

Anarchie des Handwerks

Der Schweizer Komponist Hans-Jürg Meier und die italienische Architektur zwischen Antike und Barock

Andreas Fatton

DURCHSCHEINEND I: IN DEN FUGEN VON KLANG UND BAU

Das Kolosseum in Rom kennt jeder. Darüber liegt der *Parco del Celio* bereits auf dem Celio-Hügel, wenige Schritte weiter findet sich die frühchristliche Basilika *Santo Stefano Rotondo* in einer friedlichen und kaum besuchten Umgebung. Vom grössten Bau der Antike bis zur Rundkirche ist es also nicht weit, aber die Touristenströme bleiben ihr fern. Amerikanische Reiseführer warnen vor den drastischen Fresken, die im 16. Jahrhundert hinzugefügt wurden und ebenso detail- wie fantasiereich die Folterung frühchristlicher Märtyrer zeigen.

Hans-Jürg Meier widmet sich in *durchscheinend (diaphanés)* für barocke Traversflöten und Schlagzeug (2015) der Gedächtniskirche auf dem Monte Celio. Die Fresken sind für ihn hier ganz und gar unwesentlich. Es ist vielmehr die räumliche Aufteilung und Wirkung, das konzentrische Begehen des Lichtdoms, das Meier hier interessiert. Seit dem prägenden Jahr in Rom am Istituto Svizzero 2005, in dem eine erste Auseinandersetzung mit *Santo Stefano Rotondo* entstanden ist (*cerchio sul celio* für Saxophon-Quartett), kehrt Hans-Jürg Meier immer wieder auf ein Thema zurück: die sakrale Architektur und die ihr innewohnende «Musik». Er durchmisst den «Kreis auf dem Celio» neu, aber er umkreist auch andere Bauten und Stätten, die Funde seines Italien-Jahres, und entdeckt neue dazu.

Zu einem regelrechten Fundament sind Hans-Jürg Meier diese während eines Jahrzehnts gemachten Funde nun geworden, eine Basis für seine Musik, einer zweiten Heimat ähnlich, die er auch durchaus präzise einschränkt: auf die italienische Renaissance- und Barock-Architektur (mit Abstechern in die Antike) bis zum Hoch-Barock, aber «nicht über den Punkt hinaus, wo architektonische Stereotypen überhand nehmen».¹ Was den Übergang von der Renaissance zum Barock der kunsthistorischen Formel nach markiert, ist eine Dynamisierung. Symbolisiert der Vitruvianische Mensch Leonardos noch ein Ideal der Renaissance, beginnen im 17. Jahrhundert Architekten wie Gian Lorenzo Bernini und Francesco Borromini mit ihren Umdeutungen und Brüchen des Ideals. Der Kreis darf

Oval werden – Hans-Jürg Meier interessiert sich für beide Formen als jeweils eigenständigen Ausdruck ihrer Epochen.

Weitere Punkte dazu verdeutlichen sich schnell im Gespräch. Zum einen wird klar, dass Hans-Jürg Meier sich mit zeitgenössischer Architektur und Architekturtheorie ebenso auseinandersetzt wie mit Bramante, Codussi oder Borromini, den grossen Baumeistern des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Dass daraus bisher keine Kompositionen entstanden sind, erklärt sich zum andern aus der einfachen sinnlichen «Erfahrbarkeit» barocker Bauten bzw. ihrer Innenräume und Meiers Vorliebe für Zahlensymbolik und Gliederungen in Proportionen.

