

Einleitung

Ausgehend von einem Forschungsprojekt zu den neueren Musik-Diskursen, wie sie im Schweizerischen Tonkünstlerverein gespiegelt wurden, setzt dieser Band die helvetischen Perspektiven mit verschiedenen Fallbeispielen in einen internationalen Kontext. Der Fokus ist dabei ein dreifacher: auf ästhetische Diskurse zwischen ›Tradition‹ und ›Avantgarde‹, ihre Reflexion in den audiovisuellen Medien sowie die Freie Improvisation in ihrem Status zwischen zeitgenössischer Musik und eigener Disziplin ebenso wie als Katalysator verschiedener Entwicklungen.

Introduction

Based on a research project on discourses since the 1970s as they were reflected in the Schweizer Tonkünstlerverein (Swiss Musicians' Association), this volume places the Swiss perspective in an international context by means of various case studies. The focus is threefold: on aesthetic discourses negotiating between 'tradition' and the 'avant-garde'; on the dissemination of those discourses through audiovisual media; and on free improvisation – as a practice situated in contemporary music, as a discipline of its own, and as a catalyst for assorted new developments.

Musik-Diskurse nach 1970

Seit den 1970er-Jahren erfolgte in vielen Ländern ein Boom zeitgenössischer Musik; neue Festivals entstanden, Ensembles wurden gegründet, Konzertreihen lanciert. Neue Musik erschien nun plötzlich im Massenmedium Fernsehen, improvisierte Musik machte der komponierten zunehmend Konkurrenz und forderte sie heraus. Scheinbar unverrückbare Gewissheiten gerieten ins Wanken, Hierarchien wurden aufgebrochen. Frauen wurden allmählich auch in den konservativen Kreisen von Komponistenverbänden nicht nur wahrgenommen, sondern auch gefördert, und diese prägten dann weitere Entwicklungen und Diskurse mit. Was bedeutet dies nun für eine Musikgeschichtsschreibung, die verschiedensten gleichzeitig stattfindenden Phänomenen, Entwicklungen, Abhängigkeiten und Beeinflussungen gerecht werden möchte?

Das an der Hochschule der Künste Bern (HKB) angesiedelte vierjährige Nationalfonds-Projekt »Im Brennpunkt der Entwicklungen. Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017« untersucht diese Situation für die Schweiz, und zwar anhand der Aktivitäten des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV) und seiner Rolle für die jüngere und jüngste Geschichte zeitgenössischer Musik in der Schweiz.¹ Dabei stehen vier Themenfelder im Fokus: sich konkurrierende ästhetische Entwicklungen, die wachsende Bedeutung nicht-komponierter Musik und hier insbesondere der Improvisation, kulturelle Umbrüche, Entwicklungsprozesse und gesellschaftspolitische Diskussionen sowie schließlich der mediale Wandel, insbesondere das Verhältnis zwischen dem Minderheitsphänomen »zeitgenössische Musik« und dem Massenmedium Fernsehen.

¹ Vgl. SNF 2021 bzw. Institut Interpretation 2021.

Unter dem Titel »Musik-Diskurse nach 1970« erweiterte eine internationale Tagung zur Projekthälfte den Fokus geografisch wie inhaltlich,² griff dabei aber auf die gleichen vier Themenfelder zurück. Der vorliegende Band stellt nun die wichtigsten Erkenntnisse daraus zur Diskussion, ergänzt um weitere Beiträge.

Ausgangspunkt Schweiz

Warum gehen wir hier vom Untersuchungsgegenstand Schweiz aus, genauer: vom Tonkünstlerverein und von der Periode 1970er-Jahre bis 2017? Es geht hier nicht um Nationalismus. Die geografische Eingrenzung ebenso wie die Fokussierung auf den STV haben vielmehr pragmatische wie inhaltliche Gründe: Die Schweiz eignet sich als Untersuchungsobjekt, weil sie wegen ihrer Kleinheit recht übersichtlich ist; gleichzeitig ist das Land aber auch vielfältig, vor allem dank einem regen Austausch am Schnittpunkt unterschiedlicher Kulturen. Der STV wiederum erweist sich als eine der zentralen Institutionen, die das Schaffen, die Verbreitung und die Diskussion zeitgenössischer Musik normativ und kommunikativ wesentlich mitgeprägt haben. Die Zugänglichkeit eines umfassenden und in großen Teilen erhaltenen Archivs ist dazu ein Glücksfall.

Der zeitliche Rahmen wiederum ergibt sich erstens, weil für die Zeit davor erste ausführlichere Dokumentationen und kleinere Forschungsarbeiten bereits vorliegen,³ zweitens, weil die Entwicklung einer einzelnen Generation innerhalb eines Projekts gerade noch überblickbar erscheint, drittens und vor allem aber, weil mit der Aufbruchsstimmung nach der Studentenrevolte 1968 verschiedene kulturelle und gesellschaftspolitische Umbrüche und Entwicklungsprozesse einsetzten, die sich in die Musikszene einschrieben und sich beim STV wie unter einem Brennglas manifestierten. Wie erwähnt erfolgte ein Boom zeitgenössischer Musik, dazu erhielt die nichtkomponierte Musik Auftrieb durch die Gründung einer Musikerkooperative, von Festivals und Labels sowie durch den Einzug in die Musikhochschulen.⁴ 1983 wurde sie schließlich im Urheberrecht komponierter Musik gleichgestellt und zu einem Faktor, mit dem man sich auseinandersetzen *musste*. Weitere Folgen waren der mediale Wandel mit Tonträgern, Radio und Fernsehen.

