Musikforschung der Hochschule der Künste Bern
19

Thomas Gartmann – Doris Lanz –
Raphaël Sudan – Gabrielle Weber (Hrsg.)

Musik-Diskurse nach 1970

Ergon

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musik-Diskurse nach 1970

herausgegeben von
Thomas Gartmann, Doris Lanz,
Raphaël Sudan und Gabrielle Weber

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MUSIKFORSCHUNG DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 19

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musik-Diskurse nach 1970

herausgegeben von

Thomas Gartmann, Doris Lanz,
Raphaël Sudan und Gabrielle Weber

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

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

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Demonstration im Umfeld der Gründung
der Association pour l'encouragement de la
Musique impRovisée (AMR), Genève, 1973
(©AMR/Elisabeth Gaudin)

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

1. Auflage 2025

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-227-2 (Print)
ISBN 978-3-98740-228-9 (ePDF)
DOI: https://doi.org/10.5771/9783987402289

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Einleitung 9

Philipp Sarasin
»The Future's uncertain«. Die 1970er-Jahre als Epochenschwelle 19

I. Ästhetische Diskurse

Jörn Peter Hiekel
Das Mehrperspektivische der Neuen Musik. György Ligetis Stellung in der Moderne als Kristallisationspunkt 37

Joachim Lucchesi
»Vorwärts nicht vergessen«. Diskurse in der DDR zwischen musikpolitischem Anspruch und musikpraktischem Eigensinn 53

Pascal Decroupet
Klangdenken als Brennpunkt der ästhetischen Konfrontationen in Paris in den 1970er- und 1980er-Jahren 63

Doris Lanz
Herausgeforderte Traditionen. Die ›Avantgarde‹ und der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) um 1970 79

Roddy Hawkins
From the Mixed Avant-Garde to the Invention of Postwar Music. Becoming the New Complexity in the 1980s 95

Rūta Stanevičiūtė
Festivals and Marketing Soviet Lithuanian Music after 1970 119

Jelena Janković-Beguš
Nikola Hercigonja's *Hlapec Jernej in njegova pravica* as a 'Hit TV Programme'. The Hows and Whys of the Work's Success in the Former Yugoslavia 135

Ivana Medić
The Newness of Quantum Music 157

Jessie Cox
Black Lives at Lucerne Festival 2022. "Diversity" in Germanophone Switzerland 171

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

II. Neue Musik und die audiovisuellen Medien

Mathias Knauer
Neue Musik und Fernsehen in der Schweiz 191

Thomas Meyer
Hoketus der Messerstiche. Mauricio Kagel und das Schweizer Fernsehen 203

Gabrielle Weber
Die Vielfalt der Schweiz im zeitgenössischen Musikschaffen.
Zehn Fernsehporträts für das Schweizer Fernsehen 2001 213

Leo Dick
Gesamtkunstwerk aus verdinglichten Beziehungen. Zukunftsweisende
Aspekte der TV-Oper *Die schwarze Spinne* (1983/84) von Armin Brunner,
Werner Düggelin, Hansjörg Schneider und Rudolf Kelterborn 231

Stefan Sandmeier/Tatiana Eichenberger
Die SRG und der STV. Von stillem Zusammenwirken und schrillen Misstönen 249

Michael Baumgartner
On Music, Machines and Posthumanism. American Minimalism
and Video Art 271

III. Zwischen Komposition und Improvisation

Michael L. Kunkel
War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? Eine
paläomusikologische Lektüre der Musikfachzeitschrift *dissonanz/dissonance*
(DILEM-41) 295

Raphaël Sudan
The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers
in Switzerland, the STV and Beyond 309

Maria Sappho
Virtualities. Virtues of an Expanded Socio-Creative World
in Experimental Improvised Music Communities 337

Nina Polaschegg
Wechselwirkungen zwischen Improvisation und Komposition
in Österreich nach 1970 351

Anna Dalos
Different Improvisations. Controversies, Concepts and Ideologies
in Hungarian Composition of the 1970s 363

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doris Lanz
Singuläres Experiment oder Beginn eines Paradigmenwechsels?
Das Tonkünstlerfest 1982 auf der Suche nach »Berührungspunkten
zwischen E- und U-Musik« 371

Peter Kraut
Konzerte als Diskurs und Politik – die Berner Veranstalter »Taktlos«
und »tonart«, 1980–2007 387

Alain Savouret
La révolution phonoculturelle du xx^{e} siècle 399

Roman Stolyar
Bailey, Stockhausen, Braxton. Three Approaches to Free Improvisation 413

Carl Bergstrøm-Nielsen
Offene Komposition – Brennpunkt aktueller Veränderungsprozesse.
Ein Plädoyer 419

Thomas Gartmann
Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins 435

IV. Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung

Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung.
Doris Lanz im Gespräch mit Nina Polaschegg, Pascal Decroupet
und Thomas Gartmann 467

Personen-, Werk- und Ortsregister 479

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Aufbruchstimmung 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 Froschperspektiven 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 Aufbruchsoptimismus 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 aufrechterhalten 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 führte[8] – 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 Musikschaffender 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 Parteidenken.

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Decroupet 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 widerspiegelte. 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

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Parallel-Produktionen 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Improvisatorinnen 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Budapester 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 Cages 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 mikrophonischen Hören ein makrophonisches 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 Bergstrøm-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. 22 f.

14 »l'entendre génère le faire«.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 111)*, 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Philipp Sarasin

»The Future's uncertain«. Die 1970er-Jahre als Epochenschwelle

Die 1970er-Jahre werden in der historischen Forschung als Jahrzehnt der Krise, aber auch des Übergangs von der klassischen Moderne in eine noch ungewisse Spät- oder Postmoderne bezeichnet. Die Popkultur, insbesondere die Pop- und Rockmusik, hat am Ende der 1960er-Jahre begonnen, diesem ›Zeitgefühl‹ der Krise deutlich Ausdruck gegeben, so ikonisch im Song »Gimme Shelter« der Rolling Stones. Doch jenseits der damit beschworenen Krise der Moderne formierten sich in den 1970er-Jahren neue Kräfte, die die spät- oder postmodernen Gesellschaften bis heute prägen sollten. Der Autor diskutiert dazu exemplarisch die technologische Revolution des ›Personal‹ Computers sowie die spirituelle, Ich-psychologische und zuweilen auch offen esoterische ›Reise zu sich selbst‹ als tiefgreifende technische und kulturelle Verschiebungen, die dem – hier nur zum Schluss angedeuteten – Aufstieg des Neoliberalismus den Weg bahnten.

"The Future's Uncertain". The 1970s as a Threshold to a New Epoch

In historical research, the 1970s are referred to as a decade of crisis, but also of transition from classical modernism to an as-yet uncertain late modernism or postmodernism. Pop culture, especially pop and rock music, began to express this 'sense of crisis' at the end of the 1960s, as iconically captured in the Rolling Stones' song "Gimme Shelter". However, beyond the crisis of modernity that this song conjured up, new forces emerged in the 1970s that would continue to shape late-modern and postmodern societies to this day. The author discusses the technological revolution of the 'personal' computer as well as the spiritual, ego-psychological and sometimes openly esoteric 'journey to the self' as examples of profound technical and cultural shifts that paved the way for the rise of neoliberalism, which is only hinted at towards the close of this chapter.

Am 5. Dezember 1969 erschien in Großbritannien das neue Album der Rolling Stones mit dem düsteren Titel *Let it Bleed*. Schon die ersten Worte Mick Jaggers klangen wie ein Fanal, ja wie die Beschwörung einer drohenden Katastrophe:

Oh, a storm is threat'ning
My very life today
If I don't get some shelter
Oh yeah, I'm gonna fade away
[…]

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The floods is threat'ning
My very life today
Gimme, gimme shelter
Or I'm gonna fade away[1]

Für den Musikkritiker Greil Marcus brachte der Song wie kein anderer die Stimmung am Ende der 1960er-Jahre auf den Punkt, die von der Hippie-Seligkeit mit »Love, Peace and Music« noch in Woodstock 1969 in das Grauen der Nachrichten aus Vietnam und das Erschrecken über die Morde an Sharon Tate Polanski oder beim Stones-Konzert in Altamont gekippt war: »›Gimme Shelter‹ ist ein Song über die Angst«, schrieb er am 27. Dezember 1969 im amerikanischen Musikmagazin *Rolling Stone,* und fügte hellsichtig hinzu: »[E]r dient wahrscheinlich besser als irgendetwas anderes, was dieses Jahr geschrieben wurde, als direkter Durchgang in die nächsten paar Jahre.«[2]