In einer prägnanten Zusammenfassung seiner Position hat Meier im Jahre seines Romaufenthalts und sinnigerweise zum Thema der «freien Improvisation» vermerkt:

«Wahrscheinlich sind Begriffe wie Proportion, Symmetrie und goldener Schnitt prägender als es uns allen lieb ist; sie sind in uns verankert. Sie zu verleugnen hiesse, das kulturell gebildete Menschliche am Menschen abzuschneiden».²

Das kulturell gebildete Menschliche, es umfasst auch die Geschichte christlicher Sakralbauten, als steingewordenes Wort sozusagen, Wort Gottes, aber auch Wort des Menschen. Für Hans-Jürg Meier kommt die Erfahrbarkeit von Proportionen einem Grundprinzip gleich und ist selbst von stets menschlicher Dimension: fünfzig Schritte durch das Mittelschiff, die Akustik einer Krypta schwingt auf eine Tonhöhe ein, wenn man in ihr singt usf. Meier steht nicht mit Laser-Theodolit oder Meterband in einer Basilika. Er skizziert, zählt und rechnet zwar, aber vor allem lässt er die Zeit wirken, als vierte Dimension der Architektur, die sie erst fassbar macht. Was Meier schliesslich in eine Komposition «übersetzt», ist dieser persönliche Besuch vor Ort und entspricht häufig den Wegen, die er in einem Gebäude zurückgelegt oder gefunden hat – und die formale Gliederung eines Werkes ergibt sich auf diesen Wegen dann natürlicherweise als Betreten, Verweilen in und Verlassen von Räumen. Ein gutes Beispiel dafür findet sich in den

sechs Teilen des 2011/12 für Renaissancetraversflöten-Quartett, Laute und Sopran entstandenen Stückes *wingert in der frühe* (Weinberg in der Frühe, nach der Zeile «Di buon mattina andremo alle vigne; vedremo se mette gemme la vite»), das zwar auf dem Text des Hohelieds basiert, aber dessen Struktur sich wiederum als Besuch der Kirche *Santa Maria Formosa* (der «wohlgeformten Maria») in Venedig entfaltet:

I	ort und zeit (gondola)	Ankunft vom Kanal her beim Eingang West
II	er besingt sie (caminada)	Gang durch die Kirche von West nach Ost
III	sie besingt ihn (caminada)	Gang durch die Kirche von Nord nach Süd
IV	minne (hortus conclusus)	Aufenthalt in den Seitenschiffen in den kleinen Kuppeln
V	wein (cielo)	Aufenthalt unter der Zentralkuppel
VI	siegel (fuoco)	Aufenthalt unter den Apsiden ³

Ankunft vom Kanal her, zwei Gänge (*caminada*) durch die Kirche, die ein Kreuz schlagen, und das Verweilen unter den Zentral- und Nebenkuppeln – so der vorgeschlagene Weg, den die Hörer und Interpreten des Werkes beschreiten sollen. Keinem der Werke, die sich von Landschaften, Orten oder Bauten inspirieren lassen, fehlt diese unmittelbare, fast externalisierte Weise der Verknüpfung: einer Erschliessungsrouten gleich oder auch einer Serie von Zuständen.

Gleichzeitig besitzt auch *wingert in der frühe* eine verborgene, eigentliche «Vorlage», nämlich den Fries, der sich als sichtbares und bisweilen unsichtbares, das heisst durch die Struktur des Innenraumes unterbrochenes Band durch den gesamten Kirchenraum zieht. Den Zugverströmungen ähnlich, die zwischen den Säulen angebracht sind, hält der Fries den Raum visuell zusammen – aber auch die Musik erhält dadurch ihren Ablauf und vor allem ihre Leerstellen. Auch dies zeigt: Es geht nie um die Abbildung einer rein formalen Struktur, die dann Garant einer Musik für oder nach einer bestimmten architektonischen Stätte würde. Denn sowohl die architektonische wie auch die musikalische Hülle muss gefüllt werden, durch den Komponisten, der Räume abschreitet, ihre Wirkung erfährt – und den Komponisten, der das Layout seines Stückes mit Stimmen und Noten «füllt». Ein «rigides System» braucht die «Anarchie des Handwerks», so Meier, und beide haben unterschiedliche Tempi. Die Architektur setzt kompositorische Entscheidungen in Gang, das mag sein, aber sie nimmt dem Komponisten keine Entscheidungen ab. Meier schreibt dazu in einem Dialog mit Landschaftskünstler Ulrich Studer anlässlich der Klang-Architektur *vocis terra* entlang des Bieler Sees:

«Sie [die Architektur] verschafft mir [aber] einen Spielraum, in dem ich wiederum eine Art von Freiheit gewinne, die grösser ist, als wenn ich bloss mit den Eigengesetzen meiner Disziplin arbeiten würde».⁴

Grundlage für die formale Abfolge der Komposition

sala 24: I
sala 25: II
sala 26: III
sala 28: IV
sala 29: V

sala 27: ①
②
③
④
⑤
⑥
⑦

entrata/uscita: A/Ω

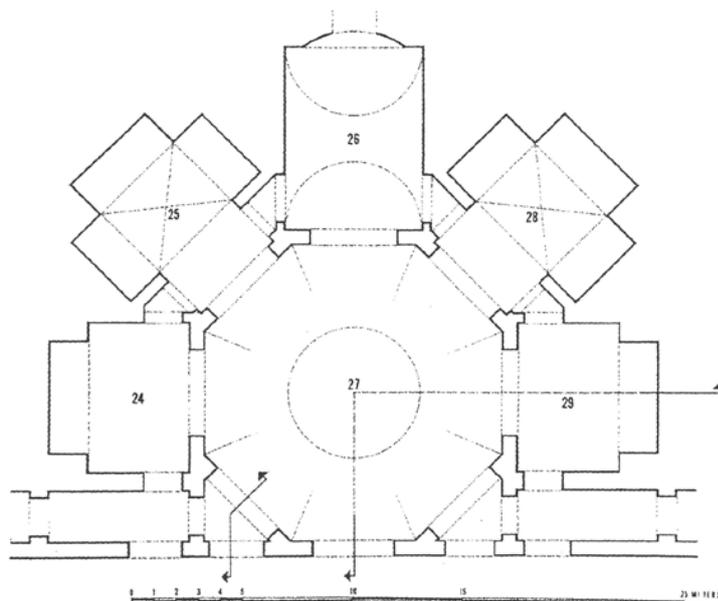


Abbildung 1: «Domus Aurea», Sala Ottagonale: Architektur für «les mot jaunes» (2007).

© Hans-Jürg Meier, Basel

Die Eigengesetze und das Eigengesetzte der kompositorischen Disziplin, so das formulierte künstlerische Paradoxon, sind als solche stärker limitierend, wenn sie sich zusätzlich einer «Architektur» – man sagt vielleicht besser: einem Raum – unterwerfen. Das muss bisweilen tatsächlich gar nicht mehr bedeuten als einfach eine «Grundlage für die formale Abfolge der Komposition», wie es der Komponist für *les mot jaunes* (2008) bezeichnet, einer textuellen und instrumentalen Zusammenarbeit mit der Sängerin Marianne Schuppe und der Flötistin Sarah Giger. Dass die Haupt- und Nebentexte von Marianne Schuppe sich hier auf die Kammern der Sala Ottagonale der *Domus Aurea* verteilt finden, macht erst ein Blick in die Partitur klar. Die architektonische Formlegung tritt hier völlig hinter Text und Musik zurück, gibt dieser zwar eine Hintergrundstruktur, aber kein tieferes Geheimnis.

KOPFÜBER

Zu solchen strukturellen Raumkonzepten kommt eine weitere, sehr reale räumliche Komponente hinzu: Gerade für sakrale Bauten gilt, dass man immer auch einen akustischen Raum betritt. Wer von einer lärmigen römischen Strasse in eine Kirche

