seiner über Jahre entwickelten Idee einer abstrakten Musik verstehen.

Gleichzeitig bleiben einige Aspekte von Meiers Hinwendung zur Elektronik merkwürdig ungreifbar. Das mag daran liegen, dass sich seine utopischen Vorstellungen einer radikal neuartigen elektronischen Musik naturgemäß wenig auf die konkrete Umsetzung ausrichteten und die graphischen Partituren, die als Zeugnisse davon erhalten sind, bis zu einem gewissen Grad abstrakt gesetzt sind. Für die klangliche Ausgestaltung machte Meier beispielsweise nur wenige Angaben. Über die Gründe dieser Unschärfen der elektronischen Partituren kann derzeit nur spekuliert werden: Sie mögen auf eine fehlende Kenntnis der Studiopraxis zurückzuführen sein oder auf eine besondere Auslegung der Arbeitsteilung zwischen Komposition und Ausführung in der technischen Umsetzung. Meiers Imagination scheint sich nur an gewissen Elementen der Komposition zu entzünden, während er andere für die Umsetzung zentrale Aspekte vernachlässigte. Offenbar zählte für ihn die stimmige Ausarbeitung der «Grundrisse» auf Papier mehr als die konkrete Umsetzung – was bei seiner langjährigen Tätigkeit ohne Chancen für Aufführungen wenig überrascht. Dahinter steht die Vorstellung einer in allen Aspekten kontrollierbaren Musik, die weder Dirigentinnen noch Musiker benötigt – ähnlich wie die Rollen für Pianola, auf denen Conlon Nancarrow äußerst differenzierte Rhythmen einstanzte, die von Ausführenden kaum hätten realisiert werden können (freilich steht die Vorstellung Meiers Idee einer Klangflächenmusik gänzlich fern).

Hinter dem hohen Stellenwert der Niederschrift und des Papiers als Speichermedium steht ferner eine kritische Distanz zum Medienwandel. Meier hielt dies einmal in einer Bemerkung fest, die angesichts der Technologiegläubigkeit der siebziger Jahre von einem bemerkenswerten Weitblick zeugt und auch für die heutigen Debatten über die Sicherung fragiler alter Tonbänder wie auch neuer digitaler Speichermedien noch brisant ist:

Die Schrift wird 5 Tausend Jahre alt, die elektronischen Bänder vielleicht keine Hundert Jahre. Was davon bleiben wird, werden die Grundrisse sein (denn die Flächenbelegungen werden immer ephemerer werden).⁶⁵⁷

Somit lässt sich das reiche Spätwerk der elektronischen Stücke Meiers bis zu einem gewissen Grad als utopische Schöpfung verstehen, als Papier- oder Kopfmusik, in der Meier seine eigenen, über Jahre

657 Ebd.

entwickelten Visionen erfüllte und dabei eigene Wege ging. Zumindest teilweise lässt sich dieses eigenwillige Werk auf seine Lebenssituation zurückführen: In den fünfziger Jahren hatte er als Familienvater und Dorfschullehrer wohl schlicht nicht die zeitlichen und finanziellen Möglichkeiten, um sich in den elektronischen Studios das nötige Wissen anzueignen. Bei seiner ersten Arbeit in einem elektronischen Studio war er siebzig Jahre alt und brachte – im Gegensatz zu Edgard Varèse, der zwanzig Jahre zuvor in ebenfalls bereits vorgeschrittenem Alter sein *Poème électronique* (1958) realisiert hatte – weder den Ruf noch den Ruhm mit, der ihm eine angemessene Unterstützung durch technisches Personal und genügend Studiozeit ermöglicht hätte.

IV Schreiben als Gedankenschmiede: Schlussbetrachtungen

Unabänderliche Ausgangslage für die Auseinandersetzung mit dem Œuvre Hermann Meiers (1906–2002) ist die Tatsache, dass dieser Zeit seines Lebens unbekannt blieb und er nur wenige Aufführungen seiner eigenen Kompositionen erleben konnte, er sein Schaffen aber zugleich in seinen nachgelassenen Schriften umfangreich dokumentiert, kommentiert und reflektiert hat. Über die kurzen Augenblicke einiger weniger in Konzerten erklungener Werke hinaus baut sich also eine überdimensionale Überlieferung verbaler Erzeugnisse aus der Feder ihres Komponisten auf, die allerdings grundsätzlich nicht für Dritte bestimmt, sondern als selbstreflexive Notizen zum eigenen Schaffen, aber auch zum Alltag oder zu diversen kulturellen oder philosophischen Themen angefertigt worden waren. Die Spannweite der übernommenen Notizen reicht von Listen von Gegenständen, die Meier für eine Reise einzupacken gedachte, über Kommentare zu Musik, die er am Radio gehört hatte, Briefe und Briefentwürfe an Persönlichkeiten des Musiklebens, Arbeitsnotizen zu den Kompositionen, an denen er gerade arbeitete, bis hin zu bildlichen Skizzen und großformatigen Verlaufsdiagrammen. Hier bleibt noch Vieles zu entdecken: nicht nur zu Meiers Rezeption der musikalischen und künstlerischen Strömungen seiner Zeit, sondern auch zu seiner kompositorischen Entwicklung und Kompositionspraxis. Bei der Erforschung und Auseinandersetzung mit Meiers Schaffen können also seine umfangreichen schriftlichen Zeugnisse beigezogen werden; allerdings ist nicht immer leicht ersichtlich, welche Art von Notizen in welchen Kategorien der Schriften zu finden ist. Am einfachsten im Umgang ist die Korrespondenz, die vor allem an Meier gerichtete Briefe, teilweise aber auch Entwürfe oder Kopien seiner eigenen Briefe umfasst. Schwieriger stellt sich die Trennung zwischen allgemeinen Notizen und Skizzen zum musikalischen Schaffen heraus. Meier verwendete zwar über lange Zeit zwei unterschiedliche Sorten Hefte: zum einen die «Tagebücher» mit allgemeinen Vermerken, zum anderen die «Arbeitshefte» mit Notizen zu einzelnen Werken, doch hat er bei seinen meist in Stenographie festgehaltenen Aufzeichnungen diese strikte Trennung nicht immer durchgehalten.

Bei einer groben Durchsicht aller Arbeitshefte und der Lektüre und Transkription ausgewählter Stellen zeigte sich, dass Meier seine

Kompositionen ab den fünfziger Jahren in ausführlichen verbalen Monologen konzipierte und ausarbeitete. Dabei verlaufen die Gedanken freilich nicht stets in logischer Ordnung, sondern bilden den kreativen Prozess ab, in dem Ideen verfolgt und verworfen, einzelne Gedankenstränge bis ins Detail ausgearbeitet, andere nur grob gestreift, ganze Passagen gestrichen, überschrieben, ausgeschnitten, überklebt oder neu zusammenfügt werden. Meier profitierte also von der Eigenschaft von Schrift, die «das Schreiben, Überschreiben, Umschreiben und Löschen schriftlicher Zeichen, die Formation und Transformation von Schemata» zur «Erkenntniswerkstatt, zur Gedankenschmiede, zum Entwurfsbüro und zum Kunstlabor» werden lässt,⁶⁵⁷ was wiederum reflektiert, dass Schrift «nicht nur ein Darstellungsraum wissenschaftlicher und künstlerischer Gedanken und Objekte» ist, sondern auch eine «Stätte ihrer genuinen Entdeckung, Erfindung und Exploration.»⁶⁵⁸ Im kreativen Prozess des Schreibens werden also nicht nur vorab geformte Gedanken festgehalten, sondern die «amorphen Vorstellungs- und Empfindungswelten» erfahren zunächst eine gedankliche Klärung, wobei die «Exteriorität einer Inskription» zur «Springquelle in der Ausbildung von Ideen» wird.⁶⁵⁹ Mit der Prozessualität des Schreibens, die vom nachträglichen Selberlesen als Mittel zur Überprüfung und zur Gewichtung profitiert, kann erklärt werden, warum Meier in seinen Arbeitsheften oft sich selbst widerspricht oder nicht schlüssig argumentiert. Deshalb müssen diese Quellen stets kritisch ausgewertet werden – und das Zitieren von nur kurzen Ausschnitten ist oft nicht angebracht, da in kurzen Fragmenten oft die übergeordnete Linie oder Integrität eines weiter gefassten Gedankengangs fehlt.

Gleichzeitig bietet die Fülle der schriftlichen Zeugnisse in Meiers Nachlass eine Fundgrube, die bereits viele neue Erkenntnisse zu Leben und Werk Meiers zutage gefördert hat. Die Auswertung der Korrespondenz und der Lebensdokumente hat das Bild des «Aussenseiters»⁶⁶⁰ geschärft und jenes des «Einzelgängers» relativiert. So distanzierte sich Meier zwar Mitte der fünfziger Jahre von der Musikszene und begnügte sich damit, «für die Schublade» zu komponieren. Davor hatte er sich aber – in seiner Freizeit freilich – in Basel systematisch musikalisch weitergebildet, Klavier- und Orgelunterricht genommen und in

657 Krämer / Totzke, «Was bedeutet «Schriftbildlichkeit»?», S. 20.

658 Ebd., S. 21.

659 Ebd., S. 20.

660 Vgl. beispielsweise Torsten Möller, «Der Aussenseiter als radikaler Querdenker», in: *Schweizer Musikzeitung / Revue Musicale Suisse* 13/1 (Januar 2010), S. 18–19.

Theorie, Komposition und Musikgeschichte Kurse belegt. Nach dem Zweiten Weltkrieg suchte er Wladimir Vogel auf und knüpfte in dessen Umfeld Kontakte. Beim Vorbereitungstreffen zum Internationalen Zwölftonkongress verstand er sich anscheinend eher als außenstehender Beobachter, jedoch ermöglichte ihm diese etwas distanzierte Position, seine Kontakte sorgfältig und bewusst zu wählen. Mit dem Dirigenten und Komponisten Erich Schmid etwa knüpfte Meier eine Freundschaft, die zu einem jahrelangen persönlichen und brieflichen Austausch führte. Mit Jacques Wildberger hingegen schien er nur die Stunden bei Vogel zu teilen, darüber hinaus aber den Kontakt wenig zu pflegen. In dieser Zeit unternahm Meier auch einige Anstrengungen, seine Werke zur Aufführung zu bringen, und suchte zu Persönlichkeiten Kontakt, die ihm dahingehend behilflich sein konnten. Die Erkundigungen bei Paul Sacher, Hermann Scherchen oder Heinrich Strobel verliefen erfolglos, unter anderem, weil Meier einen ungünstigen Zeitpunkt der Kontaktaufnahme wählte oder weil seine Musik als zu schwierig erachtet wurde. Meier lebte als Primarschullehrer in Zullwil zwar abseits der kulturellen Zentren, vermochte sich in den frühen Jahren seines Schaffens aber sehr wohl in der Schweizer Szene der zeitgenössischen Musik zu vernetzen. Vor diesem Hintergrund ist der zumindest teilweise Rückzug Anfang der fünfziger Jahre zu verstehen: Er gab die Hoffnung auf eine Karriere als Komponist auf und zog sich zurück, um seine eigenen Vorstellungen weiterzuverfolgen. Dies führte zu einer schrittweisen Einbeziehung von Klangflächen, zu einer Orientierung an der abstrakten und konkreten Kunst und den Naturwissenschaften und zu einem individuellen Kompositionsverfahren mit graphischen Entwürfen.

Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Meier auch nach dieser Distanzierung weiterhin Austausch mit Kolleginnen und Kollegen suchte und pflegte. Neben der bereits erwähnten Freundschaft mit Erich Schmid fand Meier im Berner Publizisten und Konzertveranstalter Hermann Gattiker einen Freund und Gesprächspartner. Der Solothurner Pianist Charles Dobler zeigte zwar wenig Verständnis für Meiers musikalische Absichten, war ihm dennoch auch in kompositorischen Fragen eine Bezugsperson. Ende der sechziger Jahre lernte Meier den Basler Musikwissenschaftler Hans Oesch kennen, dessen Anregungen er in seinem Spätwerk insbesondere mit der Hinwendung zur elektronischen Musik befolgte. Schließlich berichtet auch der Bieler Pianist, Komponist und Konzertveranstalter Urs Peter Schneider, der Meiers Schaffen in den achtziger Jahren wiederentdeckte und ihm Aufführungen

ermöglichte, von langen und intensiven Gesprächen über Kunst und Musik mit dem damals bereits über siebzig Jahre alten Komponisten.⁶⁶¹

In seinen Arbeitsheften bezieht sich Meier immer wieder auf Komponisten seiner Zeit. Aus Bemerkungen über Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez oder Iannis Xenakis geht hervor, dass er die neue Musik seiner Zeit kannte und sich damit intensiv auseinandersetzte. Im abgelegenen Schwarzbubenland informierte er sich insbesondere am Radio darüber und hörte viele Übertragungen. So hatte er in den fünfziger Jahren gemäß einer eigenen Aussage in den Nachtprogrammen der deutschen Sender die Musik von Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Zimmermann und Fortner kennengelernt. Das Schweizer Radio erlebte in den fünfziger und sechziger Jahren eine «bildungsmäßig herausragende Zeit als Hauptträger der Neuen Musik»: Durch den Austausch von Aufnahmen internationaler Konzertschnitte wurde die Verbreitung der jüngsten Schöpfungen gefördert, und die Sender engagierten sich darüber hinaus mit Programmen, in denen neue Musik kommentiert und diskutiert wurde.⁶⁶² Dass Meier diese Sendungen aktiv hörte, ist in Arbeitsheften mit der Überschrift *Radio* belegt.⁶⁶³ Darin machte er sich Notizen, und er stellt sich dabei als scharfzüngiger Kritiker heraus. Im Frühjahr 1949 notierte er sich beispielsweise zu Frank Martins Ballade für Saxophon (1938), sie sei «wie Hölderlin, aber die Hintergründe mangeln». Georges Aurics Ballett *Les Matelots* (1924) empfand er als «gewöhnlich» und «kindisch» und kritisierte, dass es nie «an die Ursprünglichkeit und Eindringlichkeit Messiaens» herankomme.⁶⁶⁴ Lob und scharfe Kritik standen in seiner Einschätzung von Vogels Schaffen nebeneinander: Zu den *12 Variétés* (1939–40) hielt er fest, dass sie «wie Schumann» nicht ins Gedächtnis gingen, im alten Stil geschrieben seien und kein geistiges Neuland beträten, wohingegen er in der Orchesteretüde *Ritmica funebre* (1930–32) die Kraft des «rhythmischen Ausdrucks» als gewaltig erachtete und eine «aussergewöhnliche Persönlichkeit» heraushörte.⁶⁶⁵ Lobeshymnen folgten sodann über Alban Bergs *Wozzeck* (1921) – «ein totales Ja!», «jede Note voll Leben» – und über eine «urchige», «am Ursprung gefasste» Sonate für Geige und Klavier von Bartók, dem «einzigsten Heutigen».⁶⁶⁶ Meier schaffte sich zudem

661 Vgl. Schneider, «Verschiedenes von Hermann Meier».

662 Carlo Piccardi, «Moderne Musik im Schweizer Radio», in: Mosch (Hg.), «*Entre Denges et Denezzy ...*», S. 121–136, hier: S. 132.

663 In den Lebensdokumenten sind solche Hefte aus den Jahren 1942, 1943, 1949 und 1950 erhalten (PSS–SHM).

664 Hermann Meier, Notizheft *Radio 11.2.–7.6.49*, Einträge ohne Datum (PSS–SHM).

665 Ebd.

666 Ebd. – Es ist nicht klar, welche Geigensonate Bartóks Meier hörte.

Partituren an oder lieh sie von Bekannten aus.⁶⁶⁷ Darüber hinaus informierte er sich in Zeitschriften über neue und neueste Musik. Von der Musikzeitschrift *Melos* etwa konsultierte er in der Universitätsbibliothek die Jahrgänge 1950 bis 1957.⁶⁶⁸ Hefte der sechziger und siebziger Jahre fanden sich in seiner persönlichen Bibliothek, wobei durchgehende Markierungen davon zeugen, dass er sich damit aktiv auseinandersetzte.⁶⁶⁹ Meier positionierte sich mit seinem Schaffen also durchaus in Kenntnis des zeitgenössischen Geschehens und sonderte sich keineswegs geistig ab.

Vor diesem Hintergrund ereignete sich Mitte der fünfziger Jahre ein bedeutender Umbruch: Bis dahin hatte er sich bewusst an Vorgängern wie Arnold Schönberg oder Anton Webern orientiert, danach suchte er ebenso bewusst eine Distanzierung von musikalischen Vorbildern – mit Ausnahme der elektronischen Musik – und orientierte sich verstärkt an zeitgenössischer Kunst und den Naturwissenschaften. Dieser Wendepunkt zeichnet sich im frühen Schaffen in einer allmählichen Ablösung ab, wie in der Analyse der Gattiker-Variationen HMV 27 (1951–52, rev. 1969) der vorliegenden Arbeit aufgezeigt werden konnte. Danach ändert sich die Gewichtung: Die Anlehnung an Vorgänger tritt in den Hintergrund, während sich individuelle Schwerpunkte abzeichnen. Im Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958) wird die Reduktion auf drei geometrische Grundelemente bestimmend, im Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965) die Anordnung unterschiedlich ausgeprägter Klangflächen. Das Stück *Klangflächengefüge oder Wandmusik* für Hans Oesch HMV 75 (1970–71) schließlich lässt sich auf die kurz danach beginnende «elektronische Phase» beziehen. In Anlehnung und Distanzierung zu zeitgenössischen Strömungen durchlief Meiers Werk die Stationen, die aus der internationalen Avantgarde des 20. Jahrhunderts bekannt sind: Zwölftontechnik, serielle Musik, Klangflächenkomposition und elektronische

667 Aus einer Notiz geht beispielsweise hervor, dass Meier sich 1960 die Partitur des Orchesterstücks *Achorripsis* (1956) von Iannis Xenakis vom Dirigenten Francis Travis auslieh. Vgl. Hermann Meier, Notizheft V. *Instrumentation*. Riemann, S. 26 (PSS–SHM), vgl. auch Zimmermann, «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», S. 24 und Anm. 28.

