

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Band: - (2009)
Heft: 108

Artikel: Verschiedenes zu Hermann Meier : von Urs Peter Schneider = Propos épars sur Hermann Meier : Urs Peter Schneider
Autor: Schneider, Urs Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927713>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Propos épars sur Hermann Meier — Urs Peter Schneider

Urs Peter Schneider (*1939) et Hermann Meier (1906-2002) ont fait connaissance en 1983 et s'estimaient. Les premières tentatives de Meier de se faire entendre sur la scène musicale ayant échoué systématiquement, le compositeur tendait à la résignation, quand leur nouvelle amitié déclencha une production tardive impressionnante. Le récit de Schneider et les propos de Meier illustrent la position d'artistes dont l'identité se fonde notamment sur le refus fécond des règles du jeu musical.

Im März 1983 erreichte mich Post einer alten Freundin und Mitstreiterin, Irène Gattiker, aus Bern: Noten zu Hermann Meiers *Bläsertrio* (1946), ein Tonband mit den *Klangschichten* (1976) und ein dickes Bündel Papier, der Briefwechsel mit dem Berner Musikkritiker Hermann Gattiker. Ich las die Briefe in einer einzigen, unvergesslichen Nacht zutiefst bewegt und kümmerte mich gleich am nächsten Tag um erste Massnahmen zur Wiederentdeckung, eigentlich: zur Entdeckung dieses Komponisten und seiner Musik. Die Schweizerische Landesbibliothek konnte ganze drei Stücke beisteuern, ein Pianist, der bis 1967 Spärlichstes zu Gehör gebracht hatte, stellte wenige Klaviernoten zur Verfügung, und in einem einzigen Lexikon aus dem Jahre 1964 fand ich einen Eintrag. Hermann Meier (1906-2002) hingegen antwortete mir auf einen Brief umgehend, und im September 1983 besuchte er mich in meinem Haus in Biel; er lebte in der Nähe, in Yverdon. Als ich ihn vor unserer Türe erblickte, ging mir das Herze auf; ihm muss es ähnlich ergangen sein, er meinte, dieses Haus habe er nicht zum letzten Mal betreten, und damit sollte er Recht haben: Wir wurden Freunde.

Durch diesen aussergewöhnlichen Menschen kam ich in den Besitz vieler seiner Werke und zu einem umfassenden Verständnis seines Komponierens; er hat mir nach und nach weit über fünfzig meist handgeschriebene Partituren gebracht, die mir unzählige Stunden analytischen Vergnügens und fassungslosen Staunens bescherten. Vermutlich trennte er sich gerne von seinen Werken, liess sie hinter sich, wollte sie jedoch verwahrt wissen bei einem, der wie er den Urgründen des Tonsetzens nachspürte und vor dezidierten Werturteilen nicht zurückschreckte; bald schwelgten wir zusammen in wilden Tiraden gegen die Dekadenz des Musiklebens, dem er sich längst entzogen hatte, während ich noch unverdrossen dagegensetzte.

Schon im Jahre 1984 präsentierte ich im Radiostudio Bern das *Bläsertrio* (1946), einige *Lieder*, die *Klangschichten* (1976) und ein extra für meine damalige Frau Erika Radermacher und mich geschriebenes, magistrales *Stück für zwei Klaviere* (1983), die Umschrift eines seiner *Pläne*. Im Rahmen des Europäischen Jahres der Musik, zu dem ich acht Konzerte mit Schweizer Kammermusik organisierte, kam es im Februar 1985 zu einem ganzen Abend mit seiner Musik: dem erwähnten *Trio*, einem *Stück für Geige und Klavier* (1951), dem *Stück für Klavier vierhändig* (1960), einem *Lied*, dem *Stück für Klavier, Cembalo und Elektrische Orgel* (1969) und

einem weiteren gewaltigen Brocken, dem *Stück für drei Klaviere* (1984). In späteren Konzerten durfte ich immer wieder Werke von Hermann Meier vorstellen in Nischen, aber eines gar in Moskau vor einem besonders fassungslosen Publikum. Er verblüffte ab dann regelmässig, sofort und gründlich.