tritt, erfährt dies ganz elementar. Es herrscht keineswegs Stille, die Kirche knarrt, atmet, wir hören Schritte, weitgetragene Worte vielleicht, die Schallwellen insgesamt scheinen sich aussergewöhnlich zu verhalten. Für Hans-Jürg Meier ist wie für die meisten Komponisten der akustische Raum stets Mitspieler im Ensemble, das ein Stück aufführt. Da sich kein Raum in einem anderen akustisch erzeugen lässt (zumindest nicht mit einfachen technischen Mitteln), reflektiert Meier akustische Architekturen vor allem in Installationen, die sich dann idealerweise am entsprechenden Ort abspielen lassen. So zeigt etwa *all'ingiù* (2007) eine selbst-referentielle Bespielung des kleinen *Tempietto di Bramante* (Rom, 1502 von Donatello Bramante erbaut). Für die Krypta und Cella des *Tempietto* hat Meier Raumfrequenzen festgestellt, die sich um einen Halbton unterscheiden: das «helle» grosse H liegt im unteren Raum, das «dunkle» B im oberen. Diese Umkehrung bezieht Meier auf die Legende der Stätte: Hier soll Petrus kopfüber (*all'ingiù*) gekreuzigt worden sein. Durch an- und abschwelende Sinustöne regt Meier die Eigenfrequenzen von Krypta und Cella an, spielt gleichzeitig aber auch mit der akustischen

Durchlässigkeit der Lichtöffnung, die die beiden Räume des *Tempietto Bramante* verbindet. Eigentliches architektonisches Wahrnehmungsorgan bleibt dabei immer das Ohr «als Instrument, um meinen Körper im Raum zu definieren und gleichzeitig die Dimensionen des Raumes zu erfassen».

Installative Arbeiten wie *all'ingiù* bilden im Werk Meiers ohne Zweifel einen eigenen Schwerpunkt, aber auch an ihnen lässt sich ablesen, wie es häufig ein bestimmter *genius loci* ist, eine Landschaft oder ein Innenraum, in dem sich das Komponieren verankert.

Geht man die Gebäude durch, die Hans-Jürg Meier bisher besucht und in Installationen oder Ensemblewerken re-komponiert hat, dann zeigen sich allerdings nicht alle von der architektonischen Überschaubarkeit des *Tempietto Bramante*. Das *Pantheon* und die *Domus Aurea* in Rom, der *Palazzo Ducale* von Urbino, *Santa Maria Formosa* und *Santa Maria dei Miracoli* in Venedig, *Santo Stefano Rotondo* – es sind Gebäude von teilweise markanter Monumentalität, die Meier sich aussucht. Als architektonische oder gar kompositorische Aussage interessiert ihn diese Monumentalität allerdings kaum. «Die Grösse, so Meier, «mit ihrer ganz spezifischen Fassung (auch hier Form, Gestalt, gleichsam Rückführbarkeit auf Erlebnisse aus der alltäglichen Realität) – konfrontiert mich [...] mit etwas, das über mir steht, meine humane Dimension übersteigt». Das künstlerische und menschliche Individuum realisiert sich in der architektonischen Grösse zwar neu, wird von ihr gar überstiegen, aber nie erdrückt oder negiert. Namentlich die Besetzung und Ensemblegrösse für ein bestimmtes Werk bleibt also völlig unabhängig vom architektonischen Bezugsgebäude. Ein Flöten-Consort kann die Vorstellungskraft, die Erfahrung eines Ganzen, und die architektonische Form einer grossen Basilika dann nicht weniger angemessen spiegeln als eine grosse Orchesterbesetzung.

DURCHSCHEINEND II: «DIAPHANÉS»