Der 1900 gegründete Musikerberufsverband STV mit einem Schwergewicht auf Komponist:innen war für die Entwicklung zeitgenössischer Musik in der Schweiz zentral. 2017 löste sich der STV aus vielfältigen Gründen auf und fusionierte mit anderen Musikverbänden zu einer neuen Dachorganisation, in der die zeitgenössischen Komponist:innen nur noch eine Minderheitenposition hatten. Seine Tätigkeit hat sich in einem umfangreichen Archiv niedergeschlagen, das gesichert, inventarisiert, teildigitalisiert und der Forschung zugänglich gemacht wurde.⁵

Dieser Band setzt nun die schweizerischen Forschperspektiven in einen internationalen Kontext, der die einzelnen Befunde relativieren, falsifizieren oder teilweise auch bestätigen kann. Darunter sind auch einige Berichte von Zeitzeug:innen, wie man aus dem mitunter polemischen Tonfall feststellen wird. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichen präsentiert Philipp Sarasin aus historischer Sicht in einem Querschnitt durch die 1970er-Jahre, die er als Schwellenjahrzehnt zwischen Aufbruchoptimismus und Endzeitstimmung (»no future«) liest. Popmusik versteht er als deren Seismograf und Soundtrack von scheinbar unabhängigen oder gar widersprüchlichen Diskursen, die sich gegenseitig beleuchten: Bruch mit dem Fortschrittsdenken

2 Vgl. Institut Interpretation 2023a.

3 Vogler 1925; Ehinger et al. 1950; Favre et al. 1975; Mosch/Kassel 2000.

4 Vgl. vor allem Spoerri 2005.

5 Vgl. Institut Interpretation 2020.

und technologischer Wandel, Individualisierung und Gegenkultur, ökologisches Katastrophenbewusstsein und weltweite Vernetzung, reflexive Moderne und esoterisch-spirituelles New Age.

Ästhetische Diskurse

Für den oft stark ideologisierten ästhetischen Diskurs dieser Zeit stellt sich vorab die Frage, inwieweit der viel beschworene Dualismus von ›Tradition‹ und ›Avantgarde‹ noch aufrecht erhalten werden kann. Was verbirgt sich ästhetisch und kompositionstechnisch hinter diesen Etiketten und inwieweit entsprechen sie unserer Definition von ›neu‹ mit klein-n respektive ›Neu‹ mit emphatischem Groß-N? Welche gleichzeitigen inhaltlichen Varianten sind feststellbar, welche Verschiebungen in der Zeit? Münden inhaltliche Variantenbildung und Verschiebungen in eine Pluralisierung der Stile und ästhetischen Positionen oder gar in ein postmodernes ›Anything goes‹? Bis zu welchem Punkt wird dabei der Dualismus Tradition/Avantgarde aufgehoben? Oder inwieweit wird die Bildung von ›Kapellen‹ weitergeführt, die sich bewusst – teils auch polemisch – von Andersgläubigen abgrenzen?

Wie verhalten sich diese einzelnen Positionen – oder ›Richtungen‹, wie sie oft genannt werden – zueinander? Wird der um 1970 festgestellte »Streitgeist«⁶ weitergeführt, werden kontroverse Positionen nicht nur friedlich nebeneinander ausgehalten, sondern auch als Konflikte ausgetragen, wird um Deutungshoheit über das Zeitgenössische gestritten? 1982 beispielsweise wandte sich Klaus Huber in der Schweiz gegen mangelnde Öffnung und Erstarrung des STV, ortete einen »Schützengrabeninstinkt« und warnte vor einer »Sezession«:⁷ eine als Angriff gemeinte Selbstkritik, die prompt zu negativen Reaktionen führte⁸ – wobei diese Angst vor einer Sezession einer Gruppierung auch vorher schon und später immer wieder angesprochen worden war, meist von der traditionelleren Gegenseite. Doch wie wurden anderswo ästhetische Kontroversen in Berufs- und Interessensverbänden Musikschafter ausgefochten? Und mit welchem Ergebnis und welchen Folgen? Welchen Einfluss hatten dabei einzelne Persönlichkeiten, Veranstalter, Verbände und weitere Institutionen?