668 Abschriften und Exzerpte daraus finden sich auch in Notizbüchern der Jahre 1954, 1957 und 1961: Hermann Meier, Notizbuch Nr. 96 *Mooser, Melos Jg. 1952–53, 1950–51, [...]*, Einträge vom 12. September 1954; Hermann Meier, Notizbuch Nr. 117 *Melos 1956, Jordan, [...]*, Einträge vom 11. Juni bis 18. August 1957; Hermann Meier, Notizbuch Nr. 128 *Husserl, Stuckenschmidt, [...]*, Einträge vom 17. Juli bis 19. Dezember 1961 (PSS–SHM).

669 In der nachgelassenen Bibliothek Meiers sind *Melos*-Hefte aus den Jahren 1962/63, 1966/67, 1972 und 1974–76 erhalten (PSS–SHM).

Musik. Damit stand sein Schaffen quer zu den Entwicklungen der zeitgenössischen Musik in der Schweiz. In Basel suchte er in den frühen vierziger Jahren vergeblich nach einer Lehrperson, die ihn in die Zwölftonmusik einführen konnte. Danach vernetzte er sich zwar im Umfeld Vogels, bewegte sich aber sehr bald auch in dieser Nische an den Rand, indem er die seriellen Verfahren ausweitete. Damit hatte er sich selbst in eine doppelte Außenseiterposition gebracht. Die Öffnung der sechziger Jahre, die insbesondere von den Meisterkursen mit Boulez, Stockhausen und Pousseur an der Musik-Akademie Basel ausging, erfolgte für Meier zu spät. Zu diesem Zeitpunkt ging er gegen das sechzigste Altersjahr und es fehlte ihm dafür wohl auch das nötige handwerkliche Wissen.

Auch Meiers Nutzung neuer Notationsformen ist als Abwendung von der Tradition zu verstehen: eine Loslösung von einer Notenschrift, die musikalisch kodiert ist und Hierarchien der Parameter impliziert. Die Verräumlichung von Zeit auf der horizontalen Achse seiner Verlaufsdiagramme diente ihm dazu, den formalen Ablauf seiner Kompositionen unabhängig von traditionellen Formverläufen zu skizzieren und dabei Proportionen und Symmetrien synoptisch erfassbar zu machen. Die Zuordnung auf der vertikalen Achse variierte je nach Meiers kompositorischen Bedürfnissen: von einer maßstäblichen Darstellung von Tonhöhen und Ambitus bis zu einer Vergegenwärtigung simultan erklingender Schichten. Schließlich machte er sich die stofflichen Eigenschaften des Papiers kompositorisch zunutze, indem er Verlaufsdiagramme zerschnitt und neu zusammenklebte, einzelne Stellen strich oder überklebte, Schichten einfügte oder umschrieb. So diente ihm die Schriftfläche seiner Notationen als Ordnungsmatrix für seine kompositorischen Ideen, die er darauf entwickelte und überprüfte.

Unter den Komponistinnen und Komponisten, die ab den fünfziger Jahren mit bildlichen Skizzen und Verlaufsdiagrammen arbeiteten, nimmt Meier eine Sonderstellung ein, da er sich dieses Arbeitsmittel über eine Zeitspanne von mehr als dreißig Jahren intensiv zunutze machte und dabei eine unvergleichliche Vielfalt an Graphiken erstellte. Individuelle Analysen zeigen auf, dass er die bildlichen Skizzen im Kompositionsprozess unterschiedlich einsetzte. So dienten ihm etwa zwei Verlaufsdiagramme zum Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958) zur getrennten Ausarbeitung der zeitlichen Gestaltung auf zwei Ebenen: Auf einem großformatigen Verlaufsdiagramm arbeitete er die Abfolge der drei in der Komposition verwendeten Gestalttypen aus, auf einem «rhythmischen Grundriss» die detaillierte rhythmische Ausprägung. Die bildliche Darstellungsform ermöglichte ihm die Konzentration auf zeitliche Proportionen und Spiegelungen von Abschnitten, die er auf der y-Achse durch schematische Darstellung vereinfachte

und durch Einfärbungen hervorhob, während er andere musikalische Dimensionen außer Acht ließ. Auf den Verlaufsdiagrammen und den graphischen Notationen zum Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965) wiederum zeichnete er auf der y-Achse den Ambitus von Klangflächen ein. Die Rechtecke bilden also die Ausbreitung im Ton- und im Zeitraum maßstäblich ab. Wieder dienen die Diagramme unterschiedlichen Funktionen im Kompositionsprozess: Auf einer ersten Matrize permutierte er fünf zugrundeliegende Klangflächen, auf einem zweiten, komplexeren Diagramm arbeitete er die zeitliche Gestaltung, Dynamik, Dichte und Struktur weiter aus. Dieses nutzte er als Grundlage für die Reinschrift der graphischen Notation des Stücks, wofür Meier drei Kopien erstellte. Auf den Diagrammen zu *Klangflächengefüge oder Wandmusik* HMV 75 (1970–71) wird erkennbar, dass Meier seine Musik Ende der sechziger Jahre in immer mehr Schichten konzipierte, was schließlich kurz danach zur elektronischen Umsetzung führte. Für alle besprochenen Diagramme nutzte er besondere materielle Möglichkeiten der Arbeit mit Tinte, Aquarellfarben, Papier, Schere und Klebstreifen. Die Überlagerung von Klangflächen vergegenwärtigte er sich durch Farbmischungen, die dank der Transparenz von Aquarellfarben erkenntlich werden, und durch Schraffuren mit Tinte. Die für seine Komposition fundamentalen Schnitte erreichte er ganz pragmatisch mit einem Griff zu Schere und Klebstreifen. Damit tritt auch der Zusammenhang zwischen Werkzeug und kompositionsästhetischer Positionierung hervor.

In diesen Praktiken und in der Ausarbeitung seiner Gedanken auf Papier gelang es Meier, sich stets weiter in neue Ausdrucksbereiche vorzuwagen. Das Schreiben diente ihm als Mittel gegen Schaffenskrisen, wobei das kontrollierend-reflektierende Moment der Operativität hervortritt. Das unablässige Voranschreiten entspricht auch Meiers Veranlagung: Seine prägnanten Vorstellungen und Absichten, sein wacher Geist und sein unstillbarer Wissensdurst wirkten als Antriebsfeder für ein rastloses Schaffen. Dies erklärt, wie er zwei Berufen – oder Berufungen – zugleich nachgehen konnte: Tagsüber arbeitete er als Lehrer, abends und an schulfreien Tagen als Komponist. Meiers Zweitberuf hatte für ihn allerdings mehr Bedeutung als der erste. So komponierte er bis ins hohe Alter mit einer unvergleichlichen Entschlossenheit und Ausdauer. Erst gegen Ende seines Lebens kommt in den Arbeitsheften, die sich mittlerweile zu hohen Papiertürmen stapelten, eine manische oder verbissene Komponente zum Vorschein – oder auch das Eigenbrötlerische. Darin wäre er mit Einzelgängern der Schweizer Literaturgeschichte wie etwa Robert Walser (1878–1956) und Ludwig Hohl (1904–1980) vergleichbar. Parallelen zu deren Schaffen sind auch in den eigenwilligen und ausgiebigen Notizformen erkennbar, in denen

sich die beiden Autoren ebenso wie der Komponist äußerten: Walser mit seinen Mikrogrammen und Hohl mit Notizen, die er an Wäscheleinen über seinem Arbeitsplatz aufzuhängen pflegte.

Der fundamentale Unterschied freilich besteht in der Medialität: Meiers umfangreiche Notate bezogen sich stets auf das Klingende, auf die Musik, die er sich vorstellte. Und an diesem Punkt setzt eine weitere Schwierigkeit im Umgang mit Meiers Œuvre ein. Auch wenn Meier seinem Lehrer gegenüber betonte, dass die Orchesterleseprobe von 1955 ihm bestätigt hatte, dass sich seine «im Notenbild fixierte Vorstellung» sehr gut mit dem «tatsächlichen Ertönen» decke, ist seinem Werk anzumerken, dass er Zeit seines Lebens nur wenige Stücke zur Aufführung bringen und selbst hören konnte, er diese also «für die Schublade» schrieb. Es ist ein natürlicher Vorgang, dass beim Schreiben und Lesen von Musik andere Gewichtungen auftreten als beim Hören – und dies insbesondere, wenn über Jahre keine Gegenüberstellung zwischen Geschriebenen und Gehörtem stattfindet. Anzuführen ist hier, was Stockhausen in seinem Vortrag über «Musik und Graphik» 1959 über «gelesene Musik» beschrieb:

Das Auge «hat Zeit» im Gegensatz zum Ohr, das immer «auf dem Laufenden» sein muß. Die *Schrift* einer zum Lesen bestimmter Partitur hat nichts zu tun mit jenem am Ohr vorbeifließenden Wechsel akustischer Erscheinungen. Ich lese etwa am Abend eine Seite Musik, springe zehn Seiten weiter, gehe auf eine frühere zurück – und wenn ich müde bin, lege ich das Buch zur Seite. Dieser Kontakt mit Musik unterscheidet sich grundsätzlich vom Hören. Musik, die für Schallplatte oder Tonband gedacht ist, zumal zum Lesen bestimmte, ist daher auch differenzierter, komplexer als solche, die für unwiederbringliche Aufführungen komponiert ist.⁶⁷⁰

Mit der Abweichung zwischen der zum Hören und der zum Lesen konzipierten Musik sind einige Schwierigkeiten im Umgang mit Meiers Œuvre zu erklären, die sich vor allem in der Realisation der elektronischen Partituren offenbaren – womit ein Feld benannt ist, das die vorliegende Arbeit weitgehend ausklammern musste.

Wie lässt sich Meiers Werk also einschätzen: als Glanzstück einer frühen Avantgarde in der Schweiz? Als Kaleidoskop der zeitgenössischen Kunst und als Spiegel der Musik des 20. Jahrhunderts? Als abstrakte Konstellation, «gelesene Musik» oder unverdrossene Schreibarbeit? Nicht alle seiner 101 Opera sind bis jetzt zum Erklingen gebracht, die vielfältigen Verlaufsdiagramme erst vor Kurzem erstmals öffentlich präsentiert und diskutiert worden: Die Deutung dieses so stark im 20. Jahrhundert verankerten Werks hat gerade erst begonnen.

670 Stockhausen, «Musik und Graphik», S. 18.

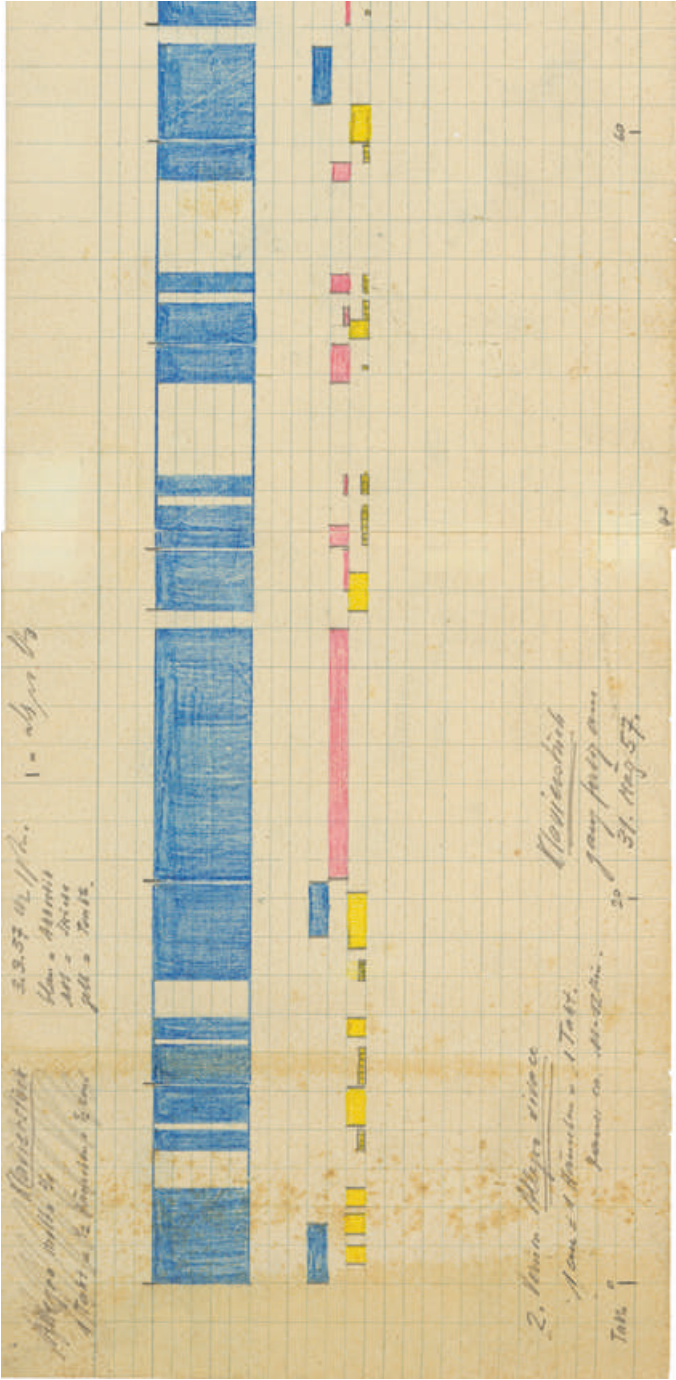


Abb. 19: Klavierstück HMV 39 (1957), Diagramm Klavierstück vom 31. März 1957, ca. 17,4 × 519,5 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).

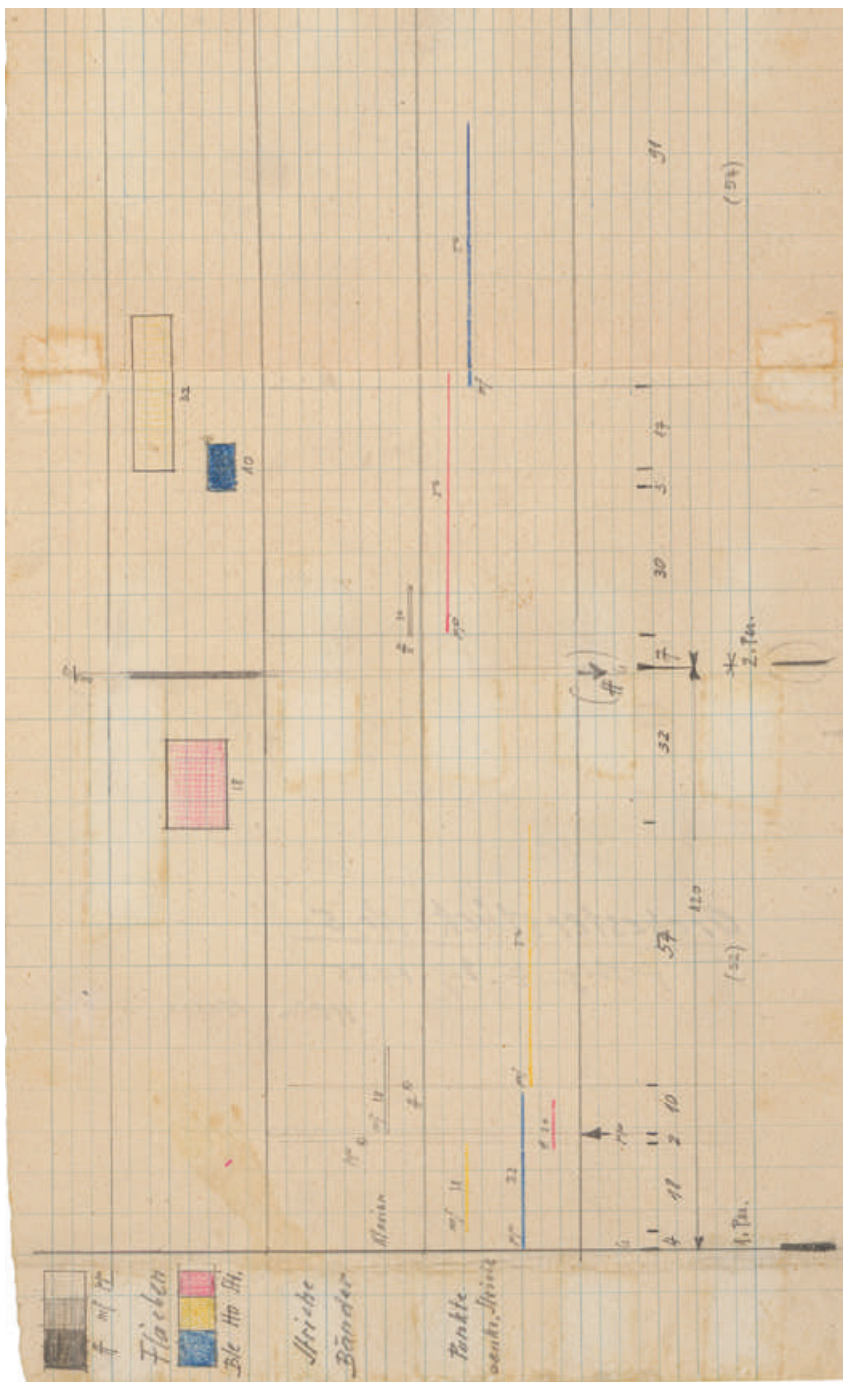


Abb. 20: Orchesterstück Nr. 5 HMV 35 (1955), Diagramm vom 4. Dezember 1955, ca. 17,6 × 634,5 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).