Werfen wir zur Verdeutlichung der erwähnten Punkte einen (etwas) genaueren Blick auf das neue Werk zur Rundkirche *Santo Stefano Rotondo*, *diaphanés* für drei Traversflöten und Schlagzeug (2015). Die dem ersten christlichen Märtyrer gewidmete Kirche stammt aus der Mitte des 5. Jahrhunderts und besitzt eine formale Anlage aus drei konzentrischen Kreisen. «Heute stehen noch die zwei inneren konzentrischen Kreise, der äusserste Umgang mit den dachlosen Abschnitten wurde früh schon abgerissen», schreibt Hans-Jürg Meier in den Anmerkungen zu *cerchio sul celio* (2005), der ersten Auseinandersetzung mit dem Monte Celio, die allerdings nicht als Vorstudie zu *diaphanés* zu verstehen ist. Die vier Seitenkapellen bilden ein griechisches Kreuz, zwischen dessen gleichlangen Armen jeweils zwei Eingänge liegen. Die Kirche liess sich also aus acht Richtungen betreten und in verschiedenen Percorsi (Umgängen) auf dem Peristyl (Aussengang) umkreisen. Die innerste Kreisfläche, in die das Tageslicht wie ein Vorhang hinabzufallen scheint, wird durch ein Kreis aus 22 Säulen räumlich abgegrenzt.

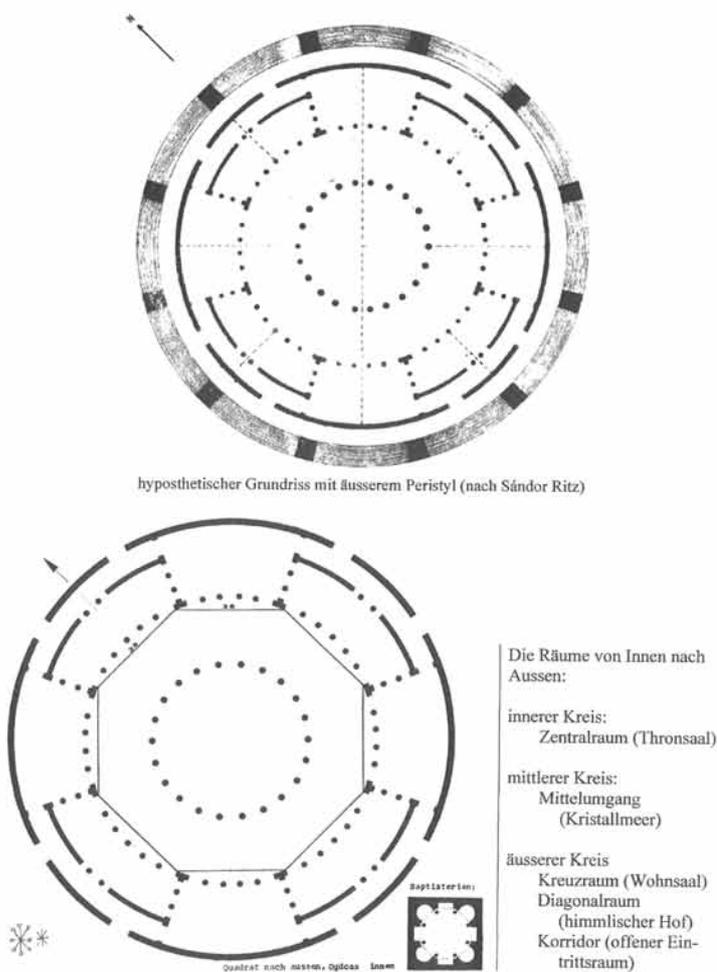


Abbildung 2: Hypothetischer Grundriss der Kirche «Santo Stefano Rotondo».

ABLAUF

	ZENTRALRAUM <i>Thronsaal</i>	MITTELUMGANG <i>Kristallmeer</i>	KREUZRAUM <i>Wohnsaal</i>	DIAGONALRAUM <i>himmlischer Hof</i>	KORRIDOR <i>offener Eintrittsraum</i>
	MELODIE 4 x 176	QUARTE 3 x 112	KERNTON 84/56/28/112	LUFTIGE TUPFER 4 x 154	SCHLAGZEUG 112/96/80/64
α Alpha 112	_____			██████████	██████████
β Beta 42	_____	██████████		██████████	
γ Gamma 22	_____	██████████			
δ Delta 48		██████████			
ε Epsilon 84			██████████		
ζ Zeta 44				██████████	
η Eta 96	_____			██████████	██████████
θ Theta 14	_____	██████████		██████████	
ι Iota 66	_____	██████████			
κ Kappa 32		██████████			
λ Lambda 56			██████████		
μ My 88				██████████	
ν Ny 66	_____			██████████	██████████
ξ Xi 14	_____				██████████
ο Omikron 96	_____				
π Pi 16					
ρ Rho 28		██████████	██████████		
ς Sigma 84		██████████		██████████	
τ Tau 48				██████████	
υ Ypsilon 22	_____			██████████	██████████
φ Phi 42	_____				██████████
χ Chi 112	_____		██████████		