Jörn Peter Hiekel korrigiert in seinem Beitrag vereinfachende Narrative wie das gängige Bild eines ausschließlich teleologisch fortschrittsorientierten Musikdenkens, das sich dem hegelianischen Denken Theodor W. Adornos verdanke. Vielmehr versucht er anhand der engen Beziehung von Adorno und György Ligeti deren zentrale Rolle für die emphatisch mit Groß-N geschriebene Neue Musik als wichtige Impulsgeber im Katalysator Darmstadt zwar zu rehabilitieren, diese aber zu differenzieren: Adornos Bedeutung für das Komponieren der Nachkriegsmoderne und insbesondere für Ligeti ergibt sich bei einer genauen Re-Lektüre der wichtigsten Positionspapiere gerade nicht aus einer einseitigen Fixierung auf gesellschaftliche Fragen und Fortschrittsorientierung. Auch wenn Ligeti – nicht zuletzt aus seiner Isolierung im damaligen ›Ostblock‹ heraus – Adornos *Philosophie der neuen Musik* (noch mit klein-n geschrieben) als Parteischrift bezeichnet, finden sich die beiden in gegenseitiger Wertschätzung Verbundenen in vielen Punkten, sei es in der Notwendigkeit einer individuellen musikalischen Sprache, in der kritischen Distanz gegenüber einer zu dogmatischen Verwendung serieller Musik, in der Abgrenzung von jeglichem Lagerdenken, aber auch gegenüber einer Erweiterung des Musikbegriffs oder in der Ablehnung von politischer Musik und Parteidenden.

Demgegenüber skizziert Joachim Lucchesi einige zentrale Stationen der Musikgeschichte in der DDR, wo solch ideologische Fixierung problematisiert wurde. So deckt er Kontinuitäten

6 STV-Jb 1969, S. 5; vgl. auch Favre et al. 1975, S. 146.

7 STV-Jb 1982, S. 14 und 16.

8 So Hedy Salquin, ebd., S. 16.

zum NS-Staat auf, umreißt das Hoffnungsmodell, das auch Rückkehrer anzog, und schildert die wechselnden Konflikte und musikpraktischen Konsequenzen der unterschiedlichen ›tonangebenden‹ Komponisten und Institutionen, insbesondere zwischen der in der Akademie verkörperten ›Insel der Kultur‹ und einem normativen Sozialistischen Realismus, wie er im Komponistenverband gelebt wurde. In diesen kulturpolitischen Kämpfen beleuchtet er insbesondere die Diskurse, die von den aufmüpfigen Komponisten Paul Dessau und Hanns Eisler mit ihren skandalisierten Opern ausgelöst worden sind.

Pascal Decropet fokussiert den Parameter Klangfarbe als eine zentrale Kategorie, die nicht nur formbildend wirkte, sondern auch institutionelle Grabenkämpfe und die damit verbundenen ästhetischen Konflikte in Frankreich widerspiegeln. Diese Konflikte wiederum wurden nicht nur durch führende Persönlichkeiten wie Pierre Schaeffer, Pierre Boulez oder Iannis Xenakis stark geprägt, sondern genauso von der technologischen Entwicklung von Klanganalyse und Klangsynthese, die ihrerseits durch ihre Kontrollierbarkeit zu einem neuen Machtfaktor wurden. Musikästhetische Verwandtschaften und Abgrenzungen lassen sich so als eine Geschichte des Klangs und des Klangdenkens lesen.

Doris Lanz untersucht, wie einzelne Schweizer Institutionen (STV, Neue Horizonte Bern) und Persönlichkeiten wie Klaus Huber und Julien-François Zbinden anhand der Begriffe »traditionsverbunden« und »avantgardistisch« um die Diskurshoheit stritten und um die öffentliche Wahrnehmung und die Präsenz an den Musikfesten buhlten. Gleichzeitig galt es auch, befürchtete Abspaltungen im STV zu vermeiden und gegenläufige künstlerische Positionen zu integrieren.

Parallelen dazu eröffnen sich in den von Roddy Hawkins präsentierten britischen Entwicklungen, wo anfangs der Achtziger Jahre ebenfalls Abspaltungen einzelner Gruppen drohten: mit der Institutionalisierung der Avantgarde in der Society for the Promotion of New Music und den Aufspaltungen im Rahmen des Composers Weekend 1981. Den britischen Diskurs deutet Hawkins aber weniger als Diskurs von Simplizität, Komplexität sowie einer allfälligen Synthese in der Postmoderne, sondern in einer neuen Perspektive: Den neuen Internationalismus zeitgenössischer Musik führt er auf die Expansion und Professionalisierung spezialisierter Ensembles zurück sowie auf die Versuche, Elektronik und Improvisation in die Komposition zu integrieren, was er auf institutioneller Ebene ebenso aufzeigt wie in Einzelwerken.

Rūta Stanevičiūtė untersucht in ihrer Fallstudie die Rollen von Festivals und Agenturen bei der Kanonbildung einer sowjetisch-litauischen Musik. Als wichtige Plattformen zeitgenössischer Musik ermöglichten sie mittels Programmierungen und Einladungen einen regen internationalen Austausch inner- und außerhalb des damaligen ›Ostblocks‹, bei dem insbesondere Polen eine wichtige Drehscheibenfunktion innehatte.