Pop als Seismograf

Die Stones waren allerdings nicht die Einzigen, die an der Wende zu den 1970er-Jahren dem Zeitgeist auf diese Weise Ausdruck verliehen. Auch die kalifornische Band The Doors, berühmt geworden nicht zuletzt durch ihren verheißungsvollen Drogen-Song »Break On Through (To the Other Side)«, stimmte in düstere Töne ein. Am 17. Januar 1970 eröffneten sie ihr Konzert im Felt Forum in New York mit dem neuen, betont illusionslosen »Roadhouse Blues«:

Well, I woke up this morning and I got myself a beer
The future's uncertain and the end is always near[3]

Doch nicht genug damit – das Konzerte endete, wie jedes der Band, mit der Hymne »The End« (1967), die eine vieldeutige Katastrophen- und Endzeitstimmung beschwor und die dann bezeichnenderweise auch in Francis Ford Coppolas Vietnamkriegs-Film *Apocalypse Now* (1979) dessen Intro wie auch das blutige Finale begleitete: »This is the end / My only friend, the end«.[4] Allein, nicht nur die Songtexte der Rockmusik verdüsterten sich – der Grundton der Rockmusik wurde mit dem aufkommenden Hardrock überhaupt ruppiger, zuweilen apokalyptisch. Selbst der alles andere als düstere Ironiker David Bowie, der als »Ziggy Stardust« und Ikone des Glam-Rocks weit mehr zwischen *high* und *low culture* changierte als die Handwerker des Hardrocks, wurde von dieser Stimmung erfasst. Aufgeschreckt von einem Dokumentarfilm, sah er 1972 das Ende, ja das »Sterben« der Erde vor sich; in »Five Years« – dem Eröffnungssong seines neuen Albums – verkündete er, begleitet von Geigenklängen und »apocalyptic drums«,[5] dass diese Zukunft nicht fern sei: »We've got five years«, sang Bowie, »my brain hurts a lot / five years, that's all we've got«.[6] Das war zweifellos zu pessimistisch, aber es dauerte immerhin bekanntlich auch nur fünf Jahre, bis Johnny Rotten von den Sex Pistols 1977 die Punk-Parole »no future« in die Welt schrie.[7]

1 The Rolling Stones 1969.
2 »›Gimmie Shelter‹ is a song about fear; it probably serves better than anything written this year as a passageway straight into the next few years.« (Marcus 1969). Jeweils meine Übersetzung (phs), wo nicht anders angegeben.
3 The Doors 1970.
4 The Doors 1967.
5 Sheffield 2016.
6 Bowie 1972. Vgl. Doggett 2012, S. 141.
7 Vgl. dazu und auch zum Folgenden ausführlich Sarasin 2021.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pop kann ein guter, zuweilen auch überaus präziser Seismograf für die allgemeinere »Zeitstimmung« sein. Das zeigte sich, wenn man an der Wende von den 1960er- zu den 1970er-Jahren und mit dieser Musik im Ohr in Zeitungen oder Magazinen blätterte. US-Nachrichtenmagazine beschäftigten sich zum Jahreswechsel besonders mit der verschmutzten Umwelt und den durch sie verdüsterten Zukunftsaussichten: »Ecology Becomes Everybody's Issue«, titelte *Life* am 30. Januar 1970 und prognostizierte, dass am Ende des Jahrzehnts Städter:innen Gasmasken tragen müssten, um die Luftverschmutzung zu überleben, oder dass der Anstieg von Kohlendioxid in der Atmosphäre die Temperatur des Globus verändern werde, was zu einer Klimakatastrophe führen werde – allerdings, so auch noch *Newsweek* 1975, zur Katastrophe einer »Cooling World«.[8] In Deutschland begrüßte das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* seine Leser:innen zu Beginn des Jahres 1970 mit dem Hefttitel »Die Siebziger. Planlos in die Zukunft?« Das Thema der Titelgeschichte »Ritt auf dem Tiger« war der sich rasant beschleunigende und in seinen Auswirkungen nur noch zerstörerische Fortschritt. Ihr Grundton war dementsprechend von tiefgreifenden Zweifeln darüber geprägt, ob die Versprechungen der Moderne wie steter Fortschritt, zunehmende Naturbeherrschung und wachsender Wohlstand noch länger einlösbar seien: Neben der »in Kürze unumkehrbar[en]« Umweltzerstörung, »soziale[n] Explosionen und [dem] Ausdörren menschlicher Kommunikation« in den unkontrolliert wachsenden »Metropolen« würden auch »gigantisch[e] Hungerkatastrophen« auf die Menschheit zukommen – von der Weiterentwicklung der atomaren Rüstung ganz zu schweigen.[9] Dazu passte, dass der Club of Rome nur zwei Jahre später das populärwissenschaftliche Buch mit dem ikonischen Titel *The Limits to Growth* von Donnella und Denis Meadows publizierte, das, erstmals auf eine Computersimulation gestützt, verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten des »Weltsystems« bis zum Jahr 2100 berechnete. Die Botschaft der Meadows und ihres Teams am MIT war ebenfalls wenig optimistisch: Sie sagten der Menschheit bei Weiterverfolgung des bisherigen Wachstumspfades den sicheren Zusammenbruch dieses »Systems« innerhalb der nächsten hundert Jahre voraus.[10]

Diese ökologischen Untergangsängste und die medial ausgebreiteten Szenerien künftiger sozialer und kriegerischer Katastrophen waren Manifestationen eines Pessimismus, der die Dekade der 1970er-Jahre überwiegend bestimmte. Die sogenannte Ölkrise und das nachfolgende Ende der rund dreißigjährigen Nachkriegskonjunktur ab 1973 lieferten den Zeitgenossen weitere Evidenzen für das sich ausbreitende Gefühl, in einer Zeit tiefgreifender Umbrüche zu leben. So prognostizierte der Soziologe Daniel Bell in *The Coming of Post-Industrial Society* (1973) zwar ›nur‹ den Abschied von der Industriegesellschaft und den Übergang zu einer computerisierten Dienstleistungsökonomie, der mit großen sozialen Umschichtungen und neuen Machtkonstellationen einhergehen werde.[11] Andere Prognosen aber waren drastischer. Der Zukunftsforscher Alvin Toffler und seine als Co-Autorin nicht genannte Frau Heidi behaupteten in ihrem Bestseller *Future Shock* (1970, mit Millionenauflage in vielen Sprachen), die gegenwärtigen Entwicklungen seien »weit umfassender, tiefgreifender und bedeutsamer als eine industrielle Revolution«, ja, »die heutige Zeit« sei »nichts weniger […] als die zweite große Trennungslinie der Menschheitsgeschichte«, die nur mit »dem Übergang der Menschheit vom Natur- zum Kulturzustand« verglichen werden könne! Diese »Sturzflut von Veränderungen« werde mithin

8 Vgl. *Life* 1970, Titelseite bzw. S. 22 f.; Gwynne 1975, S. 64.
9 Anonym 1970.
10 Vgl. Meadows et al. 1972, S. 15.
11 Bell 1975.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»eine ganze Generation […] plötzlich in eine neue Welt« versetzen, die daher unter dem »Zukunftsschock« als einer neuen Krankheit zu leiden haben werde.[12]

Es gab allerdings auch weit weniger pessimistische Stimmen, die – wie etwa der Yale-Professor Charles Rich – gerade an den Übergang zur Dienstleistungsgesellschaft die Hoffnung knüpften, die Welt werde in Zukunft weniger von der großen Industrie und Maschinerie beherrscht, sondern ›grün‹ werden und dabei einen »neuen Menschen« hervorbringen, der »sich dem Rhythmus der Natur und der Musik […] unterwerfen, sich vom Irrationalismus, von der Phantasie leiten […] lassen« werde.[13] In ähnlicher Weise sprach die Journalistin Marielouise Janssen-Jurreit unter dem Buchtitel *Sexismus* (1976) davon, es gehe in Zukunft darum, die in der Gegenwart des Kalten Krieges so präsenten männlichen »Selbstvernichtungsstrategien und Allmachtsräusche«[14] durch die »als weiblich geltenden humanen Werte« zu überwinden, nämlich »Empfindsamkeit und Einfühlungsvermögen, Mitmenschlichkeit und Zärtlichkeit«.[15] Der Politologe Ronald Inglehart schien solche Hoffnungen ein Stück weit bestätigen zu können. Er beobachtete in den westlichen Gesellschaften eine »stille Revolution« in Gestalt eines »Wertewandels« hin zu ›postmateriellen‹ Zielen wie Selbstverwirklichung und kultureller Teilhabe.[16]

Wie sind nun aber all diese widersprüchlichen Diagnosen der Zeitgenoss:innen historisch einzuordnen? Welche historischen Prozesse lassen sich aus heutiger Sicht identifizieren, um die 1970er-Jahre als eine Dekade des Übergangs von der Moderne in eine Zeit zu verstehen, die seither von Philosoph:innen, Soziolog:innen und Historiker:innen in unterschiedlicher Weise als »andere« oder »reflexive Moderne«, als »Post-« oder »Spätmoderne« bezeichnet wurde und wird?[17] Ich will dazu ausschnittsweise und exemplarisch auf zwei grundlegende Linien der Veränderung näher eingehen: den technologischen Wandel einerseits und die ›Reise zu sich selbst‹ andererseits.