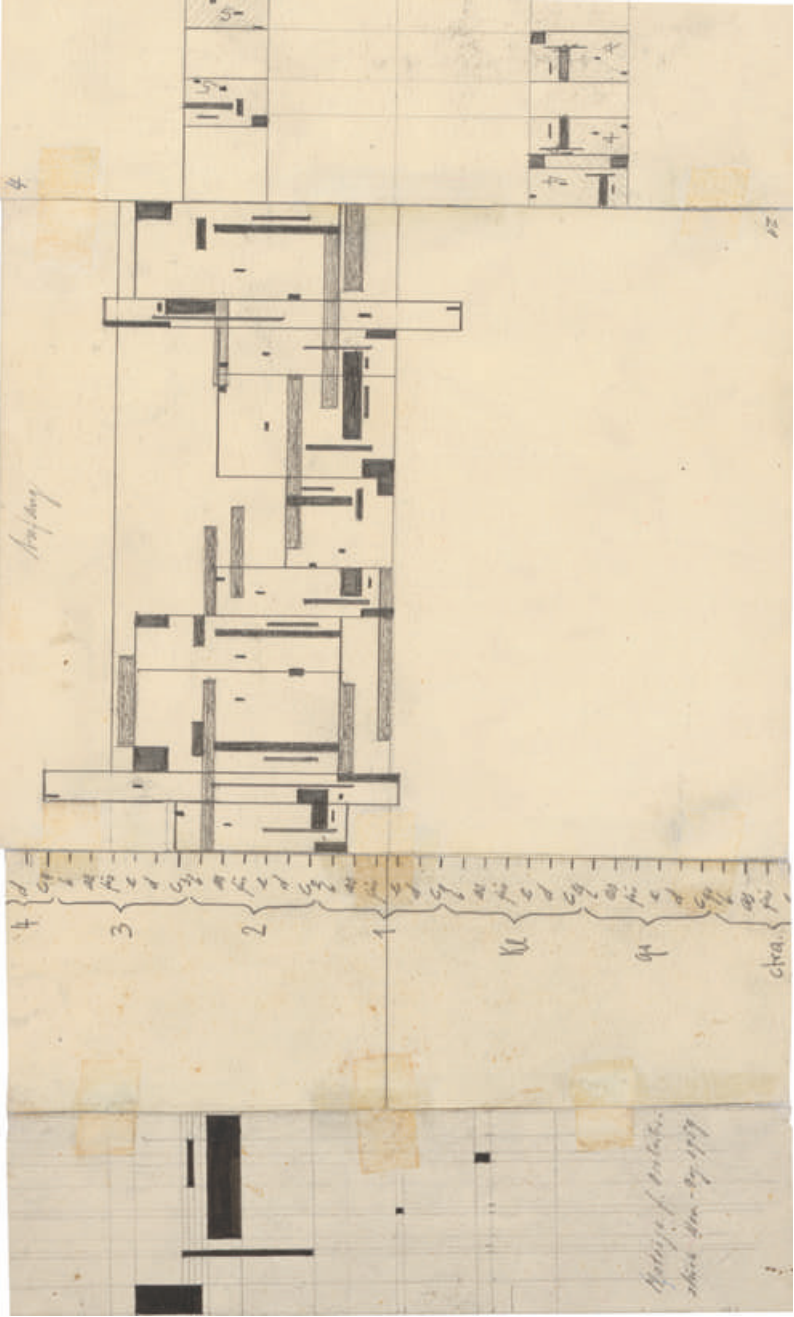


Abb. 21: Orchesterstück HMV 48 (1959–60), Diagramm Matrizе f. Orchesterstück Nov.–Dez. 1959, ca. 22,5 × 307 cm, Ausschnitt (PSS–SHM).



Abb. 22: Klangflächengefüge oder Wandmusik für Hans Oesch HMV 75 (1970–71), Diagramm Hauptplan Baslerwand vom 11. Januar 1971 mit Transparenzaufgabe, ca. 20,7 × 68,2 cm (PSS-SHM).

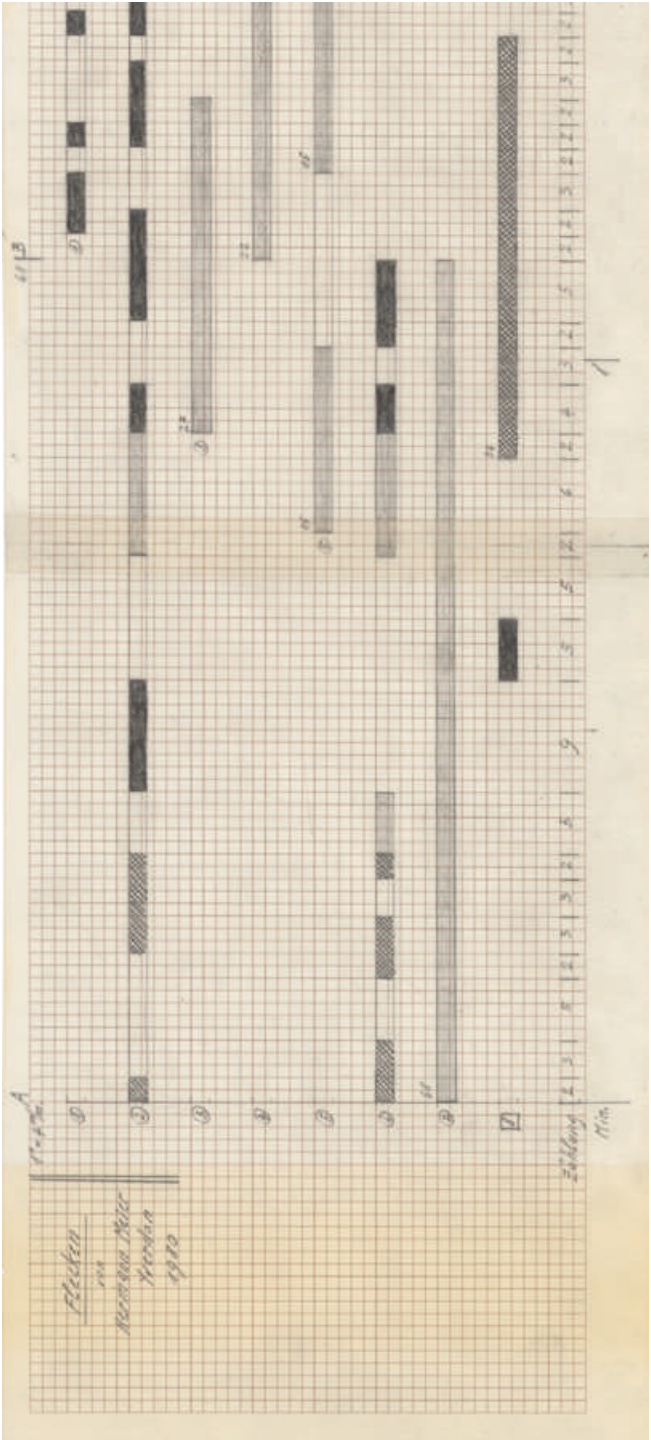


Abb. 23: Flecken für Elektronik HMV 90 (1980), Realisationspartitur vom 21. Mai 1980, Reinschrift auf Transparentpapier, ca. 21,2 × 359 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).

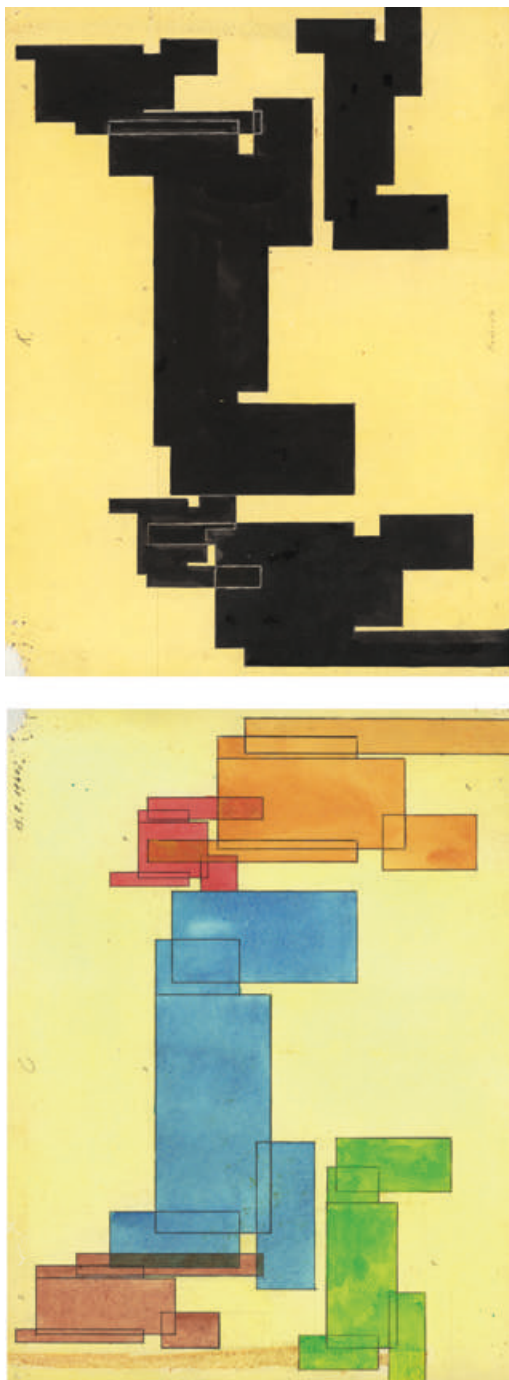


Abb. 24: Stück für großes Orchester HMV 50 (1960), Diagramm *Moderato* vom 15. August 1960, recto (l) und verso (r), ca. 29,7 × 39,7 cm (PSS-SHM).

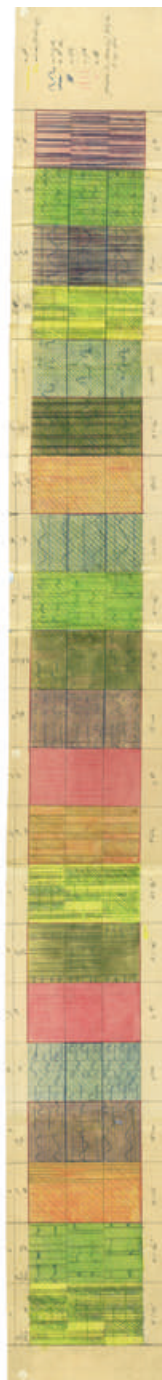


Abb. 25: Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere für Werner Heisenberg HMV 71 (1968), Diagramm vom 2. September 1968, ca. 22 × 188 cm (PSS-SHM).

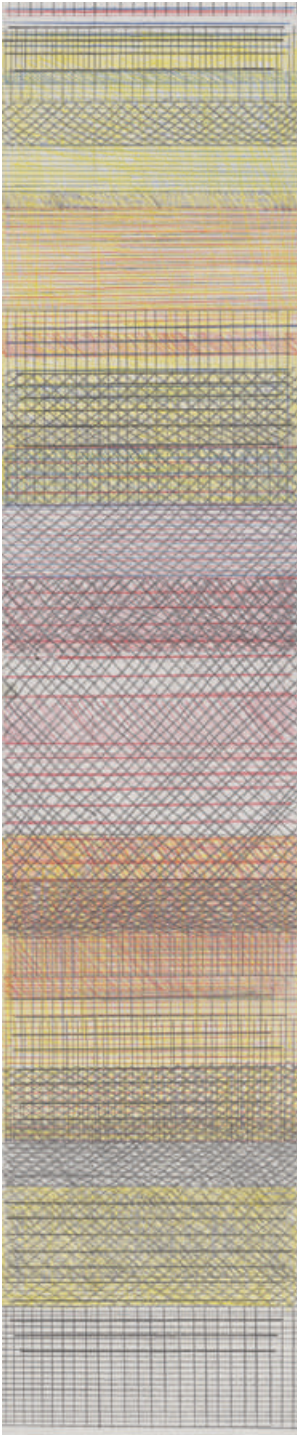


Abb. 26: Ohne Titel, Diagramm vom 11. Juni 1977 (nicht zugeordnet), ca. 21 × 263,5 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).

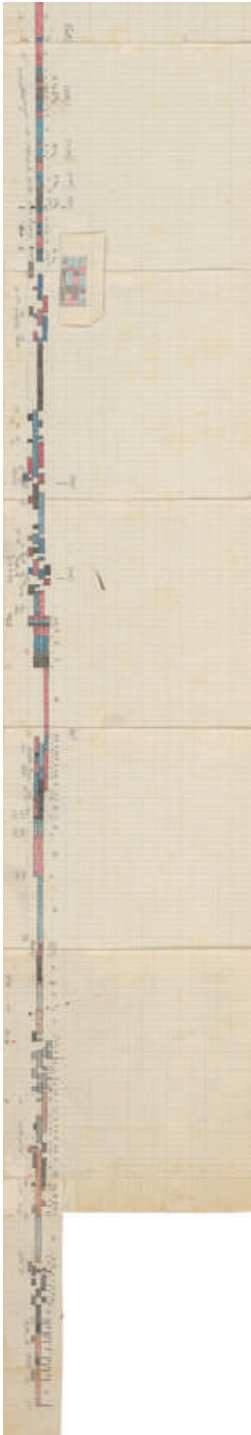


Abb. 27: Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958), Diagramm vom 17. November 1958, ca. 17,8 × 202,5 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).



Abb. 28: Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965), Diagramm vom 18. August 1965, ca. 22 × 69,2 cm (PSS-SHM).

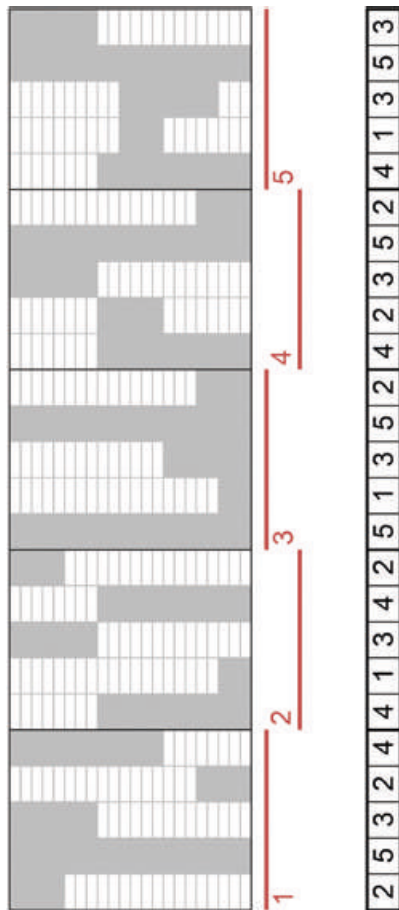


Abb. 29: Schematische Darstellung des Diagramms vom 18. August 1965.



Abb. 30: Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965), Diagramm vom 18. September 1965, ca. 29 × 350 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).



Abb. 31: Gegenüberstellung eines schematisierten Ausschnitts der Grundform des Diagramms vom 18. August mit dem dazugehörigen Ausschnitt auf dem Diagramm vom 18. September 1965.

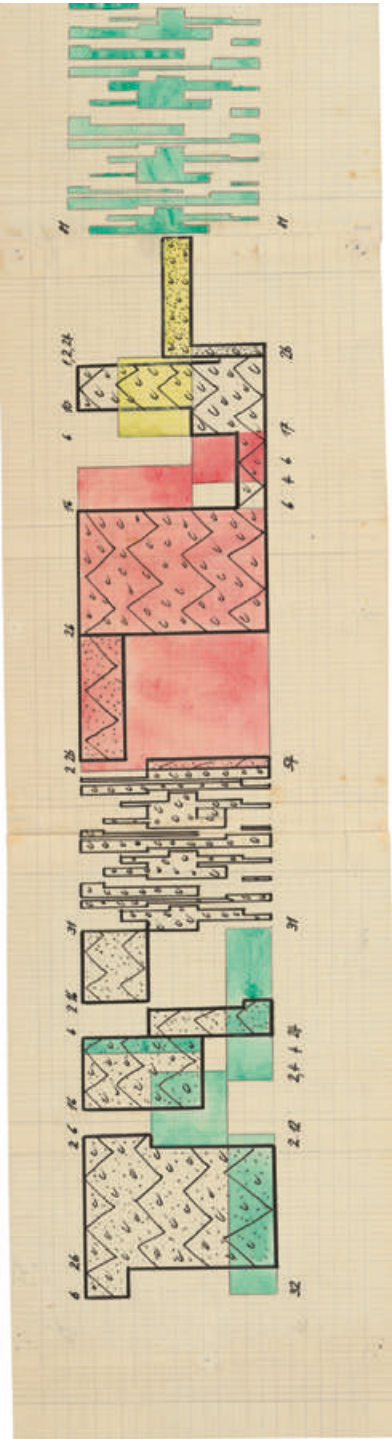


Abb. 32: Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965), graphische Partitur Stück für zwei Klaviere vom 18. September 1965, ca. 21 × 383,5 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).