Seit 1984 wechselten wir Briefe, er schrieb ausserordentlich Treffendes und Humoriges in seiner präzisen Handschrift, und wir trafen uns immer mal wieder zu stundenlangen Gesprächen. So lernte ich auch seine Frau Helen kennen, und meine zweite Frau, die Performerin und Bühnenbildnerin Marion Leyh, entlockte ihm einen zweiseitigen Charme; hatte er nämlich seine Frau scherzhaft eine Wespe genannt, steigerte er sich nun und sah in Marion gar meine Hornisse. Solch liebevolles Spotten liess sich nicht eindämmen, er lachte jedoch vorzüglich auch über sich selbst und sein vielschichtiges Verhältnis zu kritischen Frauen. Niemals, so die versteckte Metaphorik, unter keinen Umständen dürften Komponierende behaglich werden, sie hätten sich im Gegenteil der Welt und den oft schmerzhaften Gegebenheiten auszusetzen und sie zu verarbeiten. Er wusste, wovon er sprach.

Die Position im totalen Abseits, ohne ein Publikum, dessen Erwartungen er nicht bedienen mochte, gestattete Hermann Meier eine Radikalität, wie sie in der Schweiz in der Teilnahme an einem zusehends seichteren Musikleben rar, ja unmöglich schien. Er schuf sich seine eigene Welt, unangepasst, aber real, mit autonomen, ungeschönten Objekten ganz nur in seiner Nähe; dem Markt ging er nicht auf den Leim, nahm ihn wahrscheinlich nicht einmal zur Kenntnis. Jeglicher Veröffentlichung, Bekanntmachung seines Werkes stand er skeptisch gegenüber, ablehnend gar, eventuell gezwungenermassen, und alle einmal geschriebenen Stücke interessierten ihn nur noch beiläufig; von einigen behauptete er mir gegenüber, sie stammten überhaupt nicht von ihm. Ich sehe ihn noch vor mir, wie er sich während des Erklingens seiner frühen *Lieder* in einem Konzert die Ohren zuhielt, und selbst im höchsten Alter beharrte er darauf, sein Opus eins sei noch nicht geschrieben. Diese luxuriöse geistige Unabhängigkeit bezahlte er jedoch bitter mit Vereinsamung, fehlender Resonanz, einem Mangel an Wahrnehmung seines Schaffens; mit einer verständnislosen Umwelt wollte er zwar nichts zu schaffen haben, aber gleichzeitig vermisste er Gemeinschaftsgefühle, Bindungen und notwendige Auseinandersetzungen. Da kam ich wie gerufen.

Ich lockte ihn aus seiner Isolation, schleppte ihn an eine wenn auch kleine Öffentlichkeit, die ihn anfangs sichtlich ängstigte. Paradoxerweise nannte er, geboren 1906, mich, geboren 1939, allen Ernstes seinen Lehrmeister und beschwor mich gleichzeitig in pädagogischer Abgefemtheit, in der Schweizer Musiklandschaft die Eigernordwand zu sein. Er gab mir Kraft, wenn mich die Konsequenzbereitschaft verlassen wollte, schüttelte mich durch und öffnete mir die Augen oft weiter, als mir lieb war. Seine Musiksprache, seine reife Technik, sein Schalten und Walten im Unerforschten, seine Sicherheit, was zu tun sei, beglückten mich, just weil unsere Arbeitsstrategien wenig Gemeinsamkeiten zeigten. Gemeinsam war jedoch die Grundhaltung, die Abwehr des falschen Espressivos, der Psychologisierung, der Wehleidigkeit und: unser Interesse am Interessanten.