Der technologische Wandel

Die 1970er-Jahre und besonders das Jahr 1977 waren im Feld der populären Musik eine Zeit auffallender, bis heute nachwirkender Innovationen und Veränderungen. Dazu gehörten nicht nur der gleichzeitig von London und New York ausgehende weiße Punk und New Wave, sondern auch der in der New Yorker Bronx entstandene Schwarze Hip-Hop.[18] In unserem Zusammenhang besonders interessant ist jedoch die in der homosexuellen New Yorker Underground-Szene entstandene, dann aber schnell kommerzialisierte und im Mainstream etablierte Disco-Musik:[19] Denn einerseits entwickelten die Disco-DJs in Manhattan als Erste die Technik, zwei Plattenspieler über ein Mischpult so zusammenzuschalten, dass sie in den Takt eines zu Ende gehenden Musikstücks den neuen Track einblenden konnten, um auf diese Weise einen nahtlosen Soundteppich und ununterbrochenen Rhythmus zu kreieren. Zum andern aber, und noch wichtiger, begannen die Produzenten dieser rhythmusbetonten Tanzmusik, mit Tonband-Rückkopplungsschleifen und vor allem mit Synthesizern zu arbeiten – zwar nicht als Erste, aber

12 Toffler 1970, S. 18 f. Vgl. auch ebd., S. 146.
13 Reich 1971, S. 11, 291.
14 Marielouise Janssen-Jurreit, zit. in: Klens o. J.
15 Janssen-Jurreit 1976, S. 718.
16 Inglehart 1977.
17 Zur historischen Forschung vgl. exemplarisch Doering-Manteuffel/Raphael 2010; Jarausch 2008; Ferguson/Maier 2010; zu den soziologischen und philosophischen Diagnosen der Zeit ›nach‹ der Moderne vgl. Lyotard 1999; Beck 1986; Reckwitz 2017.
18 Vgl. dazu allgemein Hofacker 2020; zu Punk und New Wave vgl. Kugelberg/Savage 2012; Blush 2016; zum Hip-Hop vgl. Ewoodzie 2017; Kugelberg 2007; Chang 2005.
19 Vgl. dazu Echols 2010; Lawrence 2003.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zweifellos mit der größten Breitenwirkung. Genealogisch lässt sich die Erzeugung ›künstlicher‹, das heißt nicht von einem traditionellen Musikinstrument hervorgebrachter Töne und Klangmuster bis zu Pierre Schaeffers *musique concrète* und Karlheinz Stockhausens ›abstrakter‹ Musik zurückverfolgen, die beide seit den 1950er-Jahren mit ›geloopten‹ Tonbändern experimentierten; dazu kamen die ersten auf Mainframe-Computern generierten synthetischen Klänge wie zum Beispiel im Columbia-Princeton Electronic Music Center in New York oder im Münchner Siemens-Studio für Elektronische Musik.[20] All diese Experimente und Kompositionen haben früh schon die zeitgenössische E-Musik und gewisse Strömungen des Jazz, ab 1966 aber auch die Beatles beeinflusst.[21] Seit den späten 1960er-Jahren schufen zudem neuartige Musikmaschinen wie der Moog-Synthesizer, Echogeräte, erste Drum-Computer und Sequenzer rasch expandierende Möglichkeiten, im Feld vor allem des Progressive Rock vollständig elektronisch erzeugte Töne, Rhythmen, Melodien und Soundmuster zu verwenden.[22] Ab etwa 1975 wurden diese Techniken dann auch von Disco-Produzenten und weiteren Elektropop-Pionieren eingesetzt, so namentlich durch den von Pierre Schaeffer inspirierten Jean-Michel Jarre oder die vom amerikanischen Minimal-Komponisten Terry Riley beeinflusste Band Kraftwerk. Jean-Michel Jarres Elektropop-Album *Oxygène* stand 1977 sogar in Großbritannien, dem Land des Punk, während Wochen auf den obersten Plätzen der Album-Charts. Doch niemand war in diesem Jahr so erfolgreich – und so innovativ und so radikal – wie einerseits die Düsseldorfer Band Kraftwerk mit dem elektronischen Track »Trans Europa Express«, und andererseits die damals in München lebende afroamerikanische Sängerin Donna Summer und ihr Produzent Giorgio Moroder mit der Disco-Hymne »I Feel Love«. Laut dem Musikjournalisten Vince Aletti markierte »Trans Europa Express« den »Durchbruch […] der total synthetischen Disco-Musik«, der dann von Donna Summer bestätigt und vertieft worden sei.[23] Kraftwerk produzierte mit elektronischen Drum-Loops und einem Sequenzer metallisch klingende Rhythmen, die – ebenfalls mit einer deutlichen Referenz an Pierre Schaeffers *musique concrète* – an rollende Räder eines TEE-Zuges erinnern sollen, während eine monotone, mechanisch klingende Stimme und sphärische Klänge aus dem Minimoog-Synthesizer sich wie Flächen über den Rhythmus legen. Auch »I Feel Love« wurde bis auf den Gesang und die Basstrommel vollständig elektronisch generiert, mit einem Muster aus wenigen Noten, die der Sequenzer in schnellem Rhythmus ständig wiederholt.[24] Donna Summer singt mit einer elektronisch verfremdeten Kopfstimme, die fast körperlos über den Beats schwebt; ihr Text ist ebenso reduziert wie die Musik und basiert ebenfalls auf steten Wiederholungen (»I feel love«, »it's so good«, »fallin' free«, etc.). Das Stück spannt auf diese Weise – so der Medienwissenschaftler Tilmann Baumgärtel – mit Hilfe von »Loops ein Feld aus Differenzen, Abweichungen und Verschiebungen auf«, womit »[a]us dem stumpfen, mechanischen Klopfen einer Maschine […] komplexe polyrhythmische Beats, aus strikter Regel verwirrende Vielfalt, ein Organismus aus Wiederholungen« werden.[25] Bei Live-Auftritten wechselte Donna Summer bezeichnenderweise auch immer wieder von lasziven, weichen Bewegungen ihrer Arme zu maschinengleich ›eckigen‹ – doch das war keine Kritik am Maschinellen, sondern im Gegenteil die ostentative Aufhebung des Gegensatzes zwischen

20 Vgl. Holmes 2016, S. 117–135, 170–189, 191–220; Baumgärtel 2015, S. 53–112.

21 Vgl. ebd., S. 225–264, 300–307, 311.

22 Vgl. dazu ausführlich Holmes 2016, S. 256–278, 365–484.

23 »Perhaps the most significant development in disco sound this year is the success of totally synthesized music. Kraftwerk's ›Trans-Europe Express‹ was the breakthrough record […]. Kraftwerk's impact was almost immediately underlined by Donna Summer's ›I Feel Love‹, which took the synthesizer rhythm and compressed and intensified it« (Aletti 1977, S. 23).

24 Summer 1977; vgl. Reynolds 2017.

25 Baumgärtel 2015, S. 315.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mensch und Maschine. »I Feel Love« sei daher, so Baumgärtel, »die ultimative Paarung von Organismus und Maschine«[26] – ein Zustand, den Donna Summer mit den sanft schwingenden Worten »Ooh, it's so good, it's so good, it's so good, it's so good, it's so good« auf unzähligen Disco-*dance floors* erlebbar werden ließ.