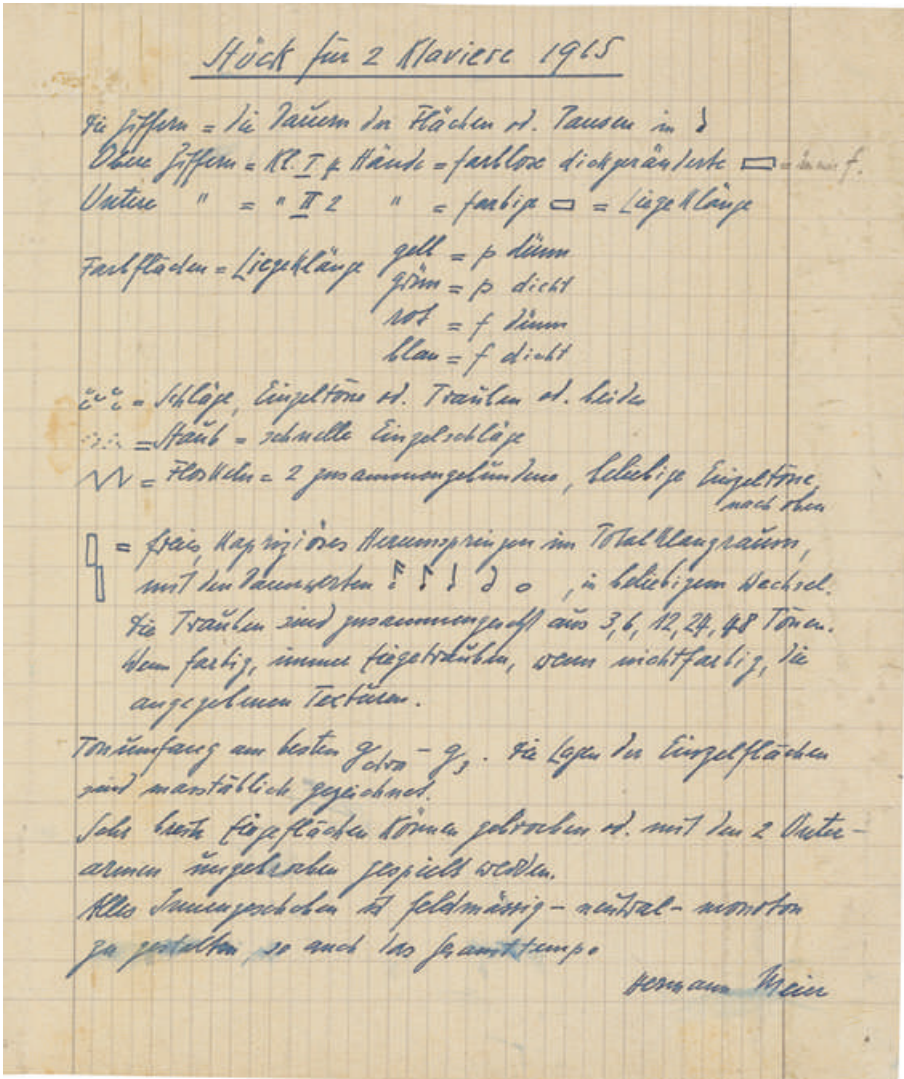


Abb. 33: Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965), Spielanweisungen auf der graphischen Partitur vom 18. September 1965 (PSS-SHM).



Abb. 34: Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln HMV 78 (1973), Diagramm vom 19. August 1973 zur Instrumentalversion, ca. 27 × 82 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).

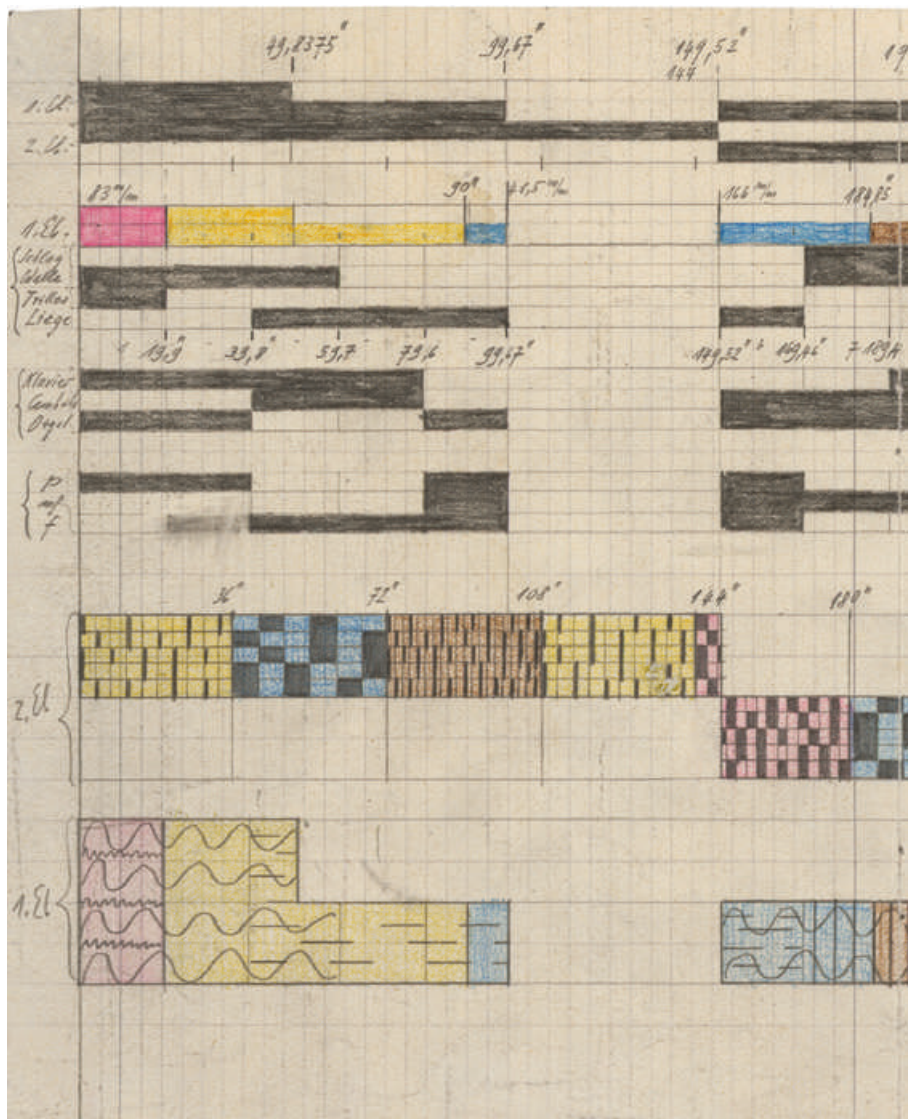


Abb. 35: Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln HMV 78 (1973), Diagramm vom 18. Oktober 1973 zur elektronischen Version, ca. 22 × 69,5 cm (PSS-SHM).

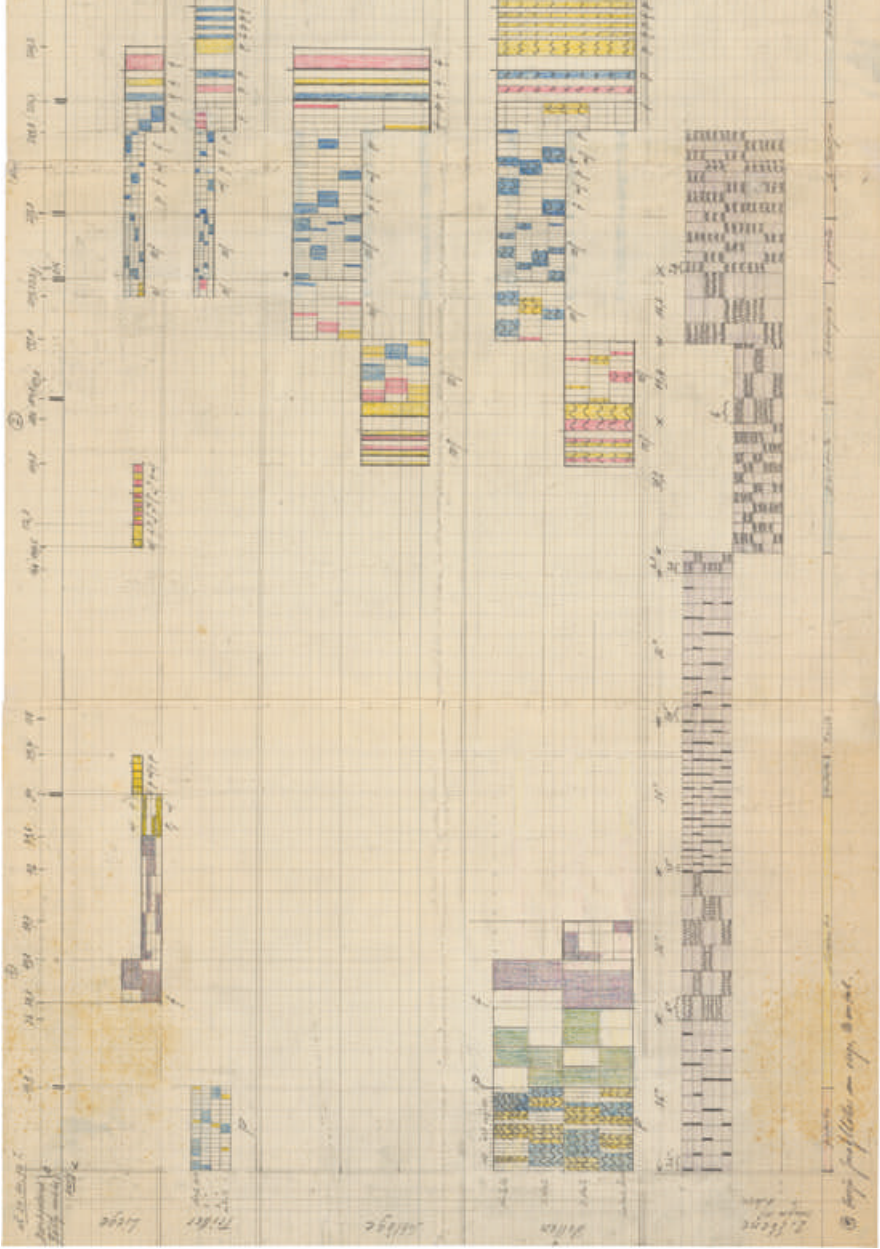


Abb. 36: Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln HMV 78 (1973), Realisationspartitur (Hauptplan) vom 3. November 1973, ca. 34,8 × 150,5 cm, Ausschnitt (PSS-SHM).

Anhang

Hermann Meier: Systematisch-chronologisches Werkverzeichnis

Klavier solo

- Klavierstück HMV 3 (1937)
- Klavierstück HMV 4 (1937)
- Variationen und Fuge für Klavier HMV 6 (1940)
- Sonatine für Klavier HMV 7 (1940)
- Klavierstück HMV 8 (1940)
- Präludium für Klavier HMV 9 (1941–44)
- Klavierstück Losone HMV 10 (1945)
- Sechs Klavierstücke HMV 13 (1946)
- Klavierstück HMV 16 (1947)
- Sonate für Klavier HMV 23 (1948–49)
- Klavariationen für Hermann Gattiker HMV 27 (1951–52;
rev. 1969)
- Zwei Klavierstücke für Lilo Mathys HMV 36 (1955–56)
- Klavierstück HMV 37 (1956)
- Klavierstück HMV 39 (1957)
- Klavierstück HMV 40 (1957)
- Kleine Elegie für Klavier für Gaby Stebler HMV 69 (1968)
- Klavierstück für Charles Dobler HMV 70 (1968)
- Klavierstück für Urs Peter Schneider HMV 99 (1987)

Zwei Klaviere und Klavier vierhändig

- Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958)
- Dreizehn Stücke für zwei Klaviere HMV 45 (1959)
- Komposition für zwei Klaviere HMV 46 (1959)
- Stück für zwei Klaviere HMV 47 (1959)
- Stück für Klavier vierhändig HMV 51 (1960)
- Stück für zwei Klaviere für Paul Baumgartner HMV 58 (1963)

- Stück für zwei Klaviere HMV 59 (1963)
Stück für zwei Klaviere oder Klavier vierhändig HMV 61 (1964–65)
Stück für zwei Klaviere für Helena Stebler HMV 63 (1965)
Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965)
Stück für zwei Klaviere HMV 94 (1983–84)

Drei und mehr Tasteninstrumente

- Stück für drei Klaviere vierhändig HMV 67 (1967)
Stück für Klavier, Cembalo und elektrische Orgel HMV 72 (1968–69)
Stück für zwei Klaviere, zwei elektrische Orgeln und zwei Cembali
HMV 73 (1969)
Sechs Stücke für Tasteninstrumente HMV 74 (1970)
Klangflächengefüge oder Wandmusik für Hans Oesch für zwei Klaviere (Klavier I vierhändig), zwei Cembali und elektrische Orgel
HMV 75 (1970–71)
Stück für zwei Klaviere, zwei elektrische Orgeln und zwei Cembali je
vierhändig HMV 76 (1971–72)
Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln
HMV 77 (1973)
Stück für drei Klaviere HMV 95 (1984)
Elektronische Studie für drei Klaviere HMV 96 (1984)
Grosse Wand ohne Bilder für Klavier, Cembalo und elektrische Orgel
je vierhändig HMV 100 (1988–89)

Lieder

- Sieben Lieder für Singstimme und Klavier HMV 14 (1946)
Blaue Stunde für Singstimme und Klavier HMV 28 (1952)
Drei Lieder für Singstimme und Klavier HMV 33 (1946/55)

Kammermusik

- Stück für zwei Violinen HMV 1 (1935)
Stück für Violine solo HMV 2 (1935)
Streichtrio HMV 5 (1938–39)
Trio für Flöte, Klarinette und Fagott HMV 11 (1945–46)
Streichquartett Nr. 1 HMV 12 (1945–46)
Drei Stücke für Violine und Klavier HMV 15 (1946)
Klavierquartett HMV 17 (1947–48)
Streichquartett Nr. 2 HMV 18 (1947)
Vier Kanons für drei Streicher HMV 19 (1947)
Invention für Violine solo HMV 20 (1947)
Trio für Flöte, Oboe und Klarinette HMV 22 (1948)
Stück für vier Posaunen HMV 29 (1952)
Stück für zwei Klaviere vierhändig und Schlagzeug HMV 57 (1963)
Quintett für Piccolo, Oboe, Horn, Bassklarinette und Kontrafagott
HMV 101 (1989)

Orchesterwerke

- Sinfonie Nr. 1 HMV 21 (1947–48)
Sinfonie Nr. 2 HMV 24 (1948–49)
Orchesterstück Nr. 1 HMV 25 (1949–50)
Orchesterstück Nr. 2 HMV 26 (1951)
Orchesterstück Nr. 3 HMV 30 (1952–53)
Orchestermusik – *Hommage à Hans Arp* HMV 31 (1953)
Orchesterstück HMV 32 (1954–55)
Orchesterstück Nr. 4 – *A Mondrian* HMV 34 (1955)
Orchesterstück Nr. 5 HMV 35 (1955)
Orchesterstück Nr. 6 HMV 38 (1956–57)
Orchesterstück Nr. 8 HMV 41 (1957)
Orchesterstück Nr. 9 HMV 42 (1957–58)
Orchesterstück Nr. 10 HMV 43 (1958)
Orchesterstück HMV 48 (1959–60)
Stück für großes Orchester HMV 49 (1960)
Stück für großes Orchester HMV 50 (1960)

- Stück für großes Orchester, Klavier vierhändig und Schlagzeug HMV 52 (1960–61)
Stück für großes Orchester HMV 53 (1961)
Stück für großes Orchester und zwei Klaviere je vierhändig HMV 54 (1961–62)
Stück für großes Orchester und Klavier vierhändig HMV 55 (1962)
Stück für großes Orchester HMV 56 (1962–63)
Stück für großes Orchester und drei Klaviere HMV 60 (1964)
Stück für großes Orchester und Klavier vierhändig HMV 62 (1965)
Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere für Oscar Niemeyer HMV 65 (1966–67)
Requiem für Orchester und zwei Klaviere HMV 66 (1967)
Stück für Streichorchester, zwei Hammondorgeln und zwei Klaviere je vierhändig HMV 68 (1967–68)
Stück für Streicher, Bläser und zwei Klaviere für Werner Heisenberg HMV 71 (1968)

Elektronische Stücke

- Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln HMV 78 (1973)
Elektronisches Stück HMV 79 (1975)
Elektronisches Stück HMV 80 (1975)
19³/₅-Minuten-Stück für Elektronik HMV 81 (1976)
Elektronisches Stück HMV 82 (1976)
Klangschichten für Tonband HMV 83 (1976)
Zweites elektronisches Stück HMV 84 (1977)
Fast ein Wiegenlied für Elektronik HMV 85 (1977)
Elektronisches Stück HMV 86 (1977)
Hommage à Judd für Elektronik HMV 87 (1978)
Flächen-Konstellationen für Elektronik HMV 88 (1978)
Elektronisches Stück HMV 89 (1979)
Flecken für Elektronik HMV 90 (1980)
Elektronisches Stück HMV 91 (1980–81)
Konstellationen für Klangplatten HMV 92 (1981–82)
22³/₄-Minuten-Stück für Elektronik HMV 93 (1982–83)
Elektronisches Werk II HMV 97 (1986)
Elektronisches Stück HMV 98 (1987)

Abkürzungen

AMG	Allgemeine Musikgesellschaft Basel
HMV	Hermann-Meier-Verzeichnis
IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik
IfM Bern	Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern (RISM-Sigel: CH-BEms)
o. A.	ohne Autorin / ohne Autor
PSS	Paul Sacher Stiftung, Basel (RISM-Sigel: CH-Bps)
SHM	Sammlung Hermann Meier (Paul Sacher Stiftung)
SWF	Südwestfunk
ZB Zürich	Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung (RISM- Sigel: CH-Zz)

Abbildungsnachweise

Die Originale der Abbildungen befinden sich, wenn nicht anders vermerkt, in der Sammlung Hermann Meier in der Paul Sacher Stiftung (Basel). Der Reproduktion erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung; der Abdruck der Notenbeispiele in Einverständnis mit dem aart-Verlag (www.aart-verlag.ch).

- Abb. 4: Fringelistrasse 16, Wohn-/Esszimmer. Foto: Oskar Müller-Widmann. Mit freundlicher Genehmigung.
- Abb. 10: Sophie Taeuber-Arp, *Passion de lignes*, 1941, Farbkreide auf Papier, 49,3 × 63,5 cm, Privatbesitz, STARP-ID 6123 (vgl. Online-Werkkatalog Sophie Taeuber-Arp, <<https://sophietaeuberarp.org>> [9.6.2021]). Bild: Georg Schmidt (Hg.), *Sophie Taeuber-Arp*, Basel 1948, S. 106.
- Abb. 11: Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp, *Collage (Duo-Collage)*, 1918, Papier, Farbe und Silberfolie auf Holz, 80 × 60cm, Stiftung Insel Hombroich, Neuss, STARP-ID 6099 (vgl. Online-Werkkatalog Sophie Taeuber-Arp, <<https://sophietaeuberarp.org>> [9.6.2021]). Bild: Georg Schmidt (Hg.), *Sophie Taeuber-Arp*, Basel 1948, S. 22; © 2021, ProLitteris, Zurich.
- Abb. 12: Sophie Taeuber-Arp, *Composition à rectangles, carrés et pavés de cercles*, 1939, Öl auf Leinwand, 20,1 × 28 cm, Kunstmuseum Bern, STARP-ID 5846 (vgl. Online-Werkkatalog Sophie Taeuber-Arp, <<https://sophietaeuberarp.org>> [9.6.2021]). Bild: Georg Schmidt (Hg.), *Sophie Taeuber-Arp*, Basel 1948, S. 37.