22 Steinklänge Innerer Säulenkreis
8 Gongklänge „Ecksteine“ des mittleren Säulenkreises

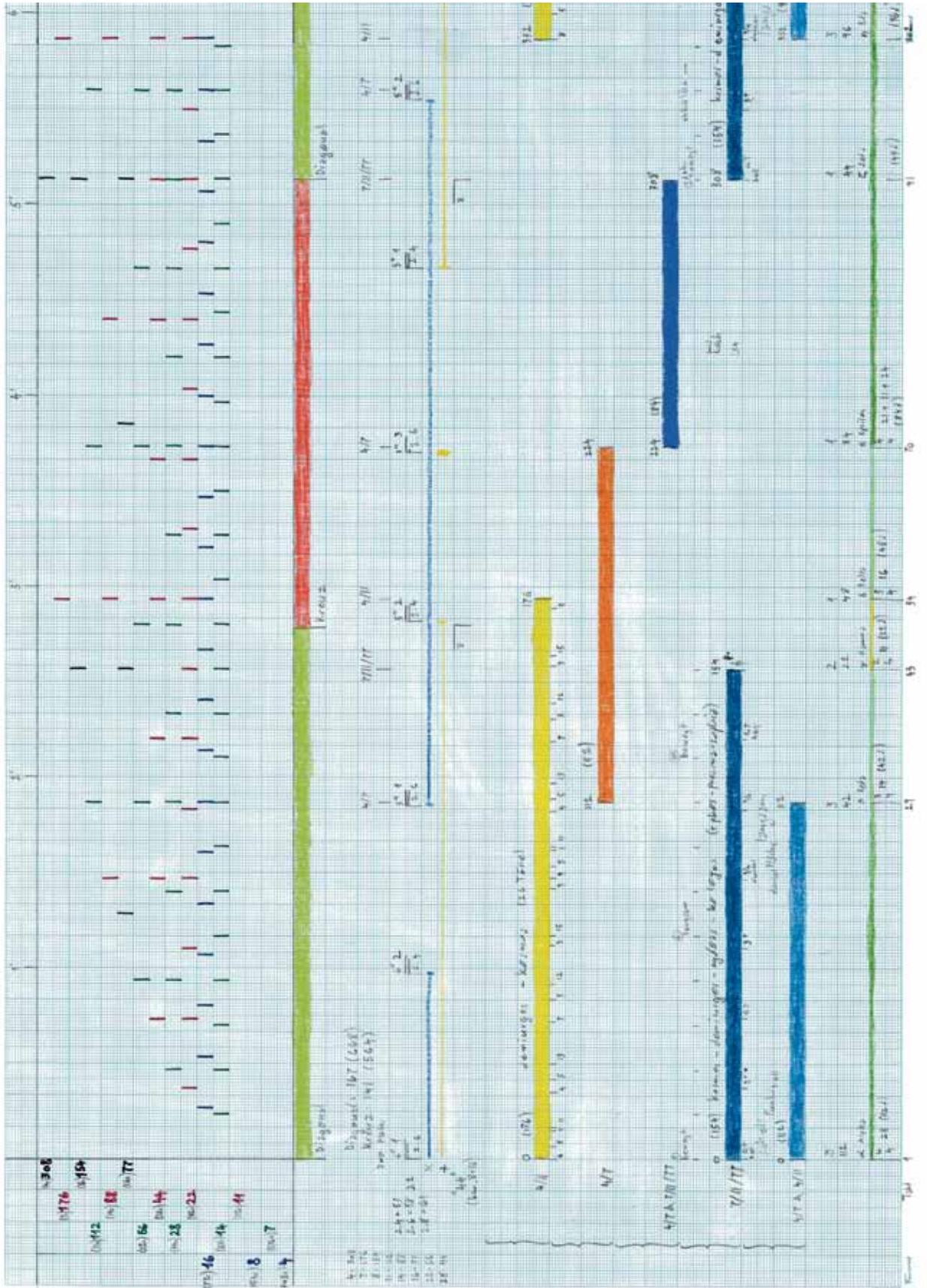
Die Gesamtdauer (1232''; 21'32'') basiert auf den Zahlen 7, 8 und 22