Ein freundliches Verhältnis zur gelegentlichen Melancholie, ein mitunter trotziger Lebensoptimismus, tiefer Humor und Respektlosigkeiten der köstlichsten Art verbanden uns; unbeirrbares Weiterschreiten war unsere Lösung. Wir amüsierten uns köstlich über die rasch wechselnden Moden, nur fundamentales Komponieren wollten wir in unseren Sprachspielen gelten lassen. Nichtssagendes begegnete uns in Fülle und versorgte uns reichlich mit Gelegenheiten zu genüsslichem Spott. In der langen Zeit unserer Beziehung habe ich aber niemals Hass, Hohn, Börsartigkeit und Ungerechtigkeit bei Hermann Meier erlebt; seine Haltung gegenüber Zeitgenossen, die er aphoristisch genau zu charakterisieren wusste, beruhte auf eingehenden Kenntnissen, und wenn er etwa von Bijouterie anstatt von Musikstücken sprach, ergötzte mich solche Bildhaftigkeit zutiefst. Mit Respekt und Dankbarkeit erzählte er hinwiederum von seinen Lehrern, Wladimir Vogel, René Leibowitz, Hermann Heiss, er, der mir über diese Gestalten weit hinauszuragen schien. Im zunehmend oberflächlichen Affentheater, von einer Werbeindustrie bestimmt, die Charles Ives und Junk Food mit derselben Blauäugigkeit an die Menschen heranträgt, wirkte und wirkt er wie das moralische Gewissen der letzten vier, fünf Generationen.

Das kompositorische Werk Hermann Meiers gründet in je radikalen, bisweilen philosophisch unterfütterten Ansätzen; Positionen etwa eines Adorno oder eines Derrida machte er für sich fruchtbar, ohne sich jeweils zu lange darauf zu versteifen. In einer Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, welche in der Schweiz harmlosen Neoklassizismus und kaum zuendegedachte Zwölftönerei generierte, war er zu persönlichen, schlüssigen Konsequenzen gelangt und erfand sich tragfähige Strukturen von grosser Eigenart und gleichzeitig von hoher Musikalität. Die frühen *Lieder*, die *Geigenstücke* und das *Bläsertrio*, Schönberg geschuldet, heben sich von dessen Werken bereits wieder ab durch eine geradezu ironische Behandlung des Intervallischen, eine Verbotslosigkeit von Quinten, Dreiklängen, gar Oktaven, deren Auftritte planvoll irritieren; rhythmisch hören wir keine eigentliche Gestik, aber eine Menge an kurzzeitigen Gestalten, die bis zur Unkenntlichkeit verändert wiedererscheinen mögen, meist aber autark, nur auf sich selbst bezogen nebeneinanderstehen. In den *Variationen für Klavier* (1952) und in der bedeutenden, grossen *Sonate für Klavier* aus der gleichen Zeit bricht dann Neues katastrophal herein; die Titel sind ein letztes Mal traditionell, indes ist die vor allem rhythmische Technik so weit schon entwickelt, dass von früher serieller Musik gesprochen werden kann, die durch quantitative Behandlung der Dauernwerte das System der Taktstriche verlässt. Ein Reichtum tut sich auf, eine Detailfreude, die jeglichen Schematismus

entkräftet, und durch diese Hemmungslosigkeit entstehen Phänomene, die sich erst in der Rückschau benennen liessen.

Ab dieser Zeit nannte Hermann Meier die allermeisten seiner Hervorbringungen schlicht *Stücke*, verzichtete demnach auf wohlklingende, poetische oder apokalyptische, gar englische oder sonstwie anbietende Titel. Jetzt entstanden fast nur noch Werke mit Klavier, auch mehreren, und solche für Orchester; diese seriellen Kompositionen lassen sich nur mit Mühe den gleichzeitig in Europa geschriebenen subsumieren. Schon in den *Klavierstücken* (1957) finde ich elementare Strukturen, fassliche, architektonisch gefügte Versatzstücke, gleichsam Rohmaterial aus Einzeltönen, Intervallen, Akkorden in Bindung an rhythmische Gestalten, die aufeinander losgelassen werden in bizarrer Logik. Der Komponist bewegt sich auf einem abgesteckten Feld von Gegebenheiten, oft nur ganz wenigen, es kommt zu beträchtlichen stillen Unterbrüchen; jegliche Vorhersehbarkeit wird illusorisch. Dass er stets neue Beziehungen bei aller Ökonomie des mobilisierten Materials schaffen und dennoch zu einer Verdichtung der jeweiligen Zeitpunkte gelangen konnte, grenzt fast an ein kompositorisches Wunder.