Am Beispiel der Oper *Hlapec Jernej in njegova pravica*, die auch für das Fernsehen produziert wurde und große Beachtung erlangte, lotet Jelena Janković-Beguš im ehemaligen Jugoslawien Spannungsfelder zwischen Ost und West, Tradition und Avantgarde, Regionalismen und Internationalismus aus. So verortet sie den heute weitgehend vergessenen Komponisten Nikola Hercigonja und sein anachronistisches Werk in einem moderaten Modernismus, der sich ästhetisch noch stark dem musikalischen Realismus eines Modest Mussorgsky verpflichtet fühlt. Sein Umgang mit dessen Sprechmelodik, mit folkloristischen Anklängen oder mit Alexander Skrjabins Harmonik, aber auch die Verwendung präexistenter Musik lassen sich so zugleich als sozialistischer Realismus oder Modernismus wie als früher postmoderner Beitrag verstehen.

Ivana Medić zeigt, wie internationale und interdisziplinäre Zusammenarbeit zu neuen ästhetischen Diskursen und zu einer Konvergenz von analoger und digitaler Klangerzeugung

führen können. Exemplifiziert wird dies am mehrteiligen europäischen Projekt »Quantum Music« und der Erfindung und Weiterentwicklung eines hybriden Tasteninstruments.

Der Komponist Jessie Cox schließlich beschäftigt sich aus persönlicher Perspektive mit der Frage, wie sich die Schweiz dem impliziten Vorwurf fehlender (oder zumindest verspäteter) ethnischer Diversitäts-Sensibilität stellt. Dabei analysiert er insbesondere am Beispiel des Lucerne Festival 2022 Presse, politische Reden und Veranstalter-Verlautbarungen im Umgang mit Diversität.

Neue Musik und die audio-visuellen Medien

Neue Musik und Fernsehen: Das erscheint zunächst einmal als Missverhältnis zwischen künstlerischem Nischendasein und Massenmedium. Und auf den ersten Blick als eine Erzählung von Aufstieg und Niedergang, zuerst begünstigt durch Neugier gegenüber dem neuen Medium und einer damit verbundenen gewissen Narrenfreiheit, dann geprägt von Quotenzwang und bürokratischen Strukturen. Die Realität präsentiert sich aber differenzierter. Wie wurde nun die Musik dieser ›Nische‹, wie wurden die Komponist:innen einem breiten Publikum vermittelt? Spielten die marginalen Beiträge im TV überhaupt eine Rolle im Diskurs? Wie stark wurde das Potenzial dieses neuen Mediums genutzt? Und inwieweit lassen sich am Boom und späteren Abflauen sowie an Veränderungen in Auswahl, Inhalt und Form ein Verständnis neuer Musik sowie ein gesellschaftlicher, kultureller und medialer Wandel ablesen?

Die Zahl der Fernsehproduktionen zur neuen Musik blieb überschaubar, wobei diese meistens an einen nationalen Kulturauftrag geknüpft waren – aber eben auch an den Einschaltquoten gemessen wurden. Dies übertrug sich auf inhaltliche Entscheide, äußerte sich formal und im Narrativen. Zudem nahmen TV-Produktionen zur neuen Musik – auch wegen medialer Veränderungen – quantitativ bald ab und wurden vermehrt in unbeliebte Randzeiten verschoben.

In einer autobiografischen Skizze schildert Mathias Knauer seinen Werdegang vom kabeltragenden Stagiaire in der Pionierzeit des Deutschschweizer Fernsehens bis zum Produzenten eines eigenen, politisch engagierten Films. Darüber hinaus spürt er einer kritisch reflektierten Nutzung des neuen Mediums nach, schildert aber auch die boulevardesken Aspekte einer zwischen subversiver List und kommerzieller Anbiederung lavierenden Musikredaktion. In der heutigen Ausgrenzung der Komponist:innen sieht er eine verpasste Chance für experimentelle Musikfilme.

Thomas Meyer widmet sich ebendiesen Musikfilm-Experimenten und dabei insbesondere dem künstlerischen Gestaltungsmittel der (A-)Synchronizität zwischen Bild und Ton: Bei Mauricio Kagels Instrumentalem Theater ist dies ein prägender Zug – ebenso wie bei seinen Produktionen für das Deutschschweizer Fernsehen in der Aufbruchstimmung um 1980. Meyer zeichnet nach, wie Kagel in einer visuell-akustischen Absurdität Sergej Eisensteins Postulat eines orchestralen Kontrapunkts als Komposition *mit* Film verwirklicht und gleichzeitig die Position des Musikvermittlers reflektiert, fiktionalisiert und ironisiert, was später Adrian Marthaler als Maskerade, Travestie und Selbstdekonstruktion wieder aufnimmt.

Gabrielle Weber vergleicht den Zugang des Schweizer Fernsehens zu neuer Musik anhand zweier Porträt-Serien von Komponist:innen aus den 1970er- respektive den 2000er-Jahren. Während in der früheren Epoche experimentelle Zugriffe und die Freude an der Vermittlung im Zentrum standen, bestätigen die bild- und assoziationsstarken Annäherungen der neueren Musikfilme vor allem viele Klischees zum Komponieren beziehungsweise zur Improvisation. Außerdem wird hier der Wille zu einer ausgewogenen Repräsentation von musikalischen Positionen, Geschlechtern und kultureller Herkunft deutlich. Kaum greifbar ist hingegen, ob

der STV die einmalige Chance massenmedialer Präsenz auch für sich und seine Mitglieder zu nutzen wusste.