Autorin und Verlag haben sich bemüht, alle Rechteinhaber ausfindig zu machen. In Fällen, bei denen dies nicht gelungen ist, bitten wir um Mitteilung.

Quellenverzeichnis

A. Archivalien

Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Hermann Meier (PSS–SHM)

– Autographe Partituren, Diagramme, Entwürfe und Skizzen

Kompositionen HMV 1–101

diverse Reinschriften

Sonate für Klavier HMV 23 (1948–49)

Skizzen, 13. Juli 48, 6. Okt. 48 [12 S.]

Klaviervariationen für Hermann Gattiker HMV 27 (1951–52;
rev. 1969)

Entwurf, *Februar 1952* [19 S.]

Stück für zwei Klaviere HMV 44 (1958)

Skizzen und Entwürfe, 18.6.1958, 11.–18.10.1958

[1 S. + 1 S. Umschlag]

Skizzen [5 Fächer mit Strecken und Proportionen, montiert]

Diagramm, *rhythmischer Grundriss*, 3. Okt. 58

Diagramm, *Übertragung in Partitur fertig* 17. Nov. 58

Stück für zwei Klaviere HMV 64 (1965)

Diagramm, 18.8.65

Diagramm, 18.9.1965

Diagramm (1. Abschrift), *Stück für zwei Klaviere 1965*

Klangflächengefüge oder Wandmusik für Hans Oesch für zwei
Klaviere, zwei Cembali und elektrische Orgel HMV 75 (1970–71)

Diagramm, 11.1.71

Skizzen und Entwürfe, *ab 27.4.71* [14 S.]

Diagramm in der Partitur (Reinschrift), 2.7.1971 [S. 63]

Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln
HMV 78 (1973)

Diagramm, 14.7.73, 19.8.73

Partitur (Entwurf), 25.9.–1.10.1973 [9 S.]

Diagramm, 14.10.73, 18.10.73

Diagramm, 14.10.73, 3.11.73

Übungen und Studien 1926–32

diverse Skizzen, u.a. Dossier *Giraffe* (1930–43), Übungen im Unterricht bei Georg Haeser, Dossier *Melodik* (1950)

– Weitere Diagramme

Orchesterstück Nr. 4 – *A Mondrian* HMV 34 (1955)

Diagramm, [7.10.1955], aus Arbeitsheft *Sinfonie IV, ab 20. Sept. 55 bis 14. Okt. 55*

Orchesterstück Nr. 5 HMV 35 (1955)

Diagramm, 27.10.1955, 4.12.1955

Zweites Klavierstück für Lilo Mathys HMV 36 (1955–56)

Diagramm, 25.3.56, 2. Klavierstück

Klavierstück HMV 39 (1957)

Diagramm, 3.3.1957, 31.3.1957

Orchesterstück HMV 48 (1959–60)

Diagramm, *Matrizen für Orchesterstück, Nov-Dez 1959*

Stück für großes Orchester HMV 50 (1960)

Moderato, Diagramm vom 15. August 1960

Stück für Streicher, Bläser und Klavier für Werner Heisenberg HMV 71 (1968)

Diagramm, 2. Sept. 1968

Klangschichten für Tonband HMV 83 (1976)

Diagramm (Reinschrift), 25.11.76

(nicht zugeordnet)

Ohne Titel, Verlaufsdiagramm vom 11. Juni 1977

Flecken für Elektronik HMV 90 (1980)

Diagramm (1. Niederschrift), 14. März 1980 – 24. April

– Korrespondenz

u.a. Briefe von Max Bill, Charles Dobler, Hermann Gattiker, Hans Peter Haller, Werner Heisenberg, René Leibowitz, Albert Moeschinger, Hans Oesch, Hermann Scherchen, Erich Schmid, Robert Suter, Wladimir Vogel, Jacques Wildberger

– Arbeitshefte

Arbeitshefte Nr. 1, 2, 4, 11–28 [1946–50]

Monologe 1, Situationsklärung, Bruch mit Vogel, [...], Formproblem
[26.2.–22.3.50]

Monologe 2 [26.3.–13.6.1950]

Komposition Leibowitz [1950]

Begleitheft zu den Übungen für Leibowitz ab 8.11.50

Das integrale Reihenwerk ab 24. Aug. 51, Fixationstabelle

Komposition ab 22. Okt. 1951 = Gattiker Kl.-Variationen

Klavier, Dreiecksschicksale, 1953, Hommage à Arp f. Orchester 1953

Sinfonie IV, ab 20. Sept. 55 bis 14. Okt. 55

Entwürfe zur Sinfonie 1955, begonnen am 24.2.55, à Mondrian

Grundlagenforschung ab 21.5.56 für Klavier

Orchesterpartitur Juli–Aug. 1957, Nr. 8, Statische Relationen

Vorbereitungen zum Klavierstück für 2 Klaviere ab Juni 1958

Vorbereitungen für 2. Stück für 2 Klaviere, Jan. 1959

Komposition für 2 Klaviere ab 20. April 1959

Varia 1959–60 [1]

Vorbereitung für die Orchesterpartitur I von 1960 A

Vorbereitung für die Orchesterpartitur II 1960, 25. Juli – 1. Okt. 1960

Planungsheft ab 17. Jan. 61

Planungsheft ab 29. Jan. 61

[loses Konvolut, 1965]

1969, Mit Topologie allgemein

41–80 [19.12.1970–20.3.1971]

81–130 [21.3.–18.5.1971]

1–20 [22.9.–10.11.1972]

181–200 [31.8.–8.10.1973]

201–222 [8.10.–5.11.1973]

755–775 [3.–28.7.1975]

601–640 [13.2.–25.3.1984]

721–760 [15.7.–5.9.1984]

841–880 [24.12.1984–9.2.1985]

– Sonstiges (u.a. Lebensdokumente)

Analyseheft [6] *Leibowitz, Paris 1950*

Notizbücher Nr. 2, 4, 10, 11, 68 (I), 69 (I/II), 70 (II), 89–91, 96, 97, 99, 117, 127–130 [1939–62]

Notizbuch *Waghalsiger Versuch, mittels Arp & Picasso über alle Gegebenheiten mit einem Schläge hinauszukommen, Pfingsten, 12.5.51; Eimert, Lehrbuch d. 12 Ton-Technik*

Notizheft *Gespräche mit Erich Schmid, Dr. Willi Schuh* [1950]

Notizheft *V. Instrumentation. Riemann*

Diverse Veranstalter: Abendprogramme 1927–2010

Quittungen zu Klavierstunden bei Ella Leisinger-Schmidlin (1929 bis 1932)

Quittungen der Universität Basel aus den Jahren 1936, 1937 und 1939

Gaudenz Badrutt: Schlussbericht zum Forschungsprojekt «Das Auge komponiert» an der Hochschule der Künste Bern, unveröffentlichtes Typoskript, Bern 2014

Marc Kilchenmann, «Zur Katalogisierung der grafischen Pläne von Hermann Meier», Bericht über die Forschungstätigkeit am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, unveröffentlichtes Typoskript, Bern 2015

Veronika Oesch: «Hermann Meier: ein persönliches Portrait», in: *Hermann Meier – Konzert zum 100. Geburtstag in Laufen BL am 23.9.2006*, Konzertprogramm

Paul Sacher Stiftung Basel (PSS), andere Sammlungen

- Briefe von Hermann Meier an Paul Sacher (Sammlung Paul Sacher)
- Briefe von Hermann Meier an René Leibowitz (Sammlung René Leibowitz)
- René Leibowitz, *Traité de la composition avec douze sons* (1950), Manuskript und Typoskript (Sammlung René Leibowitz)

Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung (ZB Zürich), Nachlässe von Erich Schmid und Wladimir Vogel

- Briefe von Hermann Meier an Erich Schmid
- Briefe von Hermann Meier an Wladimir Vogel
- Brief von Hossmann & Rupf an Wladimir Vogel vom 1. August 1943

Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern (IfM Bern),
Nachlass Hermann Gattiker

– Briefe von Hermann Meier an Hermann Gattiker

Sonstige

– o. A.: *Passionsspiel Selzach bei Solothurn. Offizieller Führer und Gesangstext 1909*, Archiv der Sommeroper Selzach

B. Notendrucke

Berg, Alban: *Lyrische Suite für Streichquartett*, Wien 1927 (UE-Nr. 8780).

Meier, Hermann: „Komposition“, in: *Matière. Originalgraphik, Musik, Dichtung 1* (1952), hg. von Adolf Hürlimann, S. 8–9.

Schönberg, Arnold: *Sechs Kleine Klavierstücke op. 19*, Wien/Leipzig 1913 (UE-Nr. 5069).

– *Suite für Klavier op. 25*, Wien 1925 (UE-Nr. 7627).

– *Drittes Streichquartett op. 30*, Wien 1927 (UE-Nr. 8927).

Webern, Anton: *Variationen für Klavier op. 27*, Wien 1937 (UE-Nr. 10881).

C. Weitere Quellen

Alfons Meier, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Anwil, 10.12.2016.

Charles Dobler, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Basel, 22.8.2014.

Christoph von Imhoff, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Bern, 13.2.2017.

Dominik Blum, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Zürich, 13.1.2017.

Max Meier, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Anwil, 10.12.2016.

Urs Peter Schneider, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Biel, 31.5.2017.

Veronika Oesch, persönliches Interview geführt von Michelle Ziegler, Audioaufnahme, Anwil, 10.12.2016.

D. Literatur

- [O. A.]: Biographie von Marguerite Hagenbach-Arp, in: Fondazione Marguerite Arp, <<https://www.fondazionearp.ch/de/marguerite-arp>> [9.6.2021].
- [O. A.]: Biographie von Thomas Peter, in: *Kunstbreite, Lebensläufe von Künstlerinnen und Künstlern*, aufgeschaltet von Hans Muggli, https://www.kunstbreite.ch/Kuenstlerwerdegaenge_aargau_peter_thomas.htm [9.6.2021].
- [O. A.]: «Jakob Gasser, Fabrikant, Zullwil», in: *Dr Schwarzbueb. Solothurner Jahr- und Heimatbuch*, 5. Jahrgang 1927, S. 109.
- [O. A.]: «Die Selzacher Passionsspiele», in: *Die Berner Woche in Wort und Bild. Ein Blatt für heimatliche Art und Kunst* 3/33 (1913), S. 260–261.
- Adorno, Theodor W.: «Zur Zwölftontechnik», in: *Anbruch* 11/7–8 (September/Oktober 1929), S. 290–294.
- Angermann, Klaus (Hg.): *Giacinto Scelsi. Im Innern des Tons* (= Symposionsberichte des Musikfestes Hamburg), Hofheim 1993.
- Appel, Bernhard R.: «Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse», in: *Musiktheorie* 20/2 (2005), S. 112–122.
- Arp, Hans: *On my way. Poetry and essays 1912–1947*, New York 1948.
- Barclay, Alan: «Agency in Compositional Workflow. How you Write Affects What you Write», in: *Tempo* 75/296 (April 2021), S. 71–84.
- Bartha, Miklos von / Lüthy-Petzold, Dominique / Petzold, Raymond / Boerlin-Petzold, Franziska (Hg.): *Erinnerungen an ein offenes Haus der Künste. Das Sammlerehepaar Annie und Oskar Müller-Widmann*, Basel 2016.
- Batschelet-Massini, Werner: *Zum 60jährigen Jubiläum der IGNM Basel*, Basel 1987.
- Baumgartner, Ingeborg (Hg.): *Paul Baumgartner. Bilddokumente, Lebenslauf, Programme, 1 Schallplatte*, Germignana 1977.
- Beck, Hans: *Elementargeometrie*, Leipzig 1929.
- Bernardy, Ralph: *Der musikalische Aphorismus in der Wiener Schule. Form, Technik und Atonalität* (= sinefonia, Bd. 22), Hofheim 2015.
- Blessinger, Karl: *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart 1926.
- Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994.

- Boehm, Gottfried: «Zu einer Hermeneutik des Bildes», in: *Seminar. Die Hermeneutik der Wissenschaften*, hg. von dems. und Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a. M. 1978, S. 444–471.
- Boehm, Gottfried: «Bildsinn und Sinnesorgane», in: *neue hefte für philosophie* 18/19 (1980), S. 118–132.
- Boehm, Gottfried: «Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis», in: *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, hg. von Bettina Heintz und Jörg Huber, Wien/New York 2001, S. 43–54.
- Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- Boesiger, Willy (Hg.): *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr gesamtes Werk*, 2 Bde., Zürich 1935.
- Boivin, Jean: *La classe de Messiaen*, Paris 1995.
- Borio, Gianmario: «Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der frühen Neuen Musik in Darmstadt», in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, 4 Bde., hg. von dems. und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, Bd. 1, S. 141–283.
- Borio, Gianmario: «Zwölftontechnik und Formenlehre. Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer», in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler, Stuttgart/Weimar 2001, S. 287–321.
- Borio, Gianmario: «Zur Vorgeschichte der Klangkomposition», in: *Klangperspektiven*, hg. von Lukas Haselböck, Hofheim 2011, S. 27–43.
- Borio, Gianmario: «Die Darstellung des Undarstellbaren. Zum Verhältnis von Zeichen und Performanz in der Musik des 20. Jahrhunderts», in: *Die Schrift des Ephemerer. Konzepte musikalischer Notationen* (= Resonanzen, Bd. 2), hg. von Matteo Nanni, Basel 2015, S. 129–146.
- Born, Georgina: «On Musical Mediation. Ontology, Technology and Creativity», in: *Twentieth-Century Music* 2/1 (März 2005), S. 7–36.
- Boulez, Pierre: «Zu meiner III. Sonate», übersetzt von Heinz-Klaus Metzger, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 3, hg. von Wolfgang Steinecke, Mainz 1960, S. 27–40.
- Boulez, Pierre: «Propositions», in: *Polyphonie* 2 (1948), S. 65–72, erneut in: Ders., *Points de repère I: Imaginer*, Paris 1985, S. 253–262.

- Brackett, John: «Schoenberg, Unfolding, and «Composing With Twelve Tones». A Case Study (Op. 25/I)», in: *International Journal of Musicology* 1 (2015), S. 47–77.
- Brotbeck, Roman: «Expoland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen – zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz der sechziger und frühen siebziger Jahre», in: «*Entre Denges et Denez* ...». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 274–287.
- Brotbeck, Roman: «Bern – ein Zentrum der Musik-Performance im Aufbruch», in: *Performance* (= Berner Almanach, Bd. 6), hg. von Gisela Hochuli und Konrad Tobler, Bern 2012, S. 226–235.
- Brotbeck, Roman: «Das «kleine Hänschen» Hermann Meier und seine Mitschüler. Wladimir Vogels Schweizer Kompositionsstudenten», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und dems., Zürich 2017, S. 81–94.
- Bruhn, Siglind: *Das tönende Museum. Musik des 20. Jahrhunderts interpretiert Werke bildender Kunst*, Waldkirch 2004.
- Brüstle, Christa: Art. «Notation», in: *Lexikon der Neuen Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 474–480.
- Bungardt, Julia: «Einleitung», in: *Anton Webern, Briefwechsel mit der Universal-Edition* (= Webern-Studien, Bd. 5), hg. von ders., Wien 2020, S. 11–67.
- Cage, John: *Notations*, West Glover 1969.
- Canetti, Elias: *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*, Frankfurt a. M. 1992.
- Carpenter, Patricia: «The Piano Music of Arnold Schoenberg», in: *Theory and Practice* 30 (2005), S. 5–33.
- Cavallotti, Pietro / Obert, Simon / Schmusch, Rainer (Hg.): *Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert* (= Webern-Studien, Bd. 4), Wien 2019.
- Cavallotti, Pietro: «Diagramme und «Operative Bildlichkeit» im Kompositionsprozess Helmut Lachenmanns», in: *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?*, hg. von Matteo Nanni und Matthias Schmidt, München 2012, S. 116–138.

- Celestini, Federico / Reissig, Elfriede (Hg.): *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi* (= Musik und Kultur, Bd. 2), Wien/Berlin 2014.
- Celestini, Federico / Nanni, Matteo / Obert, Simon / Urbanek, Nikolaus: «Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen», in: *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen* (= Theorie der musikalischen Schrift, Bd. 1), hg. von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer, Paderborn 2020, S. 1–50.
- Christensen, Lukas / Fink, Monika (Hg.): *Wie Bilder klingen. Tagungsband zum Symposium «Musik nach Bildern»*, Wien/Berlin/Münster 2012.
- Clerc, Elisa Isolde: «Une institution musicale. Le centre des premières auditions, Genève», in: *Feuilles musicales* 8/10 (1955), S. 212–213.
- Cline, David: *The Graph Music of Morton Feldman* (= Music since 1900), Cambridge 2016, S. 73.
- Cowell, Henry: *New Musical Resources*, neue Edition mit einem Vorwort und Kommentaren von Joscelyn Godwin, New York 1969.
- Czolbe, Fabian: *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand von Henri Pousseurs Système des Paraboles*, Berlin 2014.
- Dahlhaus, Carl / Stephan, Rudolf: «Eine «dritte Epoche» der Musik? Kritische Bemerkungen zur elektronischen Musik», in: *Deutsche Universitätszeitung* 10 (1955), S. 14–17.
- Dahlhaus, Carl: «Notenschrift heute», in: *Notation Neuer Musik = Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 9 (1965), S. 9–34.
- De Benedictis, Angela Ida: «Scrittura e supporti nel novecento. Alcune riflessioni e un esempio («Ausstrahlung» di Bruno Maderna)», in: *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, hg. von Gianmario Borio, Pisa 2004, S. 237–291.
- De Benedictis, Angela Ida: «Oltre il Primo Congresso di Dodecafonìa. Da Locarno a Darmstadt», in: *Acta musicologica* 85/2 (2013), S. 227–243.
- De Benedictis, Angela Ida / Decroupet, Pascal: «Die Wechselwirkung von Skizzenforschung und spektromorphologischer Höranalyse als Grundlage für das ästhetische Verständnis. Zu György Ligetis «Atmosphères»», in: *Musiktheorie* 27/4 (2012), S. 322–335.
- Decker-Janssen, Marlene: *Leo Maillet. Ein Künstler im Exil*, Bern 1986.