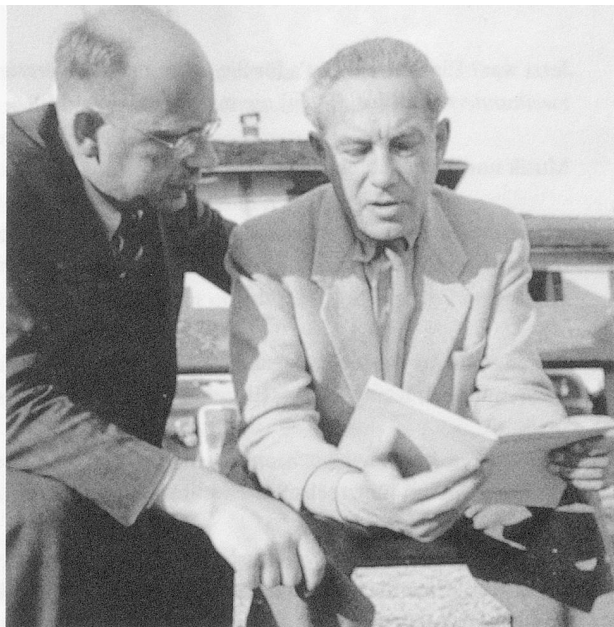
In der Folgezeit, den sechziger Jahren, wird das Material weiter reduziert, die klassischen Parameter kommen weitgehend mit drei Werten aus und werden zusehends autonomer. Rhythmus definiert sich nun durch die meist schroffen, filmschnittähnlichen Veränderungen der einzelnen verfügbaren Ebenen, etwa der Lautstärken (in den drei Werten *f*, *mf* und *p*), der horizontalen Dichte der Cluster, die das Arbeiten mit Einzeltonhöhen ersetzen (manchmal ebenso in drei Grössen), den Registern, in welchen die Klangflächen zirkulieren. Die durch ihren Ambitus definierten Cluster differenzieren sich in vielen Stücken durch ihr Innenleben: Texturen von lauter kurzen Punkten, den Tonraum durchschneidende Glissandi, bewegungslose Liegeklänge, chromatische Akkordbewegungen mit eher statistischen Tonhöhenverteilungen. Mit solch reduzierten Aggregaten komponierte Hermann Meier so exemplarische Werke wie das Werner Heisenberg gewidmete *Stück für Orchester* (1968) oder das *Stück für Klavier, Cembalo und elektrische Orgel* (1969), Monumente von waghalsiger Plastizität. Die Gesamtform konstituiert sich manchmal durch gleichlange Abschnitte, die verschiedene Konstellationen von Klangbändern offerieren; was der Komponist *Plan* nennt, sind bald auf Häuschenpapier gearbeitete, farbige Architekturen, nach Augenmass gestaltete Arrangements von fünf, sechs Sorten Lärm; mit den Klangbändern scheint ein Nonplusultra der Werkstoffe gefunden.

All diese Werke und Werkgruppen, wie unter einem Fluch entstanden, so Hermann Meier, suchen ein eben noch Denkbare, Letztes zu erreichen: als nur noch geistig vernehmbare, nicht zu realisierende schliesslich. In den siebziger Jahren versiegt die Produktivität, so weit sie kompositorisches betrifft, fast gänzlich, und Resignation schleicht sich ein. Nachvollziehbar: Von den teilweise monumentalen Orchesterwerken war bislang kein einziges aufgeführt worden, niemand, nicht einmal die Familie, kümmerte sich gross um den schrulligen Alten, Interpretieren hatte er ohnehin nie gehabt. Seit zwanzig Jahren versuche ich, Dirigenten von der Wichtigkeit einer Aufführung zu überzeugen: Sie reagierten nicht, oder aber entrüstet, in gespielterm Analphabetentum; erst in den letzten Jahren erweitert sich der Kreis der Interessierten beträchtlich, auch gerade bei Jungen und Jüngsten.

Auf die Anregung, extra Stücke für mich und einige Mitstreitende zu schreiben, ist Meier, aus der Lethargie aufgeschreckt, in rührender Eile und Beflissenheit viermal eingegangen: neben den schon erwähnten mehrklavierigen Werken mit einem *Bläserquintett* (1989), das mehrmals begeisterte Zustimmung fand und für seine Vitalität gelobt wurde, und mit einem mir gewidmeten, späten *Klavierstück* (1987), das er «Märschlein eines Greisen» nannte und dazu in einem Brief schrieb, ich hätte ihm den Stuhl unter seinem Greisenarsch angezündet. Nun ja, zimperlich war er nicht, ging die Probleme direkt und frisch an, stellte notwendige Fragen mit entwaffnender Direktheit; vor der Komposition seines letzten Werkes kam er in Biel an und fragte mich, auf welche Art von Notenpapier er schreiben solle und wo man dieses denn kaufen könne. Merkwürdig, das alles.