Dass Pop ein Seismograf ist, gilt auch hier – ›die Maschine‹ stand nicht mehr für die ›Entfremdung‹ des Menschen von seiner ›wahren Natur‹ (wie viele Linke mit einem anthropologisch gelesenen Marx damals dachten), sondern zumindest auch für die Erweiterung menschlicher Ausdrucks- und Erlebnismöglichkeiten. Vor allem aber wurden diese sich im Pop manifestierenden kulturellen Neuerungen von technologischen Veränderungen angetrieben (oder zumindest ermöglicht), die in modernen Gesellschaften und weit über die Musikwelt hinaus eine eigentliche tektonische Verschiebung auslösten. Die Rede ist natürlich vom Durchbruch der Mikroelektronik in den 1960er- und dessen Beschleunigung, Verstärkung und exponentieller Ausdehnung in den 1970er-Jahren. Zwar wurden die ersten, sehr einfachen und unhandlichen Synthesizer Anfang der 1960er-Jahre noch mit Transistoren gebaut. Doch diese neuartigen Musikinstrumente profitierten dann schnell von der Technologie der auf einem einzelnen Silizium-›Chip‹ eingeätzten integrierten Schaltkreise (IC), die in den 1970er-Jahren in atemberaubendem Tempo auf immer kleinerem Raum immer leistungsfähiger und dabei fast ebenso schnell immer billiger wurden. Die Chips – man sprach bald gar von ›Microchips‹ – drangen in unzählige Geräte, Maschinen und Anlagen ein, von der Werkzeugmaschine über Lichtsignalanlagen bis zum Kaffeeautomaten. Sie waren überall. 1971 fand mit dem »intel 4004« erstmals sogar eine gesamte Central Processing Unit (CPU) eines Computers auf einem einzigen Silikonplättchen Platz; von dessen Nachfolger, dem »8008«, hatte Intel bis 1977 schon mehr als eine Million Stück verkauft.[27]

Mikrochips in Werkzeugmaschinen hatten zwar die Produktionsweisen in den westlichen Industriegesellschaften jener Jahre rasch und tiefgreifend zu verändern begonnen, aber den vielleicht noch größeren gesellschaftlichen *impact* hatten sie im Innern eines merkwürdigen Geräts, das ab etwa 1976/77 als ›Personal Computer‹ von sich reden machte. Auch wenn erste ›Mikro-Computer‹ – noch ganz ohne Bildschirm und Tastatur – vereinzelt schon in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre auftauchten, dachten Chip-Produzenten wie Intel keineswegs daran, dass ihre immer billigeren elektronischen Bauteile jenseits vom Einsatz in der Industrie oder der Verwaltung Verwendung finden könnten. Andere hingegen schon. Die Legende will es zwar, dass Bill Gates und Paul Allen in Cambridge, Massachusetts, sowie Paul Wozniak und Steve Jobs in Menlo Park, Kalifornien, die einsamen Genies waren, die 1975/76 die neue Welt der Personal Computer vorhergesehen und damals mit ihren Firmen Micro-Soft und Apple auch geschaffen haben. In Wahrheit aber waren sie Teil einer breiteren Bewegung. Vor allem in der Bay Area um San Francisco waren es Technikfreaks, ›Hobbyisten‹ und findige Bastler:innen im Dunstkreis der *counter culture,* die schon in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre davon zu träumen begannen, jenseits der verachteten IBM-Welt kleinste Rechner zu bauen, die zwar längst nicht so leistungsstark wären wie die raumfüllenden Mainframes des Büromaschinen-Giganten, dafür aber ihre eigenen, im Do-it-yourself-Stil gebauten, ganz persönlichen, eben *personal* Computer wären.[28]

Diese Szene organisierte sich etwa im berühmten Homebrew Computer Club in Mountain View, Kalifornien, oder um die Zeitschrift *Byte. The Small Systems Journal,* die im September

26 Ebd., S. 323; vgl. Dyer 2002, S. 151–160.
27 Vgl. Noyce 1977, S. 63–69; vgl. dazu allgemein Ceruzzi 2012; Castells 2001; Gugerli 2018; Cortada 2004.
28 Vgl. Turner 2006; Markoff 2005.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1975 zum ersten Mal erschien und sich als Wissens- und Informationsressource für alle anbot, die sich als Privatpersonen, Elektronikbastler-Clubs oder in Schulen die Technologie der *small systems* aneignen wollten. Die monatlich erscheinenden Hefte waren randvoll mit technischen Anleitungen zum Verbauen der neusten elektronischen Bauteile, mit Programmiertipps und Berichten aus der entstehenden Heimcomputer-Szene.[29] Schon im Juni 1976 fand auf der anderen Seite des Kontinents, in Atlantic City, New Jersey, eine große Personal Computing Consumer Trade Fair statt – wo unter anderem Steve Jobs den Apple I präsentierte –,[30] und im September stellte *Byte* auf dem gezeichneten Titelbild die Welt der Mikrocomputer-Begeisterten als Volksbewegung dar: Menschen vor einem Rednerpult hielten Transparente in die Höhe wie »Computer Power« oder »2 Computers in Every Home!«; einige trugen T-Shirts mit der Aufschrift »Creative Computing« oder »Computer Lib«.[31] Das war – in Analogie zu Women's Lib[eration] – eine Parole, die der Soziologe und Computer-Aktivist Ted Nelson 1974 mit seinem Manifest *Computer Lib/Dream Machines* proklamiert hatte, verbunden mit der Forderung »You can and must understand computers NOW«.[32] Als im April 1977 die junge Branche auf der ersten West Coast Computer Faire in San Francisco ihre Produkte einem großen Publikum vorstellte, war der Personal Computer in Gestalt des Apple II und zwei weiteren zugänglich gestalteten Mikro-Systemen, dem Commodore PET und dem Tandy Radio Shack TRS-80, tatsächlich zur Realität geworden.

Doch das war gleichsam nur die technische oder vielleicht sogar auch erst die Bastler-Seite dieser »Revolution« (Ted Nelson).[33] Noch war nicht ausgemacht, was auf den Bildschirmen dieser ersten Personal Computer erscheinen sollte und wie die Maschinen durch nicht-professionelle Nutzer:innen zu bedienen wären. Zwar existierte die vergleichsweise einfache Programmiersprache BASIC schon seit 1964, aber die Interaktion mit Computern war immer noch weitgehend Expertensache. Daher entstanden – ebenfalls in der Mitte der 1970er-Jahre, im Gebiet, das seit 1970 ›Silicon Valley‹ genannt wurde – dank dem personell zum Teil eng vernetzten Milieu von Elektronikbastlern, Forschungslabors und Träumern der *counter culture* auch neue Konzepte für den Umgang mit Computern, die die User-Seite der Computerkultur bis heute prägen. Führend, wenn nicht überhaupt bestimmend war dabei das Palo Alto Research Center (PARC) der Firma Xerox in Palo Alto, Kalifornien, das unter der Leitung des Computerwissenschaftlers Alan C. Kay[34] und der Mathematikerin und Pädagogin Adele J. Goldberg stand. Alan Kay hatte seine Vision eines »persönlichen« Computers schon 1972 auf einer Konferenz in Boston – dem anderen *hub* der neuen Computerszene – präsentiert.[35] Er nannte ihn »DynaBook«, das »dynamische Buch«, und stellte sich darunter ein flaches Gerät von der Größe eines Notizbuches (»notebook«) vor, dessen eine Oberfläche vollständig von einem grafikfähigen Bildschirm eingenommen würde, der auch gleich das Keyboard simulieren könne. Zudem sei das Gerät irgendwie über Funk mit anderen DynaBooks sowie einem Server verbunden, von wo aus es auf ›unendliche‹ Informationsressourcen in ganzen Netzwerken zugreifen könne – es wäre dies »like taking an endless voyage through a space that kn[ows] no bounds.«[36] Diese Vision sei zwar noch Science Fiction, so Kay 1972, werde

29 Dass *Byte* für die Mikrocomputer-Szene besonders repräsentativ war, betont u. a. Fevolden 2013, insb. S. 25 f.
30 Isaacson 2011, S. 94.
31 *Byte* 1976, Titelbild.
32 Nelson 1974, S. 1. Der Teil *Computer Lib* ist publiziert in Wardrip-Fruin/Montfort 2003, S. 301–338.
33 Nelson 1977.
34 Vgl. Shasha/Lazere 1995, S. 38–50.
35 Kay 1972.
36 Ebd., S. [2].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

allerdings dank der Miniaturisierung der elektronischen Bauteile zweifelsfrei schon bald zur Realität.[37]

In Palo Alto experimentierten Kay und Goldberg vor allem mit Kindern und Jugendlichen, um herauszufinden, wie die Bildschirmoberfläche und das Handling der Maschine gestaltet werden müssen, um so einfach zu sein, dass »children of all ages« mit ihr kreativ umgehen können. Das betraf einerseits die Konzepte der Programmierung, die den kognitiven Fähigkeiten und kreativen Besonderheiten von Kindern angepasst sein sollten (was hier nicht weiter ausgeführt werden kann[38]), es betraf aber vor allem das Handling des Computers. Kay und Goldberg benutzten in ihren Experimenten in Analogie zum noch utopischen DynaBook erstens hochformatige Bildschirme mit der größtmöglichen Auflösung, um Bilder und Buchstaben annähernd in Druckqualität abbilden zu können. Zweitens verwendete ihr Xerox-Alto-System – noch kein PC, sondern ein vergleichsweise leistungsstarker Mini-Computer – ein »Zeigegerät genannt Maus«,[39] das auf dem Bildschirm Hand-, Zeige- und Tastbewegungen simulieren konnte. Und drittens schließlich wurde die Bildschirmoberfläche in »›Fenster‹, oder simulierte Bildschirme innerhalb des physischen Bildschirms« aufgeteilt.[40] Während die Maus schon in den 1960er-Jahren an der Uni Stanford experimentell entwickelt und getestet worden war, waren die ›Fenster‹ Kays eigene Erfindung (die dann, wie auch andere seiner Konzepte, von Steve Jobs und Bill Gates nach deren eigenem Eingeständnis ›geklaut‹ wurde,[41] während Xerox nie einen konkurrenzfähigen PC produzierte). Die verschiedenen Bildschirmfenster in beliebiger Größe konnten zur gleichen Zeit Daten und Programme enthalten, die ganz Unterschiedliches repräsentierten und sichtbar machten; sie wirken, so Kay, wie übereinander liegende Blätter Papier und würden jeweils durch einen Mausklick an die Oberfläche geholt und aktiviert.[42]