Leo Dick stellt unterschiedlichste Lesarten von Jeremias Gotthelfs ikonischer Novelle *Die schwarze Spinne* vor. Dabei legt er archetypische Grundmuster und dramaturgische Probleme in musiktheatralischen Ausdeutungen frei. Insbesondere betrachtet er Armin Brunners Parallelproduktionen unterschiedlicher medialer Formate als Anpassung an den Zeitgeist der 1980er-Jahre und konstatiert eine Vorwegnahme heutiger medialer Multimodalität, die notwendige formalästhetische Konsequenzen aus einer im Kollektiv künstlerisch umgesetzten Fabel zieht. Demzufolge schlägt er ein kreatives Weiterdenken der Stoffgestaltung für aktuelle Musiktheaterformen vor.

Stefan Sandmeier und Tatiana Eichenberger benennen aufgrund sechs unterschiedlicher Beziehungsebenen Verflechtungen, Abhängigkeiten und Konflikte zwischen den Schweizer Radiosendern und dem STV, zeigen auf, wie alt gewisse Bruchlinien zwischen diesen Akteuren bereits waren und wie diese sich schließlich – auch unter dem Einfluss der sich wandelnden gesellschaftlichen und medialen Kontexte – völlig auseinanderlebten.

Michael Baumgartner stellt den amerikanischen Minimalismus als Alternative zum Serialismus Europas vor, gleichzeitig aber auch als kulturkritischen Reflex auf Technologiegläubigkeit und Dehumanisierung unter dem Einfluss der Maschine. So verortet er audiovisuelle Produktionen von Steve Reich und Philip Glass zwar in der Tradition des mechanischen Balletts, liest sie aber vor allem als Menetekel eines Posthumanismus.

Improvisation als Katalysator?

Jahrelang versperrte sich zeitgenössische Musik – zumal im STV und in der Schweiz, aber auch anderswo – der improvisierten Musik. Im Diskurs neuer Musik (mit großem und kleinem N) nahm Improvisation deshalb lange nur einen marginalen Platz ein. Erste Bestrebungen ihrer Integration erwiesen sich beim STV dann als etwas unbeholfene Versuche, Grenzgebiete wie nicht-kommerziellen Jazz einzuschließen und so aus dem wohl selbstgewählten oder zumindest -verschuldeten »Ghetto« auszubrechen – dieser oft in wehleidigem Ton vorgebrachte Begriff taucht übrigens immer wieder auf.⁹

Erst bei einer späteren, konsequenten Öffnung während der Präsidentschaft von Daniel Fueter wurden in aktiver Akquise früher Abgewiesene eingeladen, nun mitzumachen. Der Verband konnte so gleich 60 Neuaufnahmen verzeichnen. 1994 wurde erstmals ein Tonkünstlerfest ausschließlich mit improvisierter Musik durchgeführt. Hier ergab sich nun eine eigentümliche Umkehrung der Verhältnisse: Diesmal waren es die Komponisten, die sich ausgeschlossen fühlten. Einer beklagte sich gar: »ich bin zum Fest gekommen, aber ich habe niemand getroffen, den ich kannte.«¹⁰ All dies lief parallel zur Nobilitierung durch Hochschulen und Feuilleton, die sich etwa in der gleichen Zeit der Improvisation allmählich geöffnet hatten. Doch wie haben sich Neue Musik und Improvisation nun gegenseitig wahrgenommen, beeinflusst, befruchtet und abgegrenzt? Oder anders gefragt: Welche Rolle und welchen Status hatte die improvisierte Musik in der Entwicklung der Neuen Musik?

Auch aufgrund ihrer Flüchtigkeit hat Improvisation in der Musikgeschichtsschreibung bislang eine eher marginale Betrachtung gefunden. In experimenteller Musik wie auch in einer aktuellen Musikausbildung verbinden sich heute aber Komposition und Improvisation fast

9 So z. B. bei Rudolf Kelterborn in STV-Jb 1974, S. 23.

10 Frey 2021.

zwangsläufig. Frühere Hierarchien zwischen Komponist:innen und ihren Interpret:innen haben sich zunehmend aufgelöst, neue Technologien vereinfachen die Zusammenarbeit. Eine Trennung von Komposition und Improvisation ist so in der Musikkritik (soweit eine solche noch existiert) nicht mehr angebracht – und noch weniger in der Musikgeschichtsschreibung.