Ich habe mehrmals erlebt, wie die Musik von Hermann Meier entschiedenste, in unserer Zeit etwas rar gewordene Reaktionen beim Publikum hervorrief, das, wiewohl an allerlei Schlimmeres gewöhnt, ja abgerichtet, deutlich dafür oder dagegen war, stets betroffen; er liess nie kalt. Seichtgemachten Gemütern war er ein Graus, panikartige Ablehnung wurde gemimt, und wer sich nicht auf sein Insistieren einliess, fühlte sich vermutlich zermalmt und floh. So kam er denjenigen, die Webern einst als zu leise befanden, nun zu laut vor. Es sei erinnert, welche Vorlieben Hermann Meier selbst hatte: quasi nackte, strukturelle Gebilde; Bretter, Eisenbeton, greifbare Dinge; scheinbar Einfachstes; die unbehängten Wände in Kunstausstellungen; Mondrian, Giacometti, Donald Judd, Carl André; Nietzsche, Adorno, Derrida; Musik von Xenakis, Ustwolskaja als beinahe einzige

Hermann
Meier und
Wladimir Vogel.



der Neuzeit; natürlich die Urväter Webern und Schönberg. Dass wir beide dem Musikmarkt mit nicht enden wollender Abscheu aus dem Weg gingen, darf nicht verwundern: zwei beneidenswert intakte Opfer ihrer eigenen höchsten Ansprüche. Höre ich Hermann Meiers Musik, spüre ich die sanfte Pranke des Meisters; er lässt eine stabile kompositorische Gegenwart entstehen und ist mir dann in seinen Klängen ganz nahe, Klänge, die dicht und luzide, herb und elegant, beschwörend und letztlich doch freilassend, immer voller Liebe sind.

VERSCHIEDENES VON HERMANN MEIER

an Urs Peter Schneider

Die folgenden, chronologisch und also nicht inhaltlich aufgereihten Äusserungen des Komponisten Hermann Meier habe ich zwischen dem September 1983 und dem März 1996 während Gesprächen mitgeschrieben, aus der Erinnerung an solche nachgeschrieben, von recht vielen Briefstellen abgeschrieben. Sämtliche Zusätze zum Verständnis in Klammern stammen von mir, Urs Peter Schneider.

(Steht erstmals vor der Tür) In diesem Haus bin ich nicht zum letzten Mal gewesen

Die meisten Komponisten verwenden Elektronik als Instrument – schon falsch!

Seit über zehn Jahren schreibe ich nur noch Vierecklein.

Ich komme in meinem Alter nicht bis Bern zu Fuss an ein Konzert – höchstens bis Grandson.

Ich brauche nur drei Lautstärkenbezeichnungen, aber autonom eingesetzt!

Elektronische Musik ist absurd, wenn sie melodisch wird, sie eignet sich nur für Klangflächen.

So starken Kirsch wie zu Gattikers (des Berner Musikkritikers) Zeiten gibt's heute gar nicht mehr.

Meine einzige Entschuldigung (bei der Übergabe der Partitur) ist, dass diese Klavierrealisation für mich die einzige Möglichkeit ist, einen Elektronikplan zu hören. Dass das Klavier dabei aufhört, Liszt zu sein, ist mir selbstverständlich.

Was sagen aber Konzerthörer dazu?

(Vor dem Konzert) Ich hab Angstträume. Leberbeschwerden. Kann nicht mal Wein trinken.

So komm ich zu Hoffnung, auch dass Sie sich einsetzen – da wünsch ich, dass mir für paar Jahre die Kraft hält. Ruft sogar Übermut hervor.

Mein Manhattan-Enthusiasmus brachte mir den Bruch mit (Wladimir) Vogel ein. Aber ich will nichts als die Wende, aus dem alten Adam heraus.

Ich bin ein streunender Hund, oder ein Trüffelschwein, ertrag keinen surrealistischen Klangdeck.