Simulation war das zentrale Stichwort, ja »die zentrale Eigenschaft des *computing*« überhaupt: »Wenn die Methoden der Simulation genügend gut beschrieben sind«, können sie, so Kay, buchstäblich alles simulieren – vor allem aber andere Medien.[43] Kay und Goldberg stellten den künftigen Personal Computer daher als eine omnipotente Simulationsmaschine vor. Er stehe zwar in der Reihe aller medialen Kulturtechniken vor ihm, aber als ein Medium, das andere Medien simulieren und alle digitalisierten Repräsentationen »manipulieren« könne, werde er zu einem »Metamedium«, das alle medialen Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen in sich aufnehmen und verändern werde.[44]

Das würde schließlich, davon waren Kay und Goldberg überzeugt, auch das Verhältnis der User:innen zu sich selbst verändern. Denn der Computer sei im Gegensatz zu traditionellen Medien wie Zeichnungen, Gemälden oder Fernsehbildern nicht passiv, sondern »aktiv«, mithin ein Medium, das »auf Fragen antwortet und in Experimenten reagiert und die User sogar in eine zweiseitige Kommunikation verwickeln kann«. Gerade diese Interaktion sei eine »reflexive Kommunikation mit sich selbst« und werde daher kreative Prozesse der »self-expression« ermöglichen – sei es die Erzeugung von Zeichnungen und Mustern, »die komplexer sind als

37 Ebd., S. [8].
38 Vgl. dazu Sarasin 2021, S. 278–280.
39 »[…] a pointing device called a mouse« (Kay 1977, S. 234).
40 »[…] we have developed ›windows‹, or simulated display frames within the larger physical display.« (Ebd.).
41 Isaacson 2011, S. 125.
42 Ebd.; vgl. Montfort/Wardrip-Fruin 2003, S. 391; Friedewald 1999, S. 328–331.
43 »[…] simulation – the central property of computing«; »the computer, viewed as a medium, can simulate any other medium if the methods of simulation are sufficiently well described.« (Kay 1977, S. 244 bzw. 231).
44 Kay/Goldberg 1977, S. 394.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

alle, die von Hand produziert werden könnten«, oder das Komponieren von anspruchsvoller Musik, die man während der Notation auch gleich höre.[45]

Die Reise zu sich selbst

Die aus der Perspektive der 1960er- und frühen 1970er-Jahre ausgesprochen unwahrscheinliche Tatsache, dass Computer ab 1976 *personal* wurden, verweist nicht zuletzt auf eine zweite, ebenso tiefgreifende, diesmal aber rein kulturelle Verschiebung im Gefüge westlicher Gesellschaften. Diese hatte – teilweise unter dem Titel eines spirituellen oder gar esoterischen ›New Age‹[46] – schon in den 1960er-Jahren Teile der *counter culture* erfasst und zog ab Anfang der 1970er-Jahre auch viele enttäuschte Linke an, die zur Überzeugung gekommen waren, dass »die notwenigen Veränderungen der Gesellschaft nicht stattfinden werden, solange die Veränderungen nicht in uns selbst geschehen«.[47] Das geradezu ikonische Beispiel für die Verbindung zwischen diesen beiden Verschiebungen, die in einer durchaus kongruenten Weise jeweils auf das Individuum, ja den ›unvergleichlichen‹ Einzelnen und das ›Wachstum‹ seines ›Potenzials‹ zielten, war natürlich Steve Jobs selbst. Anfang der 1970er-Jahre konsumierte er LSD und reiste nach Indien, beschäftigte sich mit Hinduismus und Buddhismus und unterzog sich der Janov'schen Urschrei- oder »Primär«-Therapie. Später frequentierte er eine Weile lang einen Hare-Krishna-Tempel; er meditierte regelmäßig, ernährte sich vegetarisch und stand unter der spirituellen Obhut eines buddhistischen Lehrers.[48]

Um zu verstehen, wieso diese scheinbar bloß idiosynkratischen Vorlieben des Apple-Gründers signifikant sind, ist es notwendig, eine verwirrende Vielfalt von Phänomenen in den Blick zu nehmen, die sich ab den 1960er-Jahren zu formieren begannen und sich in den 1970ern in großer Breite entfalteten. Dazu gehörte als Grundlage von vielem Weiterem die esoterisch motivierte Suche nach einer Synthese von ›westlicher‹ Wissenschaft und ›östlicher‹ Mystik. Exemplarisch dafür war der an der Uni Stanford forschende österreichische Physiker Fritjof Capra, der in seinem Bestseller *The Tao of Physics* (1975, dt. 1977) die innige Verbundenheit von Körper und Kosmos, von individuellem Bewusstsein und kosmischer Energie oder Intelligenz behauptete. Das Bewusstsein könne sich, so Capras zentrale Botschaft, »als integralen Bestandteil des Universums« begreifen, denn »[i]n uns wiederholt das Universum immer und immer wieder seine Fähigkeit, Formen zu erzeugen, durch die es sich selbst seiner bewußt wird«.[49] Grundlegend für diese Vorstellung, die sich auch in vielen anderen Texten findet, war die in vager Weise der Quantenphysik abgelauschte These, dass Beobachter:in und beobachtetes Objekt nie vollständig getrennt sein können, mithin – und das war der spekulative Sprung ins Esoterische – das Bewusstsein und der Kosmos ›eins‹ seien. »Bewusstsein« und »Psychologie« seien, so zum Beispiel auch der populäre New-Age-Autor David Spangler, von den »Prozessen, den Kräften, Prinzipien und Gesetzen, welche die Entfaltung des Universums regieren und gestalten«, nicht zu trennen.[50]

45 »[…] the computer medium is active: it can respond to queries and experiments and can even engage the user in a two-way conversation«; »[…] programs can create structures more complex than any they can create by hand.« (Kay 1977, S. 231 bzw. 236); »[…] a large fraction of its use will involve reflexive communication of the owner with himself« (Kay 1972, S. [1]).

46 Die Formel New Age stammte vom englischen Dichter und Naturmystiker William Blake aus dem Jahr 1804; zur Geschichte ihrer weiteren Verwendung siehe Campion 2016; Bochinger 1995; Heelas 2005.

47 »[Cris Popenoe] realized that the changes needed in the society around us weren't going to happen until changes first took place within us.« (Popenoe 1976, hinterer Schutzumschlag).

48 Vgl. Isaacson 2011, S. 35–47.

49 Vgl. Capra 1977, S. 301.

50 Spangler 1978, S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Solche neureligiösen Überzeugungen waren schon beinahe Mainstream. In George Lucas' Fantasy-Saga *Star Wars* (1977) können sich die Rebellen bekanntlich nur deshalb gegen die »dunkle Seite« behaupten, weil sie der »Force« vertrauen, die als »ein Energiefeld« vorgestellt wird, das – so Obi Wan Kenobi – »geschaffen [ist] durch alle lebenden Dinge. Es umgibt und durchdringt uns. Es hält die Galaxie zusammen.« Die parareligiöse Formel »May the Force be with you!« ist daher der Schlüsselsatz des Films – und die Aufforderung, diese kosmische Kraft in sich selbst zu finden und sich ihr anzuvertrauen, seine kaum verhüllte esoterische Botschaft.[51] Das war aber auch die Botschaft unzähliger Handbücher und Ratgeber zur Praxis der Meditation, die in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre den Buchmarkt zu fluten begannen. Die Meditation galt als eine Technik, um »sich selbst zu entdecken, seinen Schwerpunkt zu finden«;[52] sie wurde als eine Reise zu sich selbst oder als »Wanderung […] ins unbekannte Land der eigenen Seele« vorgestellt.[53] Der Fischer Taschenbuch Verlag präsentierte in diesem Sinne in seinem Frühjahrsprogramm 1977 das schmale Bändchen *Aktive Meditation* von Tschögyam Trungpa mit den Worten, der Autor sei »ein liebevoller Lotse, der uns sicher in den Heimathafen bringt: einen jeden zu sich selbst«.[54] Doch nicht nur das: Weil Bewusstsein und Kosmos nach esoterischer Überzeugung letztlich ›eins‹ seien, entdecke man, wie es in dem bei Herder in Freiburg erschienenen Meditationshandbuch des tibetischen Mönchs Anagarika Govinda heißt, in der meditativen Schau nach innen die »Funktionen und Gesetz[e] des Universums, die sich langsam entfalten und in uns bewußt werden«.[55] Auch die deutsche Sufi-Mystikerin und Meditationslehrerin Inge von Wedemeyer schloss vom kosmischen Sein auf das Bewusstsein und wieder zurück.[56]