Inwieweit Freie Improvisation als diskursive Disziplin zu betrachten sei, untersucht Michael Kunkel anhand ihrer Behandlung im STV-Vereinsorgan *Dissonanz* mithilfe eines Distanz schaffenden ethnografischen Rückblicks aus einer fiktiven Zukunft. Improvisation wird in einer semiotischen Lektüre von visuellen Selbstinszenierungen, Rezensionen und Selbstäußerungen als kritischer Reflex gesellschaftlicher Verhältnisse gelesen, die sie zu überwinden trachtete. Unvermeidlich führte die Rebellion zu Konflikten mit dem STV, die Reformkräfte zu kanalisieren versuchten. Ein erster halbherziger Versuch einer Kooperation gegen das Schubladendenken führte aber nicht zur erwünschten Verschmelzung. Wie stark der Konflikt auch ideologisiert war, zeigt die Analyse einer eskalierenden Debatte: Zu einer heftigen Kontroverse führte 2010 ein Artikel »Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz«, dem die Redaktion den polemischen Titel »Ist die freie Improvisation am Ende?« hinzugefügt hatte.¹¹ Gerade in der Reaktion mit über 30 Zuschriften von Betroffenen erwies diese Debatte eine erstaunliche Lebendigkeit.¹² Hier wurden im Kern verschiedenste Themen angesprochen, die für den Diskurs der Zeit prägend waren: Rollenkonflikte, Ästhetik, Ideologie, Werte, Unterstützung, Marginalisierung, Kampf um die Diskurshoheit.

Raphaël Sudan spürt der Bedeutung der Frauen bei der Entwicklung frei improvisierter Musik in der Schweiz nach und beleuchtet dabei insbesondere deren institutionelle Beiträge, die Herausforderungen bei der Integration in einen stark traditionell geprägten Komponisten- und Musikverband wie auch die damit verbundenen Chancen, nicht zuletzt im Hinblick auf eine breitere Diversität. 1995 bildeten sich auf Anregung von Franziska Baumann innerhalb des STV verschiedene Kollegia, um spezifische Interessen zu vertreten: Komposition, Interpretation und eben Improvisation – wobei sich bei einem eigenen Wettbewerb zusätzlich Bruchlinien zwischen Jazz und der Neuer Musik zugeneigten Freien Improvisation zeigten. Anstelle einer Integration kam es trotz – oder vielmehr: *wegen* all dieser Maßnahmen – eher zu einer weiteren Separierung. Immerhin traten nun auch Improvisorinnen in den Vorstand ein – es sind überwiegend Frauen – und wirkten als Katalysatorinnen für größere Diversität.

Maria Sappho widmet sich anhand eines Konzerts des Global Improvising Orchestra den Zwischenbereichen von Virtuellem und Körperlichem, die sie als transhumane künstlerische Zusammenarbeit zwischen Mensch und künstlicher Intelligenz (KI) bezeichnet. Besonders interessieren dabei experimentelle Improvisationen, die auch Hybride einbeziehen, seien dies nun Cyborgs, telematische Orchester oder transhumane Kunstproduktionen durch KI, die bestehende Diskurse und Kanons in Frage stellen.

Nina Polaschegg zeigt auf, wie sich Komposition und Improvisation in Österreich nach 1970 weniger als zwei Gegenpole von Fixiertem und Freiem, von Vorhersehbarem und Unvorhersehbarem gegenüberstanden, sondern wie sie sich gegenseitig befruchteten und fließende Übergänge zeitigten. So ließen sich zahlreiche Komponierende von Ästhetiken, Gestaltungsformen und Prozessen der Improvisation inspirieren und umgekehrt holten sich Improvisierende formal, klanglich und strukturell Anregungen bei notierten Werken. Diese neue Durchlässigkeit verdankte sich einem Netzwerk von Festivals, Galerien und Medien wie auch der Musiker:innen selbst.

11 Meyer 2010.

12 Dissonance 2010, vgl. auch Sudan 2025.

Wie Anna Dalos ausführt, hatte Improvisation in Ungarn seit den 1970er-Jahren eine ebenso bedeutende wie vielfältige Rolle: Sie erschien im Titel zahlreicher Kompositionen, wobei sich diese auf Bartók wie auf Boulez beziehen konnten. Eine zentrale Rolle erhielt dabei das Budapest Studio für Neue Musik, wo berühmte Komponisten und Interpreten wie Zoltán Jeney, Péter Eötvös oder Zoltán Kocsis miteinander frei improvisierten. Akustische Ergebnisse dieser Workshops konnten dann als Rohmaterial für ihre Kompositionen dienen. Aus der Rezeption Cage entstand eine kontrollierte Aleatorik. Dies wie auch die Tatsache, dass Interpret:innen während der Aufführung eigene Entscheidungen treffen durften, ist aber auch als subtile politische Botschaft in János Kádárs Kommunismus zu verstehen und hat pädagogische Zwecke.

Doris Lanz untersucht, wie der STV in einem gut gemeinten Experiment mit einem Festival und Begleitsymposium die »zeitgenössische Musik aus ihrem Ghetto zu lösen« und sie »in ein lebendiges Musikleben zu integrieren« versuchte.¹³ Erstmals wurden an diesem Tonkünstlerfest in Zofingen 1982 Beiträge aus Jazz, Improvisation und Rock juriert und aufgeführt. Da aber mehr das Nebeneinander als die Schnittstellen ausgelotet wurden, fiel das Experiment bei den Beteiligten wie beim Publikum durch. Ein echtes Gespräch über den Graben war offensichtlich nur in ganz wenigen Fällen zustande gekommen. Für einen Paradigmenwechsel und eine Öffnung war es 1982 offensichtlich noch zu früh.