Abbildung 3: Klanglicher und räumlicher Ablauf (nach Partitur) für «diaphanés» (2015). © Hans-Jürg Meier, Basel

Auf fünf Räume bezieht sich Meier mit *diaphanés* schliesslich: auf Zentralraum, Mittelumgang, Kreuzraum, Diagonalraum und Korridor. Wie aus Abbildung 3 ersichtlich, füllen diese fünf Räume jeweils fünf unterschiedliche Klanglichkeiten von bestimmter Charakteristik, etwa «Melodie», «Kernton» oder «Luftige Tupfer».

Zu diesem Struktur-Konzept von fünf Kammern kommen zwei weitere numerische Setzungen hinzu: einerseits die Quersummenwerte nach griechischem Alphabet für eine Reihe von

Grundwörtern über Gott und Kosmos, andererseits 22 «Steinklänge» und acht «Gongklänge», die den 22 Innensäulen bzw. den oktogonalen Ecksäulen des Mittelkreises entsprechen und periodisch auftreten, das heisst eine zeitliche Grundgliederung ergeben. Multipliziert man diese beiden Werte miteinander, so erhält man die Quersumme des Namens Christi (176 für «*onoma christou*»). Acht mal 22 in Stein realisierte Zugänge zu Christus mag dies für den frühchristlichen Gläubigen darstellen, sofern er des Griechischen mächtig war. Für Meier ist es eine



Möglichkeit, so etwas wie den Grundstein seiner Komposition zu setzen: Auf $2 \times 176 = 352$ Takte, bzw. $7 \times 176 = 1232$ Sekunden (21'32'') setzt er den Ablauf schliesslich fest.

Alle aus verschiedenen Wortgruppen errechneten Zeitpunkte liegen damit als kleinstes gemeinsames Vielfaches erst auf der 1232 aufeinander. Umgekehrt lässt sich 1232 auf vielerlei Arten in einfache Produkte zerlegen, mit denen sich eine zeitliche (und rhythmische) Struktur aufzeichnen lässt:

11	x	112
22	x	56
44	x	28
88	x	14
176	x	7

Der **Zentralraum** wird jeweils für 176 Sekunden mit unterschiedlichem Tonvorrat klanglich «erhellte» und verstummt dann jeweils ebensolange. Der **mittlere Umgang** erklingt dreimal, zwischen den Zentralräumen vermittelnd und in Vielfachen von 112 («Sophia Theou»). Der **Kreuzraum** wird ebenfalls viermal aufgesucht, aber in jeweils unterschiedlicher Dauer (28, 56, 84, 112 Sekunden). Die Klanglichkeit der «Luftigen Tupfer» findet sich im **Diagonalraum** viermal für exakt 154 Sekunden wiederholt. Den **Korridor** schliesslich, der ganz dem Schlagzeug gewidmet ist, schreiten wir viermal entlang, mit jeweils um 16 Sekunden verkürzter Zeit. Numerisch entspricht dies einer schrittweisen Überführung einer göttlichen Weisheit (112) zu einer simplen «Sophia» (64), wie sie sich der Mensch erhoffen kann.