Die esoterisch-spirituelle New-Age-Bewegung war ein internationales, ja globales Phänomen, das allerdings nur deshalb so einflussreich wurde, weil es sich in engster Weise mit der damals aufkommenden Humanistischen Psychologie verbunden hat. Der vielleicht wichtigste Ausgangspunkt dafür war das vom amerikanisch-chinesischen Tao-Gelehrten Gia-Fu Feng, dem Beat-Poeten Jack Kerouac, dem Religionsphilosophen und Mystiker Alan Watts und den beiden Psychologen Richard Price und Abraham H. Maslow initiierte und 1962 eröffnete Seminar- und Therapiezentrum Esalen in Big Sur an der Pazifikküste zwischen San Francisco und Los Angeles. Das Esalen Institute wurde bald zu einem extrem einflussreichen Multiplikator der Verbindung von ›humanistischen‹ Psychotherapien, spirituellen Selbsttechniken und New-Age-Esoterik.[57] Für die Strömungen, die sich hier bündelten, können exemplarisch zwei Namen stehen: Das war zum einen Fritz Perls, ein deutsch-jüdischer Emigrant und Schüler von Wilhelm Reich, der sich seit den 1950er-Jahren intensiv mit dem Zen-Buddhismus auseinandergesetzt hatte und in Esalen in zahllosen Kursen seine ›Gestalttherapie‹ unterrichtete. Diese stand in der Tradition der Berliner Schule der Gestaltpsychologie der 1920er-Jahre, wurde von Perls aber durch das buddhistische Konzept der *mindfulness* erweitert und in den selbsttherapeutischen Ansatz der *awareness* transformiert, was eine Art heilendes Gewahrwerden aller emotionalen und körperlichen Empfindungen und Erlebnisse im ›Hier-und-Jetzt‹ meint. Als Maßstab und Ziel dieses sehr körperzentrierten psychologischen Prozesses galt *growth,* »persönliches

51 »Ben [Kenobi]: Well, the Force is what gives a Jedi his power. It's an energy field created by all living things. It surrounds us and penetrates us. It binds the galaxy together.« (Lucas 1976).
52 Boeckel 1977, S. 17.
53 Ebd.
54 Trungpa 1977, S. [2] (»Über dieses Buch«).
55 Govinda 1977, S. 139.
56 Vgl. Wedemeyer 1977.
57 Vgl. Wood 2008; Kripal 2007.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wachstum« – was wiederum nichts Anderes war als das *inner development,* von dem die New-Age-Bewegung sprach.[58]

Die andere zentrale Figur war der schon erwähnte Abraham H. Maslow, Psychologieprofessor aus Boston und Esalen-Aktivist der ersten Stunde. Als Begründer der »humanistischen Psychologie« – in Abgrenzung gegen die Psychoanalyse einerseits und den Behaviorismus andrerseits – stellte Maslow in »positiver« Weise den »ganzen« Menschen, sein »Potential« und sein »persönliches Wachstum« ins Zentrum des therapeutischen Prozesses.[59] Diese ›ganzen‹ Menschen seien nicht »von der physischen und sozialen Umwelt« abhängig und bezögen ihre »Hauptbefriedigungen nicht von der realen Welt, oder anderen Menschen, oder von der Kultur«, sondern »in ihrer eigenen Entwicklung und in ihrem kontinuierlichen Wachstum von ihren eigenen Potentialitäten«.[60] Maslow ging auch vom »zutiefst ganzheitliche[n] Wesen der menschlichen Natur« aus; er glaubte, dass sich im therapeutischen Prozess Körper, Geist und Seele nicht trennen ließen, was er mit der unverhüllt esoterischen Bemerkung begründete, der Holismus sei »offenkundig wahr – schließlich ist das All eins und auch wechselseitig bezogen; jede Gesellschaft ist eins und wechselseitig bezogen; jede Person ist eins und wechselseitig bezogen (interreliert), und so weiter«. Diese teleskopartige Verschränkung von Universum und Person war mehr als Psychologie – sie war, so Maslow, eine »neue allgemeine und umfassende Lebensphilosophie«.[61]

Von Esalen aus breiteten sich die Ansätze der Humanistischen Psychologie durch das schnell wachsende »Human Potential Movement« weit über die kalifornischen Anhänger:innen alternativer Lebensformen hinaus aus und führten zu einer geradezu explosiven Verbreitung von Hunderten von so genannten »Growth Centers« überall in den USA.[62] Längst losgelöst von allen gesellschaftsverändernden Zielen und begleitet von den sanften Folk- und Softrock-Harmonien von Bands wie Fleetwood Mac oder The Eagles (*Hotel California,* 1976) verbanden sich ihre Ich-psychologischen, auf Gefühle und den Körper fokussierten Konzepte mit der New-Age-Spiritualität zu einer ›transpersonalen‹, esoterischen Psychologie, die die persönliche ›Selbstverwirklichung‹ in eine ›kosmische‹ Dimension hinein verlängerte.[63]

Doch Esalen war nicht der einzige Pol der neuen Bewegung. Der andere lag in Indien, genauer in Poona in der Nähe von Bombay (beziehungsweise heute Pune bei Mumbai), wo ein zum Guru gewandelter ehemaliger Philosophieprofessor unter dem Namen Bhagwan Shree Rajneesh oder auch kurz Bhagwan (»der Erhabene« oder »der göttlich Erwählte«) ab 1974 in seinem von reichen Geschäftsleuten finanzierten weitläufigen Ashram und mit sorgfältig inszeniertem Charisma als spiritueller Meister eine schnell wachsende Anzahl westlicher Sinn- und Ich-Suchender empfing.[64] In täglichen 90-minütigen Ansprachen – entsprechend dem C90-Tonbandkassetten-Format und daher auch für den Export in die ganze Welt geeignet – trug er seine mit Widersprüchen und Paradoxa gespickten, zwischen Tantra, Zen-Buddhismus, der Lehre Jesu und dem Sufismus, der Psychologie Wilhelm Reichs und westlicher Philosophie von Heraklit über Friedrich Nietzsche bis Jean-Paul Sartre changierenden Anschauungen vor. Man konnte von Bhagwan (der sich später den japanischen Ehrentitel Osho gab) unmöglich eine widerspruchsfreie Aussage erhoffen. »Meine Methode ist die Konfusion«, dozierte er viel-

58 De Michelis 2005, S. 184–186; Clarkson/Mackewn 1993, S. 18 und 24–26.
59 Maslows Begrifflichkeiten nach Bach/Molter 1976, S. 28–31. Vgl. auch Maslow 1973; Maslow 1977, S. 7–9.
60 Ebd., S. 233 f.
61 Ebd., S. 7, 9 bzw. erneut 7.
62 Vgl. Grogan 2013.
63 Diese Ausweitung vertrat Maslow 1972b und 1972c; vgl. Bach/Molter 1976, S. 36–39.
64 Vgl. Urban 2015; Palmer 1988.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mehr im Stil buddhistischer Paradoxa und mit dem erklärten Ziel, seine (Neo-)Sannyasin genannten Schüler:innen so sehr zu verwirren, dass sie sich an kein Wissen und keine Lehre mehr halten konnten – auch nicht an seine eigene –, sondern frei von jedem Dogma und jeder Religion würden.[65] Genau das aber schien seine postmoderne Attraktivität auszumachen: Dass die Einzelnen sich nur noch auf ihre eigenen spirituellen und psychologischen Gefühle und Ahnungen stützen konnten, um mit Rajneeshs paradoxer Nicht-Anleitung ihren ›Weg‹ zu finden – oder um einfach nur das ›Hier-und-Jetzt‹ zu genießen, umhüllt vom Gefühl, irgendwie in ›Liebe‹ vereint und mit dem ›Kosmos‹ verbunden zu sein.