- Decroupet, Pascal: «Konzepte serieller Musik», in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, 4 Bde., hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, Bd. 1, S. 285–425.
- Decroupet, Pascal: «Prinzip Montage – die andere Form des Zusammenhangs in der Musik des 20. Jahrhunderts? Ein Vorschlag», in: *Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 42), Mainz u.a. 2002, S. 241–254.
- Decroupet, Pascal: «Aspects de l’auto-historiographie dans les écrits de Stockhausen des années cinquante», in: *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, hg. von Anne-Sylvie Barthel-Calvet, Metz 2011, S. 125–145.
- Decroupet, Pascal: «Klangmorphologien, Strukturbeziehungen und Übersichtsdiagramme. Zur Rolle von bildhaften und graphischen Skizzen bei seriellen und postseriellen Komponisten», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 45–54.
- Delaere, Mark: ««Jede kleine Leiche könnte ein Beethoven-Thema sein». Karel Goeyvaerts’ Webern-Rezeption: Punkte und ‹tote Töne›», in: *Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert* (= Webern-Studien, Bd. 4), hg. von Pietro Cavallotti, Simon Obert und Rainer Schmusch, Wien 2019, S. 231–248.
- Dinkel, Philippe: «Ansermet und die Geburt des Orchestre de la Suisse Romande. Die Entstehung eines Repertoires und einer Philosophie der Musik», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 63–75.
- Dobretsberger, Barbara: «Suite für Klavier op. 25», in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Gerold W. Gruber, Laaber 2002, S. 377–394.
- Dohoney, Ryan: «Spontaneity, Intimacy, and Friendship in Morton Feldman’s Music of the 1950s», in: *Modernism/modernity* 2/3 (Print Plus Version, 2017), hg. von Debra Rae Cohen und Christopher Bush, <<https://modernismmodernity.org/articles/morton-feldman>> [9.6.2021].

- Donin, Nicolas (Hg.): *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music* (Druck in Vorb.; Ausschnitte sind bereits online publiziert unter <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190636197.001.0001/oxfordhb-9780190636197> [9.6.2021]).
- Drees, Stefan: «Hermann Meier. Kammermusik und Orchesterwerke 1960–69», in: *dissonance* 113 (März 2011), S. 98.
- e. [Ehinger, Hans]: «Konzert ohne Publikum», in: *Basler Nachrichten*, 20. April 1949, Beilage zum Abendblatt Nr. 165, S. [5–6].
- Eimert, Herbert (Hg.): *die Reihe. Information über serielle Musik*, H. 2: Anton Webern, H. 3: Musikalisches Handwerk, H 4: Junge Komponisten, H. 7: Form – Raum, Wien 1955–60.
- Eimert, Herbert: *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden 1950.
- Eimert, Herbert / Boulez, Pierre / Goeyvaerts, Karel / Nono, Luigi / Stockhausen, Karlheinz: «Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern (1953)», in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, 4 Bde., hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, Bd. 3, S. 58–65.
- Emons, Hans: *Montage – Collage – Musik* (= Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Bd. 6), Berlin 2009.
- Farolfi, Manuel: «Pierre Boulez incontra Paul Klee. *Structure 1a*, un'opera d'arte «al limite del paese fertile»», in: *Music and Figurative Arts in the Twentieth Century*, hg. von Roberto Illiano, Turnhout 2016, S. 35–60.
- Fässler, Hans: «Adolf Hürlimann (1919–1983). Typograph, Drucker und Verleger», in: *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen Gesellschaft = Revue de la Société Suisse des Bibliophiles* 28 (1985), S. 90–101.
- Feigel, Marie-Suzanne: *Erinnerung an die Galerie d'art moderne. Basel 1945–1993*, Basel 1993.
- Finke, Gesa: «Punkt – Linie – Fläche. Das Verhältnis der graphischen Notation zur abstrakten Malerei am Beispiel von Roman Haubenstock-Ramati und Anestis Logothetis», in: *Musikalische Schreibszenen / Scenes of Musical Writing*, hg. von Federico Celestini und Sarah Lutz (= Theorie der musikalischen Schrift, Bd. 4), Paderborn 2022 (Druck in Vorb.).

- Frank, Peter: «Visuelle Partituren», in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Karin von Maur, München 1985, S. 444–449.
- Freund, Julia: *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*, Paderborn 2020.
- Gärtner, Susanne: *Werkstatt-Spuren. Die Sonatine von Pierre Boulez. Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk* (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 47), Bern u.a. 2008.
- Gattiker, [Hermann]: «Junge musikalische Kräfte», in: *Die Weltwoche*, 29. April 1949, S. [12].
- Geist, Hans-Friedrich: *Paul Klee*, Hamburg 1948.
- Gerhard, Anselm: «Klassizistische Moderne» in einem neutralen Land. Zur Situation Schweizer Komponisten in den zwanziger Jahren», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 161–172.
- Gerhard, Anselm: ««A musical Composition may be compared to the Elevation of a Building». Architekturmetaphern als Triebfedern musikästhetischer Paradigmenwechsel», in: *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, hg. von Annette Landau und Claudia Emmenegger, Zürich 2005, S. 175–189.
- Goeyvaerts, Karel: «Ausgangspunkt einer Entwicklung. Anton Webern», Anlage zum Brief an Stockhausen vom 18. Juli 1953, in: *Karel Goeyvaerts. Selbstlose Musik*, hg. von Mark Delaere, Köln 2010, S. 138–139.
- Goeyvaerts, Karel: «Damals und heute. Vortrag und Gespräch bei den Darmstädter Ferienkursen 1988», in: *MusikTexte* 26 (Oktober 1988), S. 15–18.
- Goldman, Jonathan: «Introduction», in: *Text and Beyond. The Process of Music Composition from the 19th to the 20th Century* (= *Ad parnassum Studies*, Bd. 8), hg. von dems., Bologna 2016, S. vii–xiii.
- Gottstein, Björn: «Notieren ohne Paradigma. Versuch einer Analyse der notationellen Krise 1950 bis 1970», in: *MusikTexte* 76/77 (Dezember 1998), S. 25–29.
- Graf, Norbert: *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen, Positionen, Debatten* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 16), Kassel u.a. 2010.

- Grube, Gernot / Kogge, Werner: «Zur Einleitung: Was ist Schrift?», in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine* (= Reihe Kulturtechnik), hg. von dens. und Sybille Krämer, München 2005, S. 9–21.
- Haffter, Christoph: «alles unerbittlich zerreißen!» Die Aufhebung der Zeit in Hermann Meiers Orchesterwerken der 1960er Jahre», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 117–130.
- Harenberg, Michael: «Der Elektroniker als moderner Organist. Zum medialen Dispositiv der (Orgel-)Tastatur als Universalinterface», in: *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien*, hg. von Arne Bense, Martin Giesecking und Bernhard Müßgens, Osnabrück 2015, S. 219–229.
- Harenberg, Michael: «Flächen – Strukturen – Schichtungen. Zur elektronischen Musik Hermann Meiers», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 163–174.
- Haselböck, Lukas: *Zwölftonmusik und Tonalität. Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik*, Laaber 2005.
- Hauer, Josef Matthias: *Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik*, Wien 1925.
- Hausdorff, Vera: «Sinfonische Klänge für die Augen. Die Zürcher Konkreten und die Musik», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 55–68.
- Haverkamp, Michael: «Auditiv-visuelle Verknüpfungen im Wahrnehmungssystem und die Eingrenzung synästhetischer Phänomene», in: *Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik* (= Zürcher Musikstudien, Bd. 5), hg. von Jörg Jewanski und Natalia Sidler, Bern 2006, S. 31–73.
- Henck, Herbert: *Klaviercluster. Geschichte, Theorie und Praxis einer Klanggestalt* (= Signale aus Köln, Beiträge zur Musik der Zeit, Bd. 9), Münster 2004.
- Herndler, Christoph / Neuner, Florian: «Vorab», in: *Der unfassbare Klang. Notationskonzepte heute*, hg. von dens., Wien 2014, S. 7–11.

- Heneghan, Áine: *Tradition as Muse. Schoenberg's Musical Morphology and Nascent Dodecaphony*, Dissertation, Trinity College/Dublin 2006, <<http://hdl.handle.net/2262/78417>> [9.6.2021].
- Holstein, Peter: «Ernst Müller-Schwaiger (1903–1961)», in: *Basler Stadtbuch (1962)*, S. 273–279, <https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1962/1962_1136.html> [9.6.2021].
- Iddon, Martin: *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez (= Music since 1900)*, Cambridge 2013.
- Jelinek, Hanns: *Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena. Appendix zu «Zwölftonwerk», op. 15*, Wien 1952.
- Jewanski, Jörg / Düchting, Hajo: *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Kassel 2009.
- Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche (= Bauhausbücher Nr. 9)*, München 1924/25.
- Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966.
- Keller, Christoph: «Eine Oase für die Wiener Schule. Die Dirigenten Hermann Scherchen und Erich Schmid in Winterthur und Zürich», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 80–95.
- Keller, Kjell: «Porträt: Oscar Wiggli», in: *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*, hg. von Bruno Spoerri, Zürich 2010, S. 227–230.
- Kilchenmann, Marc: «Alles ist übergangslos und hart», in: *dissonance 108* (2009), S. 12–22.
- Kilchenmann, Marc: «Das Auge komponiert. Die graphischen Pläne von Hermann Meier», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 131–143.
- Klee, Paul: *Über die moderne Kunst*, Bern 1945.
- Köhler, Armin / Künzig, Bernd (Hg.): *und+. Komponisten, ihre Musik und ihre anderen Künste*, Ausstellung und+ bei den Donaueschinger Musiktagen 2014 (Ausstellungskatalog), Mainz 2014.
- Kovács, Inge: *Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950*, Schliengen 2004.

- Krämer, Sybille / Totzke, Rainer: «Was bedeutet ‹Schriftbildlichkeit?›», in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von dens. und Eva Cancik-Kirschbaum, Berlin 2012, S. 13–35.
- Krämer, Sybille: «Operative Bildlichkeit. Von der ‹Grammatologie› zu einer ‹Diagrammatologie›? Reflexionen über erkennendes Sehen», in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hg. von Martina Hessler und Dieter Mersch, Bielefeld 2009, S. 94–123.
- Krämer, Sybille: «Graphismus als Potenzial. Reflexionen über die epistemische Verschränkung von Räumlichkeit und Anschauung», in: *Notationen in kreativen Prozessen*, hg. von Fabian Czolbe und David Magnus, Würzburg 2015, S. 17–36.
- Krämer, Sybille: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.
- Krämer, Sybille / Bredekamp, Horst: «Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur», in: *Bild – Schrift – Zahl*, hg. von dens., München 2003, S. 11–22.
- Krämer, Sybille / Cancik-Kirschbaum, Eva / Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012.
- Kunkel, Michael (Hg.): *Das linke Ohr. Der Komponist Jacques Wildberger*, Friedberg 2021.
- Kunsthalle Basel (Hg.): *Phantastische Kunst des XX. Jahrhunderts*, Kunsthalle Basel, 30. Aug. bis 12. Okt. 1952 (Ausstellungskatalog), Basel 1952.
- Kunsthalle Basel (Hg.): *Held, Kelly, Mattmüller, Noland, Olitski, Pfahler, Plumb, Turnbull*, Kunsthalle Basel, Ausstellung «Signale», 26. Juni bis 5. Sept. 1965 (Ausstellungskatalog), Basel 1965.
- La Motte-Haber, Helga de: *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990.
- Lanz, Doris: *Neue Musik in alten Mauern. Die ‹Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik› – Eine Berner Konzertgeschichte, 1940–1967*, Bern 2006.
- Lanz, Doris: *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 13), Kassel u.a. 2009.
- Lanz, Doris: «Versuchen Sie ‹Brasilia› in ein Musikstück zu verwandeln. Die Bedeutung visueller Kunst für Wladimir Vogels Komponieren»,

- in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 69–77.
- Lanz, Doris: «Der Erste Internationale Zwölftonkongress im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik», in: *Musiktheorie* 33/2 (2018) S. 113–122.
- Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925.
- Le Corbusier: *Kommende Baukunst*, hg. und übersetzt von Hans Hildebrandt, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1926.
- Le Corbusier: *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930.
- Leibowitz, René: *Schönberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947.
- Leleu, Jean-Louis / Decroupet, Pascal: «La sonate pour deux pianos de Michel Fano. Technique sérielle et phrase musicale», in: *Rewriting Recent Music History. The Development of Early Serialism 1947–1957*, hg. von Mark Delaere, Leuven 2011, S. 101–137.
- Levy, Benjamin R.: «Shades of the studio. Electronic Influences on Ligeti's *Apparitions*», in: *Perspectives of New Music* 47/2 (2009), S. 59–87.
- Liebermann, Rolf: «Beitrag», in: Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern/München 1967, S. 79–81.
- Liebermann, Rolf: *Opernjahre. Erlebnisse und Erfahrungen vor, auf und hinter der Bühne grosser Musiktheater*, Bern 1977.
- Ligeti, György: «Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia», in: *die Reihe*, hg. von Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen, H. 4: Junge Komponisten, Wien 1958, S. 33–63.
- Ligeti, György: «Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen» in: *Experimentelle Musik* (= Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 7), Berlin 1970, S. 73–80, erneut in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtenfeld, Basel 2007, S. 86–94.
- Louis, Rudolf: *Grundriss der Harmonielehre*, Stuttgart 1914.
- Magnus, David: *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown* (= Kaleidogramme, Bd. 138), Berlin 2016.

- Majetschak, Stefan: «Sichtvermerke. Über den Unterschied zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern», in: *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, hg. von dems., München 2005, S. 97–121.
- Maur, Karin von (Hg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985.
- Mead, Andrew: «Parallel Processes. Milton Babbitt and Total Serialism», in: *Rewriting Recent Music History. The Development of Early Serialism 1947–1957*, hg. von Mark Delaere, Leuven 2011, S. 9–25.
- Meier, Hermann: «Monologe eines einsam Schaffenden. Auszüge aus Hermann Meiers Arbeitsheften», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidi Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 181–187.
- Meine, Sabine: *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Augsburg 2000.
- Metz, Günther: *Der Fall Hindemith. Versuch einer Neubewertung*, Hofheim 2016.
- Meyer, Felix: «Basler Kammerorchester. Konzertprogramm 8. Dezember 1933», in: «*On revient toujours*». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, hg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz u.a. 2016, S. 48–49.
- Meyer, Felix: «Zur Entstehung und zu den Quellen der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug», in: *Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturskopie Paul Sachers*, hg. von dems., London 2018, S. 8–15.
- Minetti, Elena: «Auf der Suche nach einer neuen grafischen Darstellung musikalischer Gedanken. Momente von operativer Bildlichkeit in Roman Haubenstock-Ramatis «Mobile for Shakespeare»», in: *ANKLAENGE 2019. Sicherheit – Risiko – Freiheit. Fragen der (Un-)Sicherheit in der Komposition, Aufführung, Rezeption und Programmierung neuer Musik*, hg. von Juri Giannini, Andreas Holzer und Stefan Jena (= ANKLAENGE. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft), Wien 2021, S. 109–127.
- Misch, Imke: *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955–1957)* (= Signale aus Köln, Beiträge zur Musik der Zeit, Bd. 2), Saarbrücken 1999.
- Möller, Torsten: «Der Aussenseiter als radikaler Querdenker», in: *Schweizer Musikzeitung / Revue Musicale Suisse* 13/1 (Januar 2010), S. 18–19.

- Mondrian, Piet: *Plastic Art and Pure Plastic Art 1937. And other Essays, 1941–1943*, Wittenborn 1945.
- Mosch, Ulrich (Hg.) in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, Mainz u.a. 2000.
- Mosch, Ulrich: «Dodekaphonie in der Schweiz», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von dems. in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 228–243.
- Mosch, Ulrich: «Grundfragen der Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von dems. in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 17–34.
- Mosch, Ulrich: *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Marteau sans maître*, Saarbrücken 2004.
- Muggler, Fritz / Spoerri, Bruno: «Ein bescheidener Anfang: Elektronische Musik in den Fünfzigerjahren», in: *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*, hg. von Bruno Spoerri, Zürich 2010, S. 31–44.
- Müller, Patrick: «Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde. Kompositionslehre in der Schweiz nach 1945», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 244–261.
- Näf, Lukas / Eggenschwiler, Iris (Hg.): *Erich Schmid: Lebenserinnerungen* (= Zürcher Musikstudien, Bd. 8), 3 Bde., Bern 2014.
- Näf, Lukas: «Berliner Luft. Aus den ›Lebenserinnerungen‹ von Erich Schmid. Das Studienjahr bei Schönberg», in: *dissonance* 113 (2011), S. 52–61.
- Nanni, Matteo / Schmidt, Matthias (Hg.): *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?*, München 2012.
- Nanni, Matteo (Hg.): *Die Schrift des Ephemeren. Konzepte musikalischer Notationen* (= Resonanzen, Bd. 2), Basel 2015.
- Nanni, Matteo: «Das Bildliche der Musik. Gedanken zum *iconic turn*», in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 402–428.