Aus der Perspektive eines langjährigen Konzertveranstalters präsentiert Peter Kraut Absichten, Programme und visuelle Auftritte zweier Konzertreihen abseits des akademischen Diskurses, wobei in ihrem dialektischen Denken durchaus Platz für verschiedenste Positionen zwischen komponierter und improvisierter Musik blieb. Von den Medien breit unterstützt, prägten die Kuratoren dabei insbesondere die Gegen-Diskurse, bis der ursprüngliche Underground sich manchmal zum Mainstream wandelte und sich damit nicht nur die Spartengrenzen auflösten, sondern auch die Veranstalterkollektive.

Die Bedeutung des Tonbandes und des Lautsprechers wie überhaupt die gegenseitige Abhängigkeit von kompositorischem Schaffen und technologischer Entwicklung im Paris der 1960er-Jahre stellt Alain Savouret vor, vorab anhand einer Auswahl seiner hier erstmals veröffentlichten märchenhaft-phantasievollen Vignetten (»Graphonages«), die in wenigen Strichen musikhistorische Paradigmenwechsel auf den Punkt bringen: Die Revolution, die der Lautsprecher verursachte, führte zu einer neuen, zentralen Bedeutung des Hörens, wobei Savouret dem mikrofonischen Hören ein makrofonisches gegenüberstellt und dazwischen ein mesophonisches einfügt. In diesem Mapping verortet er auch die Improvisation: »Hören erzeugt Tun.«¹⁴

Aus praktischer wie theoretischer Sicht führt Roman Stolyar Schriften von Derek Bailey, Karlheinz Stockhausen und Anthony Braxton zusammen und befragt in drei strukturellen Zugriffen deren Differenzen und Gemeinsamkeiten in ihrem Potenzial für freie Improvisation. Der Intuitiven Musik Stockhausens stellt er so die idiomatische freie Improvisation von Derek Bailey gegenüber, während er in Braxtons stark strukturell geprägter Sprachfunktion quasi eine Synthese erkennt, die er transidiomatische Improvisation nennt.

Der Beitrag von Carl Bergström-Nielsen ist ein künstlerischer Versuch, wie man verbale Konzept-Partituren von Karlheinz Stockhausen oder Max Eugen Keller aus der Perspektive der Intuitiven Musik verstehen und umsetzen kann. Dabei diskutiert er »offene Komposition« als Komposition respektive Aufführung, die auf Partituren mit verbalen Instruktionen basiert. Verstanden wird sie als Brücke zwischen Komposition und Improvisation sowie als Spiegel neuer sozialer Umgangsformen, bei der Interaktion zu einem prägenden Parameter wird.

13 STV-Jb 1974, S. 22f.

14 »l'entendre génère le faire«.

Thomas Gartmann zeigt schließlich am Fallbeispiel des STV auf, wie komplex Aufstieg und Fall der Neuen Musik sein können: Elitärer Dünkel führte genauso zum Ende des Verbands wie die zunehmende inhaltliche Öffnung, verbunden mit einer Konvergenz der Musizierformen, insbesondere zwischen Komposition und Improvisation. Mit der Öffnung war eine immer ausgeprägtere Kultur der Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Partnern und immer breiteren Trägerschaften verbunden, die allmählich zu einem Profilverlust führen musste, insbesondere wenn profilgebende Aktivitäten wie CD-Produktionen oder eigenständige Musikfeste preisgegeben wurden. Dies galt umso mehr, da die sich verändernden Kontexte zu wenig wahrgenommen wurden.

Abschließend diskutiert eine Runde aus je zwei Autor:innen und Herausgeber:innen Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ruft nach einer neuen, kollektiven Musikgeschichtsschreibung, die multiperspektivisch arbeitet, anstelle linearer Entwicklungen Geflechte und Parallelströmungen wahrnimmt, Vernetzungen aufzeigt, Gemeinsamkeiten in unterschiedlichen Diskursen herausschält und die Wichtigkeit des Hörens berücksichtigt.

Die HKB versucht als Schule, Lehre, Forschung und musikalische Praxis gemeinsam zu denken. Ergänzt werden die schriftlichen Beiträge deshalb durch drei Videos mit musikalischen Live-Beiträgen: Im Rahmen des Symposiums wurden Improvisationsdiskurse verschiedener Autor:innen dieses Bandes und weiterer Kolleg:innen auf die Bühne gebracht,¹⁵ zudem stellte ein weiterer Konzertabend Werke von Schweizer Komponisten vor, die es einst nicht auf das Podium geschafft hatten, weil die Jurys sie aus ästhetischen, personalpolitischen oder teils auch aus Praktikabilitätsgründen nicht für die Programme nominiert hatten, und die nun erneut auf dem Prüfstand standen und illustrierten, wie sich Diskurse über die Jahre veränderten.¹⁶

Dank

Dass dieser Band möglich wurde, verdankt sich den Autor:innen, die unermüdlich an ihren Texten gefeilt haben, Cristina Urchueguía und zahlreichen weiteren kritischen Leser:innen, die wichtige Anregungen und Rückmeldungen gegeben haben, dem unerbittlich genauen und einfühlsamen Redaktor Daniel Allenbach, dem Verlag mit seiner ausgezeichneten und reibungslosen Zusammenarbeit sowie dem Schweizerischen Nationalfonds, der das zugrunde liegende Forschungsprojekt ebenso wie diese Publikation vertrauensvoll unterstützt hat.

Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 14.8.2025.

Das Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins befindet sich seit 2024 als Fonds de l'Association Suisse des Musiciens in den Archives musicales der Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne (für eine Übersicht über die Archivalien siehe <https://patrinum.ch/record/275706>). Nachfolgend werden Bestände aus dem Archiv des STV durch die jeweilige Signatur, beginnend mit ASM-, ausgewiesen.

Dissonance 2010 | Dissonance: *Repliken auf Thomas Meyers Artikel »Ist die freie Improvisation am Ende?« (dissonance III)*, online, 2010, www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95.

Ehinger et al. 1950 | *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950*, hg. von Hans Ehinger, Henri

15 Institut Interpretation 2023b; dazu ein »Prelude« zu diesem Abend: Institut Interpretation 2023c.

16 Institut Interpretation 2023d.

Einleitung

- Gagnebin, Wilhelm Merian, Edgar Refardt, Willi Schuh, Adolf Streuli und Carl Vogler, Zürich: Atlantis 1950.
- Favre et al. 1975 | *Tendenzen und Verwirklichungen. Festschrift des Schweizerischen Tonkünstlervereins aus Anlass seines 75-jährigen Bestehens (1900–1975)*, hg. von Max Favre, Andres Briner, Paul-André Gaillard und Bernard Geller, Zürich: Atlantis 1975.
- Frey 2021 | Peter K Frey im Gespräch mit Raphaël Sudan, Mönchaltorf, 15.11.2021.
- Institut Interpretation 2020 | Institut Interpretation: *Das Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins*, online, 2020, www.hkb-interpretation.ch/projekte/das-archiv-des-stv.
- Institut Interpretation 2021 | Institut Interpretation: *Im Brennpunkt der Entwicklungen. Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017*, online, 2021, www.hkb-interpretation.ch/projekte/stv.
- Institut Interpretation 2023a | Institut Interpretation: *Musik-Diskurse nach 1970 – Music Discourses after 1970*, online, 2023, www.hkb-interpretation.ch/musik-diskurse.
- Institut Interpretation 2023b | HKB Institut Interpretation: *Night of Improvisation* [Video], aufgezeichnet am 23.3.2023, publiziert am 7.11.2023, <https://youtu.be/OLnKNzIAVYA>.
- Institut Interpretation 2023c | HKB Institut Interpretation: *Prelude to the »Night of Improvisation«* [Video], aufgezeichnet am 23.3.2023, publiziert am 26.10.2023, <https://youtu.be/lWdNUoDzV6w>.
- Institut Interpretation 2023d | HKB Institut Interpretation: *A Tribute to the Dismissed* [Video], aufgezeichnet am 24.3.2023, publiziert am 7.11.2023, <https://youtu.be/WVUU8sRrS34>.
- Meyer 2010 | Thomas Meyer: Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Musikform in der Schweiz, in: *dissonanz/dissonance* 111 (2010), S. 4–9.
- Mosch/Kassel 2000 | »*Entre Denges et Denezy ...» Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz: Schott 2000.
- SNF 2021 | Schweizerischer Nationalfonds (SNF): *Im Brennpunkt der Entwicklungen: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017*, online, 2021, <https://data.snf.ch/grants/grant/200690>.
- Spoerri 2005 | *Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten*, hg. von Bruno Spoerri, Zürich: Chronos 2005.
- STV-Jb 1969 | STV: *Jahresbericht 1969* (ASM-E-3-64).
- STV-Jb 1974 | STV: *Jahresbericht 1974* (ASM-E-3-69).
- STV-Jb 1982 | STV: *Jahresbericht 1982* (ASM-E-3-77).
- Sudan 2025 | Raphaël Sudan: War die freie Improvisation 2010 am Ende? Eine Kontroverse über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz, in: *Im Brennpunkt der Entwicklungen. Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017*, hg. von Thomas Gartmann und Doris Lanz, Zürich: Chronos 2025, S. 219–245.
- Vogler 1925 | Carl Vogler: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums*, Zürich: Hug 1925.

Thomas Gartmann leitet die Forschung an der Hochschule der Künste Bern sowie das Doktoratsprogramm *Studies in the Arts*.

Doris Lanz ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HKB und Lehrbeauftragte der Universitäten Zürich und Genf.

Raphaël Sudan ist Doktorand, Co-Dekan des Institut Jaques-Dalcroze und Pianist (*Improvisation und Klassik*).

Gabrielle Weber ist Doktorandin, Redakteurin bei SRF Kultur und freie Publizistin.

Gemeinsam bilden sie das Team des genannten Forschungsprojekts.