Ab 1975 führte Bhagwan mit Hilfe amerikanischer Psychotherapeut:innen aus Esalen – die beiden Pole beeinflussten sich wechselseitig – westliche Psycho-Therapien wie namentlich die von Carl Rogers entwickelte Encounter-Gruppentherapie in sein Angebot ein, die zu einer soliden Einkommensquelle seines kommerziell organisierten Ashrams und Poona damit zum »Esalen of the East« wurde.[66] Überhaupt entsprach auch Bhagwans eigene Meditationstechnik, die zu einem »Superbewusstsein« (»superconsciousness«) führen sollte,[67] weitaus mehr westlichen Therapieformen, als dass sie traditionellen hinduistischen oder buddhistischen Meditationspraktiken gleichen würde. Ihr Ziel war das ›Loslassen‹ der ›Neurosen‹, die er als die Wirkung jeder Form von Erziehung beziehungsweise »Disziplinierung« (»conditioning«) betrachtete, die verhindere, dass man »nicht sein kann, was auch immer man ist«, sondern einem ›Muster‹ unterworfen sei. Diese Diagnose kreiste in direktem Anschluss an den auch in Esalen viel zitierten Wilhelm Reich um den Begriff der ›Repression‹; die entsprechenden neurotischen ›Muster‹ und ›Blockaden‹ müssten daher, so Bhagwan, ›aufgelöst‹ werden, um das Ich zu ›befreien‹.[68]

Fazit

Der verbreitete Pessimismus, der nach den vielen Hoffnungen und der Aufbruchstimmung der 60er-Jahre den Übergang ins nächste Jahrzehnt begleitete, war, was vor allem die Umweltkrise oder die Aufrüstungsspirale der Atommächte betraf, mehr als verständlich. Spätestens seit der Publikation von *The Limits to Growth* 1972 hatte (und hat) man Grund, sich Sorgen um das Leben auf dem Planeten zu machen – und dass dieses nicht weiter im Muster des modernen Fortschrittsoptimismus vorgestellt werden konnte, schien zumindest auf der Hand zu liegen. Zudem haben die schwierige wirtschaftliche Lage ab 1973 und der für viele Berufsgattungen einschneidende Übergang zur computerisierten, postindustriellen Gesellschaft die Punk-Parole »no future« von 1977 mehr als nur plausibilisiert: Sie drückte ein weit verbreitetes Zeitgefühl aus.

Und doch verdecken diese Stimmen und auch noch ähnliche Interpretationsmuster in der historischen Forschung[69] ein wenig die Tatsache, dass die – zumindest an ihren eigenen Ansprüchen gemessen – gescheiterte Revolution von 1968 kurz darauf von einer tiefgreifenden technologischen Revolution abgelöst wurde, die in weiten Teilen von den linken und gegenkulturellen Ideen und Hoffnungen auf persönliche Befreiung, Selbstbestimmung und Kreativität inspiriert war. Wie auch immer man deren Konsequenzen bis heute beurteilen mag, so bleibt doch zentral, dass diese technologische Revolution den vielen, ihre zunehmend diversifizierten Lebensstile verfolgenden Einzelnen ein wahrhaft präzedenzlos mächtiges ›Tool‹ in die Hand gab.

65 »Confusion is my Method.« (Bhagwan 1978, S. 27–33).
66 So der Esalen-Mitbegründer Richard Price, zitiert in Urban 2015, S. 85.
67 Bhagwan 1976, S. 11.
68 »He is not allowed to be just whatever he is.« (Ebd., S. 26).
69 Vgl. z. B. Jenkins 2006.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es ist bekannt, dass diese Einzelnen auch von einem sich erneuernden Liberalismus oder eben Neoliberalismus in einer Weise adressiert wurden, die, obwohl dem Kapitalismus inhärent, ungewohnt kühl wirkte: als ›Markteilnehmer:innen‹, die sich nicht länger auf die Absicherungen des Wohlfahrtsstaates verlassen sollten, sondern auf ihre Fähigkeit und Zähigkeit, ›am Markt‹ zu überleben. Das müsste Thema eines anderen Aufsatzes sein – hier ist aber doch festzuhalten, wie sehr diese neoliberale Aufforderung (oder Ideologie) jener Bewegung hin zum Selbst und zum Körper entsprach, die nach 1968 die gar nicht schmalen Ränder der westlichen Gesellschaften erfasste: als Sehnsucht nach östlicher Mystik, als neue Spiritualität jenseits der kirchlichen Religionen, als auf die Einheit von Körper, Geist und ›Seele‹ und das ›innere Wachstum‹ zielende Humanistische Psychologie oder schlicht als Esoterik, die in Gestalt von Meditationshandbüchern, C90-Tonbandkassetten mit Bhagwan-Reden oder Hollywood-Blockbustern verheißungsvoll von ›kosmischen‹ Kräften raunte, denen sich die ›am Markt‹ alleingelassenen Einzelnen vertrauensvoll hingeben sollten.

Doch man kann das auch ohne polemische Spitze sagen: Alle diese Bewegungen und Verschiebungen zielten in jene post- oder spätmoderne Richtung, die der Soziologe Andreas Reckwitz als die Abwertung des Allgemeinen, des Gemeinsamen und Verbindenden bezeichnete, das seinerzeit das Welt- und Gesellschaftsbild der Moderne noch strukturierte. In unterschiedlicher Weise stehen mithin das Erscheinen des Personal Computers, der erneuerte Liberalismus und die New-Age-Spiritualität alle für eine Entwicklung, die laut Reckwitz zur heutigen »Gesellschaft der Singularitäten« geführt hat.[70] Deshalb erscheinen auch im historischen Rückblick die 1970er-Jahre als Schwellenjahrzehnt, das mit den hier dargestellten Entwicklungen jene Welt hervorgebracht hat, in der wir heute leben. Es war eine Zeit, die die westlichen Gesellschaften aus der Moderne hinaus in offenes, noch unbekanntes Gelände führte.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 14.8.2025.

Aletti 1977 | Vince Aletti: Disco File, in: *Record World* 35/1571 (13.8.1977), S. 23, 44 und 47.

Anonym 1970 | Anonym: Ritt auf dem Tiger, in: *Der Spiegel* 24/1 (5.1.1970), S. 34–38.

Bach/Molter 1976 | George R. Bach/Haja Molter: *Psychoboom. Wege und Abwege moderner Psychotherapie,* Düsseldorf: Diederichs 1976.

Baumgärtel 2015 | Tilman Baumgärtel: *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops,* Berlin: Kadmos 2015.

Beck 1986 | Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Bell 1975 | Daniel Bell: *Die nachindustrielle Gesellschaft,* Frankfurt a. M.: Campus 1975.

Bhagwan 1976 | Bhagwan Shree Rajneesh: *Meditation. The Art of Ecstasy,* hg. von Ma Satya Bharti, New York: Harper Colophon 1976.

Bhagwan 1978 | Bhagwan Shree Rajneesh: *The Art of Dying. Talks on Hasidism,* Poona: Rajneesh Foundation 1978.

Blush 2016 | Steven Blush: *New York Rock. From the Rise of the Velvet Underground to the Fall of CBGB,* New York: Griffin 2016.

Bochinger 1995 | Christoph Bochinger: *New Age und moderne Religion. Religionswissenschaftliche Analysen,* Gütersloh ^{2}1995.

Boeckel 1977 | Johannes F. Boeckel: *Meditationspraxis. Techniken und Methoden,* München: Goldmann 1977.

Bowie 1972 | David Bowie: Five Years, in: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* [LP], New York: RCA 1972, zit. nach https://genius.com/David-bowie-five-years-lyrics.

Byte 1976 | *Byte* 13 (September 1976).