- Nanni, Matteo: «Quia scribi non possunt». Gedanken zur Schrift des Ephemerens», in: *Die Schrift des Ephemerens. Konzepte musikalischer Notation*, hg. von dems., Basel 2015, S. 7–14.
- Nyffeler, Max: Art. «Klaus Huber», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, 29 Bde., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 9, Kassel u.a. 2004, Sp. 440–448.
- Obert, Simon: *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 63), Stuttgart 2008.
- Oesch, Hans: *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern/München 1967.
- Ogdon, Will: «Concerning an Unpublished Treatise of René Leibowitz», in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* II/1 (Oktober 1977), S. 34–41.
- O'Hagan, Peter: *Pierre Boulez and the Piano. A Study in Style and Technique*, London 2017.
- Orelli, Matthias von: *Volkmar Andreae – Dirigent, Komponist und Visionär. Ein Kapitel Zürcher Musikgeschichte*, Zürich 2009.
- Ortlieb, Cornelia: «Materielle Wahrheit». Zur Kritik des Exzerpiens und seiner Wiederentdeckung im späten 18. Jahrhundert», in: *Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde*, hg. von Christoph Hoffmann und Caroline Welsh, Berlin 2006, S. 49–60.
- Paul Sacher Stiftung (Hg.): «On revient toujours». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, Mainz u.a. 2016.
- Piccardi, Carlo: *I pionieri della dodecafonia: nel 40.esimo anniversario della conferenza di Orselina (12–13 dicembre 1948) e del congresso di Milano (4–7 maggio 1949)*, Locarno 1989.
- Piccardi, Carlo: «Tra ragioni umane e ragioni estetiche. I dodecafonicisti a congresso», in: *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, hg. von Sergio Miceli, Mailand 1998, S. 205–269.
- Piccardi, Carlo: «Moderne Musik im Schweizer Radio», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». – *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 121–136.
- Piencikowski, Robert: «Ein pädagogisches Experiment – Die Meisterkurse für Komposition an der Musik-Akademie Basel Anfang der sechziger Jahre», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 262–269.

- Prieberg, Fred K.: *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin 1960.
- Probst, Stephanie: *Sounding Lines. New Approaches to Melody in 1920s Musical Thought*, Dissertation Harvard University, Cambridge 2018, <<https://dash.harvard.edu/handle/1/41127157>> [9.6.2021].
- Probst, Stephanie: «Pen, Paper, Steel. Visualizing Bach's Polyphony at the Bauhaus», in: *Music Theory Online* 26/4 (2020), <<https://mto.smt.org/issues/mto.20.26.4/mto.20.26.4.probst.html>> [9.6.2021].
- Pustijanac, Ingrid: «From Row to Klang. Ligeti's Reception of Anton Webern's Music», in: *György Ligeti's Cultural Identities*, hg. von Amy Bauer und Márton Kerékfy, London/New York 2018, S. 163–178.
- Ratzinger, Carolin / Urbanek, Nikolaus / Zehetmayer, Sophie (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen* (= Theorie der musikalischen Schrift, Bd. 1), Paderborn 2020.
- Ratzinger, Carolin: «Entwerfen – Ordnen – Hinzufügen – Kommentieren – Streichen. Aspekte der Operativität musikalischen Schreibens im *Bläserquintett* op. 26 von Arnold Schönberg», in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 17/2020, S. 81–99.
- Reich, Willi: *Alban Berg. Leben und Werk*, Wien/Leipzig/Zürich 1937.
- Reidemeister, Peter: «Weite Felder für Schatzsucher und Pioniere. Paul Sacher und die Korrespondenzen zwischen neuer und alter Musik», in: «*Entre Denges et Denezzy ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 44–55.
- Riemann, Hugo: *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, Berlin 1918–1922.
- Riethmüller, Albrecht: «Ausklang. Die «Stunde Null» als musikgeschichtliche Größe», in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1925–1945* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 2), hg. von dems., Laaber 2006, S. 317–328.
- Ringgenberg, Helene: *Albert Moeschinger. Biografie*, Bern 2007.
- Roth, Michel: ««Grosse Wand ohne Bilder». Sämtliche Orchesterwerke von Hermann Meier – ein Leseprotokoll», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 95–116.
- Rufer, Josef: *Die Komposition mit zwölf Tönen* (= Stimmen des XX. Jahrhunderts, Bd. 2), Berlin/Wurnsiedel 1952.

- Rutherford-Johnson, Tim: *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, Oakland CA 2017.
- Sabbe, Herman: «Die Einheit der Stockhausen-Zeit ...», in: *Karlheinz Stockhausen. ... wie die Zeit verging* (= Musik-Konzepte, Bd. 19), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 5–96.
- ksc. [Schädeli, Klaus]: ««Abseitiges» von grosser Bedeutung», in: *Der Bund*, 7. Februar 1984, S. 23.
- Scherliess, Volker (Hg.): «*Stunde null*» – zur Musik um 1945, Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003, Kassel 2014.
- Schmidt, Dörte: «Komponieren als Antizipation. Entwurfspraktiken in der zeitgenössischen Musik und die Chancen einer vergleichenden Skizzenforschung», in: *Die Tonkunst* 9/2 (April 2015), S. 161–176.
- Schmidt, Georg (Hg.): *Sophie Taeuber-Arp*, Basel 1948.
- Schmidt, Georg: *In memoriam Oskar Müller-Widmann, 1887–1956*, Basel 1956.
- Schmidt, Matthias: *Theorie und Praxis der Zwölftontechnik*, Laaber 1998.
- Schmidt, Matthias: «Zu diesem Heft», in: *Musiktheorie* 21/2 (2006), S. 98–99.
- Schneider, Urs Peter: «Verschiedenes zu Hermann Meier» und «Verschiedenes von Hermann Meier», in: *dissonance* 108 (2009), S. 6–12.
- Schneider, Urs Peter: «Ensemble Neue Horizonte Bern. Performances aus vierzig Jahren.», in: *Performance* (= Berner Almanach, Bd. 6), hg. von Gisela Hochuli und Konrad Tobler, Bern 2012, S. 64–69.
- Schönberg, Arnold: «Eine neue Zwölfton-Schrift» (1924), in: Ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften, Bd. 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 198–205.
- Schönberg, Arnold: «Komposition mit zwölf Tönen», in: Ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften, Bd. 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 72–96.
- Schoon, Andi: *Die Ordnung der Klänge. Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld 2006.
- Schreiber, Ewa: ««Tote aber leben länger». The Second Viennese School and its Place in the Reflections of Selected Composers from the Second Half of the Twentieth Century (Lutosławski, Ligeti, Lachenmann, Harvey)», in: *Muzikologija* 28 (2020), S. 173–204.

- Schuh, Willi: «Zur Zwölftontechnik bei Ernst Křenek», in: *Schweizerische Musikzeitung* 74/7 (1934), S. 217–223.
- Schuh, Willi: «Schweizer Komponistennachwuchs», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27. April 1949, S. 1.
- Schuh, Willi: Art. «Hermann Meier», in: *Schweizer Musiker-Lexikon*, hg. vom Schweizer Tonkünstlerverein, Zürich 1964, S. 223.
- Shoaf, Wayne: *The Schoenberg Discographie*, zweite revidierte und erweiterte Ausgabe, Berkeley CA 1994 (online zugänglich auf der Homepage des Arnold Schönberg Center: <<https://www.schoenberg.at/diskographie/shoaf.htm>> [9.6.2021]).
- Sichardt, Martina: «Zur Zwölftonmethode Arnold Schönbergs – Entstehung und Bedeutung», in: *Reihe und System. Signaturen des 20. Jahrhunderts* (= Monographien des Instituts für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 9), hg. von Sabine Meine, Hannover 2004, S. 49–68.
- Smith, Anne: *Ina Lohr (1903–1983). Transcending the Boundaries of Early Music*, Basel 2020.
- Sorge, Johannes M.: *Einführung in die Betrachtung der abstrakten und konkreten Malerei*, Zürich 1945.
- Spoerri, Bruno (Hg.): *Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz*, Zürich 2010.
- Stein, Erwin: «Neue Formprinzipien», in: *Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, hg. von Heinrich Grues, Eigel Kruttge und Else Thalheimer, Köln 1925, S. 59–77, Erstdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 6/8 (September 1924), S. 286–303.
- Stein, Erwin: «Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen», in: *Musikblätter des Anbruch* 8/6 (Juni/Juli 1926), S. 251–253.
- Stockhausen, Karlheinz: «Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes», in: *Melos* 20 (1953), S. 343–348.
- Stockhausen, Karlheinz: «... wie die Zeit vergeht ...», in: *die Reihe. Information über serielle Musik*, hg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von dems., H. 3: musikalisches Handwerk, Wien 1957, S. 13–42; erneut in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (= Texte zur Musik, Bd. 1), hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 99–139.
- Stockhausen, Karlheinz: «Musik und Graphik», in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 3 (1960), S. 5–25; erneut in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (= Texte zur Musik, Bd. 1), hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 176–188.

- Stockhausen, Karlheinz: «Gruppenkomposition: «Klavierstück I» (Anleitung zum Hören)», in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (= Texte zur Musik, Bd. 1), hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 63–74.
- Stollberg, Arne: «Klangfarben auf der Zeitleinwand. Morton Feldmans Konzeption des musikalischen «all over»», in: *Musik – Wahrnehmung – Sprache*, hg. von Claudia Emmenegger, Elisabeth Schwind und Olivier Senn, Zürich 2008, S. 39–49.
- Strawinsky, Igor: «Geleitwort», in: *die Reihe. Information über serielle Musik*, hg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, H. 2: Anton Webern, Wien 1955, S. vii.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: «Das Zwölftonsystem», in: *Die neue Rundschau* 45/9 (1934), S. 301–311.
- Sudo, Marina: «More than Meets the Eye: Derivations and Stratification in Boulez's «Don»», in: *Music Analysis* 39/iii (2020), S. 359–386.
- Thiele, Ulrike: *Mäzen und Mentor. Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 27), Kassel u.a. 2019.
- Thomas, Angela: *Mit subversivem Glanz. Max Bill und seine Zeit*, Bd. 1: 1908–1939, Zürich 2008.
- Ungeheuer, Elena: «Schriftbildlichkeit als operatives Potenzial in Musik», in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin 2012, S. 167–182.
- Utz, Christian: «Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation», in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und dems., Stuttgart/Kassel 2016, S. 35–53.
- Vogel, Wladimir: «Della musica dodecafonica», in: *Svizzera italiana* 105 (April 1954), S. 16–22; überarbeitete deutsche Fassung in: Ders., *Schriften und Aufzeichnungen über Musik. «Innerhalb – außerhalb»*, hg. von Walter Labhart, Zürich 1977, S. 197–198.
- Voit, Johannes: *Klingende Raumkunst. Imaginäre, reale und virtuelle Räumlichkeit in der Neuen Musik nach 1950*, Marburg 2014.
- Weiß, Ernst August: *Punktreihengeometrie*, Leipzig/Berlin 1939.
- Wersin, Wolfgang von: *Das Buch vom Rechteck. Gesetz und Gestik des Räumlichen*, Ravensburg 1956.
- Wildberger, Jacques: «Meine Kompositions-Studien bei Wladimir Vogel», in: Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen*

- musikalischen Wirklichkeit*, Bern/München 1967, S. 193–205; überarbeitete Fassung in: Ders., «Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel (1967)», in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hg. von Anton Haefeli, Zürich 1995, S. 175–178.
- Wildberger, Jacques: «Wie ich als Komponist die Schweiz erlebt habe», in: «*Entre Denges et Denezey ...*». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 224–225.
- Wiltberger, August: *Harmonielehre zum Gebrauche in Lehrerbildungsanstalten*, Düsseldorf 1906.
- Winter, Peter: «Unglückliche Flaschenpost. Kurt Schwitters und seine Briefe aus der Schweiz», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juni 1999, <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-unglueckliche-flaschenpost-11295184.html>> [9.6.2021].
- Wörner, Felix: «Vermittlung von Schönbergs Zwölftontechnik. Konzeption und Verfahrensweisen in den Lehrbüchern zur Zwölftontechnik im deutschsprachigen Raum in den 1950er Jahren (Eimert, Jelinek, Rufer)», in: *Arnold Schönbergs Schachzüge. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen*, Bericht zum Symposium, 3.–5. Juni 2004, hg. von Christian Meyer, Wien 2006, S. 275–292.
- [–y]: «Orchester-Leseproben», in: *Nationalzeitung*, 27. April 1949, Abendblatt Nr. 192, S. 3.
- Zagorski, Marcus: «Material and History in the Aesthetics of «Serielle Musik»», in: *Journal of the Royal Musical Association* 134/2 (2009), S. 271–317.
- Zembylas, Tasos / Niederauer, Martin: *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden 2016.
- Zenck, Martin / Oy-Marra, Elisabeth / Pietschmann, Klaus / Wedekind, Gregor (Hg.): *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn 2018.
- Ziegler, Michelle: ««Nur bewegungslose, reglose Statik». Hermann Meiers Stück für zwei Klaviere (1958)», in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 29 (2016), S. 35–41.
- Ziegler, Michelle: ««Aus dem Geist der Elektronik». Hermann Meiers Hinwendung zur elektronischen Musik», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, ders. und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 145–159.

- Zimmerlin, Alfred: «Ein Findling in der Musiklandschaft. Komponistenporträt Hermann Meier», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27. Mai 2000, S. 46.
- Zimmerlin, Alfred: «Einzigartig radikal», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 28. Januar 2010, S. 34.
- Zimmerlin, Alfred: «Ausblick ins 20. Jahrhundert: Die Meisterkurse für Komposition von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur in Basel», in: *Notenlese. Musikalische Aufführungspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Basel*, hg. von Martina Wohlthat, Basel 2013, S. 191–201.
- Zimmermann, Heidy / Ziegler, Michelle / Brotbeck, Roman (Hg.): *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, Zürich 2017.
- Zimmermann, Heidy / Ziegler, Michelle / Brotbeck, Roman: «Einleitung», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von dens., Zürich 2017, S. 7–17.
- Zimmermann, Heidy: «Der Klang der großen, weiten Welt. Zum Weltmusikfest der IGNM in Zürich 1957», in: «*Entre Denges et Denezys*...». *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz u.a. 2000, S. 137–144.
- Zimmermann, Heidy: ««Ich zeichne lieber, als dass ich rechne.» Zeitgestaltung im Kompositionsprozess bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen», in: *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, hg. von Michael Kunkel, Saarbrücken 2005, S. 149–178.
- Zimmermann, Heidy: «Hermann Meier, Arbeitsheft [1939]», in: «*On revient toujours*». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, hg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz u.a. 2016, S. 60–62.
- Zimmermann, Heidy: «Koordinatensysteme musikalischer Gedanken», in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von ders., Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich 2017, S. 19–34.
- Zimmermann, Heidy: «Mise en page. Roman Haubenstock-Ramati als Initiator editorischer Neuerungen bei der Universal Edition», in: *Musikalische Schreibszenen / Scenes of Musical Writing*, hg. von Federico Celestini und Sarah Lutz (= *Theorie der musikalischen Schrift*, Bd. 4), Paderborn 2022 (Druck in Vorb.).

Personenregister

A

Adorno, Theodor W. 171, 195
Aeschbacher, Niklaus 61
Andreae, Volkmar 63–64, 83, 87
Arp, Hans 11, 55, 85, 88, 91, 98,
100–103, 134, 164–165, 190,
201, 204, 206, 208–215, 218,
220, 254
Auric, Georges 272

B

Babbitt, Milton 170
Bach, Johann Sebastian 32, 35,
44, 95, 157
Backhaus, Wilhelm 32
Baudelaire, Charles 51
Balmer, Luc 63
Barraqué, Jean 118
Bartók, Béla 32, 41, 75, 104, 126,
237, 272
Baumeister, Willi 208
Baumgartner, Paul 43–44, 53–
54, 60, 93, 105, 208, 238–239
Beck, Conrad 33–34, 38,
54, 84, 87
Beethoven, Ludwig van 32, 78,
158, 221
Benn, Gottfried 90
Berg, Alban 35, 39–41, 44–47,
53, 57, 158, 166–167, 181, 272
Berg, Gunnar 93
Berio, Luciano 128
Bill, Max 11, 95, 100–101, 104,
206–210, 234
Blacher, Boris 81–82, 198
Blum, Dominik 15, 20, 118
Böcklin, Arnold 100
Boehm, Gottfried 129

Bopp, Josef 84
Boulangier, Lili 117
Boulez, Pierre 75, 81, 95, 98–99,
110, 118–119, 162, 167, 169–
170, 174, 177, 197, 199, 209,
220, 234, 272, 274
Brahms, Johannes 34, 78
Breguet, May 61
Breton, André 100
Britten, Benjamin 50
Brodbeck, Felix 36
Brotbeck, Roman 255
Brown, Earle 116, 128, 210
Bukofzer, Manfred 43
Burkhard, Willy 33, 63–64
Bürki, Susy 89
Busoni, Ferruccio 52
Bussotti, Sylvano 127–128

C

Cage, John 99, 116, 127, 148,
194, 265
Canetti, Elias 101
Catunda, Eunice 68, 70
Cerha, Friedrich 237
Clerc, Elisa Isolde 94
Corrette, Michel 255
Courbet, Gustave 100
Cowell, Henry 52, 126, 239

D

Dallapiccola, Luigi 42, 50, 67,
69–70
Debussy, Claude 34, 162
Diethelm, Caspar 63
Dobler, Charles 20, 60, 63–64,
68, 75, 89–90, 93–94, 117, 141,
192–193, 207–208, 271

Doret, Gustave 32
 Dürer, Albrecht 100

E

Egli, Gret 68, 84, 89–90, 207
 Ehinger, Hans 63, 65, 87–88
 Eimert, Herbert 48, 96–97, 109–
 111, 126, 184
 Einstein, Albert 106
 Engel, Francis 61
 Ernst, Max 100