Bemerkenswert ist, dass Hans-Jürg Meier den fünf Räumen von *Santo Stefano Rotondo* jeweils virtuelle Beinamen bzw. Umdeutungen einschreibt. Dies zeigt sich allerdings nur in der Skizze, wo Meier die Zuordnungen «Thronsaal, Kristallmeer, Himmlischer Hof, Wohnsaal und offener Eintrittsraum» notiert. Sie lassen sich auf die Offenbarung beziehen, in der Johannes das Buch der sieben Siegel schaut.⁵

AUSBAU

Wie lässt sich der beschriebene Ansatz einer architektonisch-musikalischen Räumlichkeit zusammenfassen? Es werden mehrere Räume bzw. Umgänge der Kirche *Santo Stefano Rotondo* übernommen, unter Einhaltung ihrer konzentrischen Reihung. Es gibt eine Art Zentralperspektive, einen Zielpunkt, der numerisch dem Erreichen des Vielfachen (1232) und architektonisch der inneren Kreisfläche entspricht. Es kommen mehrere numerische und semantische Bezugsetzungen hinzu, um den Räumen eine Innenstruktur zu geben, wobei ein Teil dieser Bezüge an den Säulen bzw. Eckpfeilern abgelesen wird. Der Verlauf des Stückes bricht die statische Anordnung der Räume aber von Beginn an auf; trotz der sekundengenauen Symmetrien ergeben sich unterschiedliche Folgen und Überlagerungen mehrerer Räume. Das wahrnehmende Subjekt ist dadurch aufgelöst, die Musik folgt keinem Gang durch das Gebäude. Auf mehreren Ebenen werden Bewegungen eines

musikalischen Transfers sichtbar, etwa im «Ausbau» der Räume durch unterschiedliche Klanglichkeiten und Tonvorräte, die hier einer anderen Systematik entstammen, nämlich einem Durchgang durch das griechische Alphabet. Der wichtigste Transfer liegt jedoch ohne Zweifel in der Übersetzung eines an räumlichen Proportionen abgelesenen und projizierten Zahlensystems in Zeit(dauern). Gleichzeitig erfährt die Architektur eine innere Deutung, indem sie funktional reinterpretiert wird: Göttlicher Thronsaal und Kristallmeer liegen auf Zentralfläche und erstem Kreisumgang.

Weder eine krude Aneignung noch eine statische mittelalterliche Korrespondenztheorie über die Proportionen von Kosmos, Musik und Mensch zeigt Hans-Jürg Meiers *diaphanés*, sondern vielmehr ein dynamisches Durchdringen mehrerer Systeme und Konzepte, in dem auch gezielt subjektive Zusammenhänge durchscheinen.

-
- 1 Dieses und alle weiteren nicht bezeichneten Zitate von Hans-Jürg Meier stammen aus einem Gespräch oder dem E-Mail-Verkehr mit dem Autor (Mai 2015).
 - 2 Abrufbar unter <http://www.getreidesilo.net/meier.html> (21.5.2015).
 - 3 Zitiert nach dem Programm-Booklet des Modena Consort: *wingert in der frühe* (NOTE1, 2013), S. 10.
 - 4 Zitiert nach: Ulrich Studer (Hrsg.), «*Es klingt in mir ...*». *Analyse und Kommentare zum Klangexperiment*, Zürich: Schärli 2011, S. 10.
 - 5 Auch hier folgt *diaphanés* einem spekulativen Programm, das der Jesuitenpater Sándor Ritz für *Santo Stefano Rotondo* vorgeschlagen hat. Vgl. Sándor Ritz, *Das ewige Neue Jerusalem der Apokalypse, ein einmaliges Werk ohne seinesgleichen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Basilika Santo Stefano Rotondo in Rom*, Rom: Selbstverlag 1975.
-