F

Fahrner, Kurt 105
 Fano, Michel 170
 Feigel, Marie-Suzanne 165
 Feldman, Morton 210
 Felicani, Rodolfo 84
 Felleganga, Vittorio 98, 208
 Flury, Richard 32
 Fortner, Wolfgang 95, 105, 272
 Frisch, Max 91
 Furer, Arthur 63
 Furtwängler, Wilhelm 37

G

Gasser, Jakob 30
 Gattiker, Hermann 11, 18–21,
 32, 60–66, 75, 82–83, 87, 90–
 94, 104, 115–117, 151–152, 171,
 180–195, 198, 200, 207–208,
 238, 271
 Gattiker, Irène 83, 91, 93, 115–
 116
 Gauguin, Paul 100, 206
 Genzmer, Harald 96
 Goethe, Johann Wolfgang
 von 206
 Goeyvaerts, Karel 81, 118, 162–
 163, 170, 195–197
 Goléa, Antoine 170
 Golyscheff, Jefim 126
 Gomringer, Eugen 91
 Gradmann-Lüscher,
 Marguerite 41
 Graeser, Camille 91
 Graf, Norbert 40, 42

Gropius, Walter 123, 205, 209,
 243, 251, 254

H

Haeser, Georg 33
 Hagenbach, Marguerite 101,
 103, 164
 Haller, Hans Peter 14, 113–114,
 264–265
 Handschin, Jacques 34
 Hartmann, Karl Amadeus 69–70
 Haubenstock-Ramati, Roman
 126–128, 210
 Hauer, Josef Matthias 47–48, 51
 Haydn, Joseph 35, 78
 Heidegger, Martin 51–52
 Heisenberg, Werner 106, 119,
 208–209, 282
 Heiß, Hermann 111
 Henneberger, Eduard 54
 Henneberger, Jürg 15
 Henry, Pierre 96
 Hill, Richard S. 48
 Hindemith, Paul 37, 41, 56, 208
 Hitler, Adolf 37
 Hohl, Ludwig 275–276
 Hölderlin, Johann Christian
 Friedrich 206, 272
 Honegger, Arthur 33–34, 162
 Horenstein, Jascha 45
 Huber, Klaus 148, 163
 Hugo, Victor 51
 Hürlimann, Adolf 91

I

Imhoff, Christoph von 20, 104–105
 Ingres, Jean-August-
 Dominique 100
 Ives, Charles 240, 255

J

Jaspers, Karl 51
 Jolivet, André 96
 Joyce, James 51, 95, 100–
 101, 167
 Judd, Donald 203
 Jung, Carl Gustav 51, 100–101

K

Kagel, Mauricio 128, 265
Kahn, Erich Itor 78
Kandinsky, Wassily 51, 100, 103,
204, 209–210, 220–221
Kant, Immanuel 29
Karkoschka, Erhard 127
Keats, John 206
Keller, Alfred 39, 53–54, 69–
70, 72
Kepler, Johannes 206
Kilchenmann, Marc 15, 18
Killmayer, Wilhelm 98, 207
Klebe, Giselher 208
Klee, Paul 11, 100, 165, 201, 204,
209, 234, 254
Kleiber, Erich 45
Koellreutter, Hans Joachim 69–
72
Kokoschka, Oskar 103
Kordzaia, Tamriko 9
Krämer, Sybille 20
Kraus, Else C. 41
Křenek, Ernst 41–42, 47–48, 51,
70, 167

L

Labhart, Walter 207, 253
Landi, Margherita de 68
Lanz, Doris 18
Le Corbusier 51–52, 100, 153,
204, 208–209, 235
Leibowitz, René 38, 43, 47, 49,
51, 53, 70, 72, 74–79, 81, 95,
110, 151, 170–171, 182, 197
Leibundgut, Armin 62
Leisinger-Schmidlin, Ella 31
Liebermann, Rolf 55, 58, 69–70,
83–87, 119
Ligeti, György 148, 199, 237,
242–243, 253
Lohr, Ina 41

M

Machiavelli, Niccolò 206
Maderna, Bruno 95, 272
Maillet, Léo 90–91

Malewitsch, Kasimir 100
Malipiero, Riccardo 67, 69–71
Mallarmé, Stéphane 167
Martenot, Maurice 96
Martin, Frank 42, 50, 272
Masson, André 91
Mastrocola, Mario 61
Mathys, Lilo 93, 143–144, 193,
208, 218, 238
Meier, Alfons 20, 30–31, 52, 11
Meier, Hermann (sen.) 27
Meier, Margreth 30, 73
Meier, Max 20, 28–30
Meier, Rudolf 30
Meier-Gasser, Marie 30, 63
Meier-Rudolf, Louise 27–28
Meier-Salathé, Beatrice 52
Merian, Wilhelm 34
Messiaen, Olivier 50, 79, 118,
169–170, 174, 194, 197, 272
Mies van der Rohe,
Ludwig 52, 209
Milhaud, Darius 245
Mitropoulos, Dimitri 90
Moeschinger, Albert 19, 34–36,
49–50, 115
Moholy-Nagy, László 51, 100,
103
Mondrian, Piet 11–12, 18, 31, 51,
83, 95–100, 102–103, 133–134,
136, 200–204, 206–209, 216–
218, 220, 234–235, 251, 254
Mosch, Ulrich 40, 182
Mozart, Wolfgang
Amadeus 78, 206
Müller, Ernst 33, 37, 55
Müller-Widmann, Annie 96–97,
100–102, 104, 164
Müller-Widmann, Oskar 100–
104, 164

N

Nancarrow, Conlon 266
Neutra, Richard 52, 100
Newton, Isaac 206
Ney, Elly 32
Nicol, Magdalena 71

Niemeyer, Oscar 106, 141, 203–204, 208–209
 Nietzsche, Friedrich 181, 205–206
 Nigg, Serge 69–70
 Noirjean-Linder, Michèle 16
 Nolde, Emil 100
 Nono, Luigi 81, 95, 99, 105, 162, 170, 197, 272

O

Oesch, Hans 14, 21, 26, 42–43, 59, 112–113, 120, 138, 141, 207–208, 252, 256–257, 259, 271, 273, 280
 Oesch, Margrit 118
 Oesch-Meier, Veronika 20, 30, 50, 113, 115
 Ogdon, Will 77
 Oppenheim, Meret 101, 104

P

Pásztory, Ditta 32
 Patin, Lionel 43
 Penderecki, Krzysztof 237, 242
 Perle, George 48
 Peter, Thomas 105
 Picasso, Pablo 100
 Pousseur, Henri 98, 119, 274
 Prieberg, Fred K. 97

R

Radermacher, Erika 117–118
 Raffael 206
 Regamey, Constantin 98, 208
 Reger, Max 106
 Reich, Willi 41–43, 46–47
 Reinhart, Werner 41
 Rembrandt 100
 Riemann, Hugo 32
 Rodin, Auguste 100
 Rosbaud, Hans 88
 Roux, Maurice 79
 Rufer, Josef 48
 Rühlig, Philipp 32
 Rundel, Peter 15
 Rupf, Hermann 59
 Russell, William 255

S

Sacher, Paul 25, 32, 41–42, 62–64, 84, 87–88, 90, 96, 105, 271
 Sala, Oskar 96
 Scarpini, Pietro 182
 Scelsi, Giacinto 242
 Schädeli, Klaus 117
 Schaeffer, Pierre 96
 Scherchen, Hermann 25, 41, 67, 76, 89–90, 95–96, 101, 105, 217, 271
 Schiesser, Fritz 32
 Schläfli, Adolf 28
 Schlemmer, Oskar 209, 236
 Schmid, Erich 19–20, 25, 28, 39, 41, 53, 63–64, 68–70, 72, 74, 82–86, 119, 218, 271
 Schmidt, Georg 211
 Schneider, Urs Peter 14–15, 20, 26, 93, 109, 115–118, 207–208, 271
 Schoeck, Othmar 34
 Schönberg, Arnold 11, 18, 34–35, 38–48, 50, 53–54, 56–58, 65–66, 74–75, 77–80, 84, 100, 119, 126, 151–152, 157–161, 163–164, 169–170, 174, 181, 195, 197, 201, 205, 273
 Schopenhauer, Arthur 51
 Schostakowitsch, Dmitri 50
 Schrag, Herbert 105
 Schubert, Franz 265
 Schuh, Willi 63, 65, 90
 Schumann, Robert 206, 272
 Schütz, Heinrich 34
 Sciarrino, Salvatore 148
 Serkin, Rudolf 32
 Shelley, Percy Bysshe 206
 Souris, André 69
 Spinner, Leopold 78
 Spitteler, Carl 206
 Staempfli, Edward 50, 68
 Stebler, Gaby 208
 Stebler, Helen 115, 208, 250
 Stein, Erwin 46–47
 Steinecke, Wolfgang 71, 195
 Steiner, Rudolf 51

Stendhal 51
Stocker-Meier, Louise 27
Stockhausen, Karlheinz 81,
95–97, 99, 110, 118–119, 126–
128, 148, 162–163, 170–171,
177, 196–197, 219–220, 226,
230–231, 234, 240, 265, 272,
274, 276
Strauss, Richard 37
Strawinsky, Igor 33–34, 38, 50,
80, 162
Strindberg, August 206
Strobel, Heinrich 25, 87–88, 90,
105, 271
Stuckenschmidt, Hans Heinz 96
Suter, Hermann 33
Suter, Robert 58, 61, 96, 119
Sutermeister, Heinrich 50
Szeemann, Harald 116

T

Taeuber-Arp, Sophie 11, 103,
134, 201, 210–215, 220
Tischhauser, Franz 61
Trautwein, Friedrich 96
Travis, Francis 93, 273
Tschumi, Otto 165
Tucholsky, Kurt 101

V

Valangin, Aline 58, 60, 73, 100–
101
Vandenbogaerde, Fernand 255
Vantongerloo, Georges 103
Varèse, Edgard 194, 267
Vogel, Wladimir 11, 14, 17–20,
25–27, 30, 32, 42–43, 47,
51, 53–63, 66–78, 81–83,
85–86, 89–101, 103–104, 106,

109–112, 119, 123, 132, 151–
152, 159–161, 164, 166, 169,
171–172, 181–182, 190, 197,
200–201, 203, 205, 207–208,
218, 234, 243, 253–254, 271–
272, 274

W

Wagner, Richard 162
Wahlich, Marcel 61
Walser, Robert 275–276
Weber, Katharina 118
Webern, Anton 11, 40–41, 45,
57–58, 74, 77–81, 98–99, 116,
151, 171, 180–182, 195–196,
237, 273
Weingartner, Felix 32
Wersin, Wolfgang von 52
Wiggli, Janine 104
Wiggli, Oscar 104
Wildberger, Jacques 19, 25, 44,
55, 57–59, 96, 119, 271
Wilde, Oscar 51
Wolff, Christian 116
Wright, Frank Lloyd 100

X

Xenakis, Iannis 99, 112, 123,
243, 272–273

Z

Zehnder, Max 64
Zender, Hans 255
Zimmerlin, Alfred 118–119
Zimmermann, Bernd Alois 95,
208, 272
Zimmermann, Heidi 16,
128, 141
Zumbach, André 112–113

PUBLIKATIONEN

DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT, Serie II

Lieferbar sind:

- Band 2: Hans Peter Schanzlin, Johann Melchior Gletles Motetten
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts.
- Band 7: Maria Taling-Hajnali, Der fugierte Stil bei Mozart
- Band 8: Frank Labhardt, Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen
und seine Quellen.
Teil I: Textband. Teil II: Notenband.
- Band 9: Vergriffen.
- Band 10: Salvatore Gullo, Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts.
- Band 12: Theodor Käser, Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke
von Marc-Antoine Charpentier.
- Band 14: Pierre Tagmann, Archivistische Studien zur Musikpflege
am Dom von Mantua 1500–1627.
- Band 15: Raimund Rüegge, Orazio Vecchis geistliche Werke.
- Band 16: Rudolf Häusler, Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken.
- Band 17: Raymond Meylan, L'Enigme de la Musique des Basses Danses du Quinzième Siècle.
- Band 18: Friedrich Jakob, Der Orgelbau im Kanton Zürich.
Teil I: Textband. Teil II: Quellenband.
- Band 19: Hans-Rudolf Dürrenmatt, Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757)
Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung
von ersten Sinfoniesätzen.
- Band 20: Frank Labhardt, Das Cationale des Karthäusers Thomas Kreß.
- Band 22: Jürg Stenzl, Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale
Latin 15139 (Saint Victor-Clausulae).
- Band 23: Bernhard Billeter, Die Harmonik bei Frank Martin
Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik.
- Band 24: Hans Schoop, Entstehung und Verwendung der Handschrift
Oxford Bodleian Library Canonici misc. 213.
- Band 25: Vergriffen.
- Band 27: Hans-Herbert Räkel, Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie
Untersuchungen zur mittelalterlichen höfischen Lyrik
in Frankreich und Deutschland.
- Band 28: Martin Staehelin, Die Messen Heinrich Isaacs
Band I: Darstellung. Band II: Anhang: Materialien. Band III: Studien zu Werk
und Satztechnik in den Messekompositionen von Heinrich Isaac.
- Band 29: Peter Keller, Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden
und Georg Philipp Hersdörfer.
- Band 30: Michael Markovits, Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter.
- Band 31: Andreas Wernli, Studien zum literarischen und musikalischen Werk
Adriano Banchieris (1568–1634).

PUBLIKATIONEN

DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT, Serie II

- Band 32: Derrick Puffett, *The Song Cycles of Othmar Schoeck*.
- Band 33: Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag
Hg. von Volker Kalisch, Ernst Meier, Joseph Willimann und Alfred Zimmerlin.
- Band 34: Felix Meyer, „The Art of Speaking Extravagantly“
Eine vergleichende Studie der Concord Sonata und der Essays before a Sonata
von Charles Ives.
- Band 35: John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks Origins, Contents, Contexts*.
- Band 36: Vergriffen.
- Band 37: Thomas Gartmann, „... dass nichts an sich jemals vollendet ist“
Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio.
- Band 38: *Musikalische Interpretation: Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext,
Werkcharakter und Aufführung* (Symposium zum 80. Geburtstag
von Kurt von Fischer Zürich 1993), hrsg. v. Joseph Willimann
in Zusammenarbeit mit Dorothea Baumann.
- Band 39: Peter Sterki, *Klingende Gläser Die Bedeutung idiophoner Friktionsinstrumente
mit axial rotierenden Gläsern, dargestellt an der Glas- und Tastenharmonika*.
- Band 40: Heidy Zimmermann, Tora und Shira
Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums.
- Band 41: *Musik denken Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung. 16 Beiträge seiner Schülerinnen
und Schüler*, hrsg. v. Antonio Baldassarre, Susanne Kübler und Patrick Müller.
- Band 42: Martin Kirnbauer, Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“
Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staats-
bibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext.
- Band 43: Felix Wörner, „... was die Methode der ‚12-Ton-Komposition‘ alles zeitigt ...“
Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935.
- Band 44: Thomas Steiner, ed.: *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore.
Keyboard Instruments – Flexibility of Sound and Expression.
Actes des Rencontres Internationales harmoniques / Proceedings of the harmoniques
International Congress, Lausanne 2002*.
- Band 45: Jacqueline Waeber, ed.: *La note bleue. Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques
Eigeldinger*.
- Band 46: Michael Latcham, ed.: *Musique ancienne – instruments et imagination /
Music of the past – instruments and imagination.
Actes des Rencontres Internationales harmoniques / Proceedings of the harmoniques
International Congress, Lausanne 2004*.
- Band 47: Susanne Gärtner: *Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez.
Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*.
- Band 48: Luigi Collarile & Alexandra Nigito (Hrsg.): *In organo pleno.*
Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag.
- Band 49: Peter Jost (Hrsg./éd.): *Arthur Honegger.
Werk und Rezeption/L'œuvre et sa réception*.
- Band 50: Jacqueline Waeber (éd.):
*Musique et Geste en France de Lully à la Révolution.
Études sur la musique, le théâtre et la danse*.

PUBLIKATIONEN

DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT, Serie II

- Band 51 Claudio Bacciagaluppi & Luigi Collarile:
Carlo Donato Cossoni (1623-1700). Catalogo tematico.
- Band 52 Hospenthal, Cristina
Tropen zum Ordinarium missae in St. Gallen. Untersuchungen zu den Beständen
in den Handschriften St. Gallen, Stiftsbibliothek 381, 484, 376, 378, 380 und 382.
- Band 53 Thomas Steiner (éd./Ed.):
Cordes et claviers au temps de Mozart / Bowed and Keyboard Instruments
in the Age of Mozart.
Actes des Rencontres Internationales *harmoniques* / Proceedings of the
harmoniques International Congress, Lausanne 2006.
- Band 54 Vanja Hug & Thomas Steiner (éds./eds.)
Chopin et son temps / Chopin and his time.
Actes des Rencontres Internationales *harmoniques* / Proceedings of the
harmoniques International Congress, Lausanne 2010.
- Band 55 Giuliano Castellani (Hrsg.)
Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an
der Universität Freiburg (Schweiz), 23. – 24. November 2007.
- Band 56 Therese Bruggisser-Lanker (Hrsg.)
Den Himmel öffnen... Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur.
- Band 57 Thomas Gartmann & Andreas Marti (Hrsg.)
Der Kunst ausgesetzt. Beiträge des 5. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik,
21.–25. Oktober 2015 in Bern.
- Band 58 Angela, Fiore
‘Non senza scandalo delli convicini’: pratiche musicali nelle istituzioni religiose
femminili a Napoli 1650–1750, Berne 2017.
- Band 59 Matteo Giuggioli, Inga Mai Groote (Hrsg.)
Eine Geographie der Triosonate. 2018
- Band 60 Bertrand Jaeger
L'œuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits – Partitions annotées – Bibliographies. 2020
- Band 61 Delphine Vincent (éd.)
Mythologies romandes : Gustave Doret et la musique nationale. 2018
- Band 62 Forthcoming.
- Band 63 Michelle Ziegler
Musikalische Geometrie. Die bildlichen Modelle und Arbeitsmittel im Klavierwerk
Hermann Meiers. 2022