70 Reckwitz 2017; vgl. dazu allgemein meine Überlegungen in Sarasin 2021, S. 407–426.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Campion 2016 | Nicholas Campion: *The New Age in the Modern West. Counterculture, Utopia and Prophecy from the Late Eighteenth Century to the Present Day,* London: Bloomsbury 2016.
Capra 1977 | Fritjof Capra: *Der kosmische Reigen. Physik und östliche Mystik – ein zeitgemäßes Weltbild,* München: Barth 1977.
Castells 2001 | Manuel Castells: *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Das Informationszeitalter. Wirtschaft – Gesellschaft – Kultur, Bd. 1,* Opladen: Springer 2001.
Ceruzzi 2012 | Paul E. Ceruzzi: *Computing. A Concise History,* Cambridge MA: MIT Press 2012.
Chang 2005 | Jeff Chang: *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation,* New York: Picador 2005.
Clarkson/Mackewn 1993 | Petruska Clarkson/Jennifer Mackewn: *Fritz Perls*, London: Sage 1993.
Cortada 2004 | James W. Cortada: *The Digital Hand. How Computers Changed the Work of American Manufacturing, Transportation, and Retail Industries,* Oxford: Oxford University Press 2004.
De Michelis 2005 | Elizabeth De Michelis: *A History of Modern Yoga. Patañjali and Western Esotericism,* London: Continuum 2005.
Doering-Manteuffel/Raphael 2010 | Anselm Doering-Manteuffel/Lutz Raphael: *Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [2]2010.
Doggett 2012 | Peter Doggett: *The Man Who Sold the World. David Bowie and the 1970s,* London: Vintage 2012.
Dyer 2002 | Richard Dyer: In Defence of Disco [1979], in: ders.: *Only Entertainment,* London: Routledge 2002, S. 151–160.
Echols 2010 | Alice Echols: *Hot Stuff. Disco and the Remaking of American Culture,* New York: Norton 2010.
Ewoodzie 2017 | Joseph G. Ewoodzie Jr.: *Break Beats in the Bronx. Rediscovering Hip-Hop's Early Years,* Chapel Hill: University of North Carolina Press 2017.
Ferguson/Maier 2010 | *The Shock of the Global. The 1970s in Perspective,* hg. von Niall Ferguson und Charles S. Maier, Cambridge MA: Harvard University Press 2010.
Fevolden 2013 | Arne Martin Fevolden: The Best of Both Worlds? A History of Time-Shared Microcomputers, 1977–1983, in: *IEEE Annals of the History of Computing* 35/1 (Januar–März 2013), S. 23–34.
Friedewald 1999 | Michael Friedewald: *Der Computer als Werkzeug und Medium. Die geistigen und technischen Wurzeln des Personal Computers,* Berlin: Diepholz 1999 (Aachener Beiträge zur Wissenschafts- und Technikgeschichte des 20. Jahrhunderts, Bd. 3).
Govinda 1977 | Lama Anagarika Govinda: *Schöpferische Meditation und multidimensionales Bewusstsein,* Freiburg i. Br.: Aurum 1977.
Grogan 2013 | Jessica Grogan: *Encountering America. Humanistic Psychology, Sixties Culture & the Shaping of the Modern Self,* New York: Harper 2013.
Gugerli 2018 | David Gugerli: *Wie die Welt in den Computer kam. Zur Entstehung digitaler Wirklichkeit,* Frankfurt a. M.: Fischer 2018.
Gwynne 1975 | Peter Gwynne: The Cooling World, in: *Newsweek,* 28.4.1975, S. 64.
Heelas 2005 | Paul Heelas: *The New Age Movement. The Celebration of the Self and the Sacralization of Modernity,* Malden MA: Blackwell [6]2005.
Hofacker 2020 | Ernst Hofacker: *Die 70er. Der Sound eines Jahrzehnts,* Stuttgart: Reclam 2020.
Holmes 2016 | Thom Holmes: *Electronic and Experimental Music. Technology, Music, and Culture,* London/New York: Routledge [5]2016.
Inglehart 1977 | Ronald Inglehart: *The Silent Revolution. Changing Values and Political Styles Among Western Publics,* Princeton: Princeton University Press 1977.
Isaacson 2011 | Walter Isaacson: *Steve Jobs. Die autorisierte Biografie des Apple-Gründers,* München: Bertelsmann 2011.
Janssen-Jurreit 1976 | Marielouise Janssen-Jurreit: *Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage,* München: Hanser 1976.
Jarausch 2008 | *Das Ende der Zuversicht? Die siebziger Jahre als Geschichte,* hg. von Konrad Jarausch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
Jenkins 2006 | Philip Jenkins: *Decade of Nightmares. The End of the Sixties and the Making of the Eighties,* New York: Oxford University Press 2006.
Kay 1972 | Alan C. Kay: A Personal Computer for Children of All Ages, in: *ACM '72. Proceedings of the ACM Annual Conference* 1 (1972), https://dl.acm.org/doi/10.1145/800193.1971922.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kay 1977 | Alan C. Kay: Microelectronics and the Personal Computer, in: *Scientific American* 237/3 (September 1977), S. 231–244.
Kay/Goldberg 1977 | Alan Kay/Adele Goldberg: Personal Dynamic Media, in: *Computer* 10/3 (März 1977), S. 31–41, wieder abgedruckt in: Wardrip-Fruin/Montfort 2003, S. 391–404.
Klens o. J. | Ulrike Klens: Marielouise Jurreit (* 1941), in: *Starke Bonnerinnen. Ein neuer Blick auf Bonns Geschichte,* www.bonnerfrauen.de/biografien/feministinnen/ > Jurreit >> mehr lesen.
Kripal 2007 | Jeffrey J. Kripal: *Esalen. America and the Religion of no Religion,* Chicago: University of Chicago Press 2007.
Kugelberg 2007 | *Born in the Bronx. A Visual Record of the Early Days of Hip Hop,* hg. von Johan Kugelberg, New York: Rizzoli 2007 (dt. als *Born in the Bronx. Die Anfänge des Hip Hop,* Hamburg: Edel 2010).
Kugelberg/Savage 2012 | *Punk. An Aesthetic,* hg. von Johan Kugelberg und Jon Savage, New York: Rizzoli 2012.
Lawrence 2003 | Tim Lawrence: *Love Saves the Day. A History of American Dance Music Culture, 1970–1979,* Durham: Duke University Press 2003.
Life 1970 | *Life* 68/3 (30.1.1970).
Lucas 1976 | George Lucas: *Star Wars. Episode IV: A New Hope* [rev. Skript-Entwurf, 15.1.1976], https://imsdb.com/scripts/Star-Wars-A-New-Hope.html.
Lyotard 1999 | Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* [1979], Wien: Passagen 1999.
Marcus 1969 | Greil Marcus: The Rolling Stones. Let it bleed, in: *Rolling Stone,* 27.12.1969, www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/let-it-bleed-182846.
Markoff 2005 | John Markoff: *What the Dormouse Said. How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry,* New York: Penguin 2005.
Maslow 1972a | Abraham H. Maslow: *The Farther Reaches of Human Nature,* New York: Viking 1972.
Maslow 1972b | Abraham H. Maslow: Various Meanings of Transcendence, in: Maslow 1972a, S. 269–279.
Maslow 1972c | Abraham H. Maslow: Theory Z, in: Maslow 1972a, S. 280–295.
Maslow 1973 | Abraham H. Maslow: *Psychologie des Seins – ein Entwurf,* München: Kindler 1973.
Maslow 1977 | Abraham H. Maslow: *Motivation und Persönlichkeit,* Olten: Walter 1977.
Meadows et al. 1972 | Dennis L. Meadows/Donnella Meadows/Erich Zahn/Peter Milling: *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit,* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1972.
Montfort/Wardrip-Fruin 2003 | Nick Montfort/Noah Wardrip-Fruin: [Introduction]. Personal Dynamic Media, in: Wardrip-Fruin/Montfort 2003, S. 391 f.
Nelson 1974 | Ted Nelson: *Computer Lib/Dream Machines,* Chicago: [Selbstverlag] 1974 (Redmond: Microsoft ^{2}1987).
Nelson 1977 | Ted Nelson: *The Home Computer Revolution,* Schooleys Mountain NJ: [Selbstverlag] 1977.
Noyce 1977 | Robert N. Noyce: Microelectronics, in: *Scientific American* 237/3 (September 1977), S. 63–69.
Palmer 1988 | Susan J. Palmer: Charisma and Abdication. A Study of the Leadership of Bhagwan Shree Rajneesh, in: *Sociological Analysis* 49/2 (Sommer 1988), S. 119–135
Popenoe 1976 | Cris Popenoe: *Books for Inner Development,* Washington: Yes! 1976.
Reckwitz 2017 | Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne,* Berlin: Suhrkamp ^{4}2017.
Reich 1971 | Charles Reich: *Die Welt wird jung. The Greening of America. Der gewaltlose Aufstand der neuen Generation,* Wien: Molden 1971.
Reynolds 2017 | Simon Reynolds: Song from the Future. The Story of Donna Summer and Giorgio Moroder's »I Feel Love«, in: *Pitchfork,* 29.6.2017, https://pitchfork.com/features/article/song-from-the-future-the-story-of-donna-summer-and-giorgio-moroders-i-feel-love.
Sarasin 2021 | Philipp Sarasin: *1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart,* Berlin: Suhrkamp 2021.
Shasha/Lazere 1995 | Dennis Shasha/Cathy Lazere: *Out of their Minds. The Lives and Discoveries of 15 Great Computer Scientists,* New York: Copernicus 1995.
Sheffield 2016 | Rob Sheffield: How David Bowie Became the »Starman«. Revisit Fabled 1972 »Top of the Pops« Appearance in »On Bowie« Excerpt, in: *Rolling Stone,* 6.7.2016, www.rollingstone.com/music/music-news/how-david-bowie-became-the-starman-87301.
Spangler 1978 | David Spangler: *New Age. Die Geburt eines neuen Zeitalters,* Frankfurt a. M.: Fischer 1978.
Summer 1977 | Donna Summer: I Feel Love, in: *I Remember Yesterday* [LP], New York: Casablanca Records 1977.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The Doors 1967 | The Doors: The End, in: *The Doors* [LP], New York: Elektra 1967, zit. nach https://genius.com/The-doors-the-end-lyrics.
The Doors 1970 | The Doors: Roadhouse Blues, in: *Morrison Hotel* [LP], New York: Elektra 1970, zit. nach https://genius.com/The-doors-roadhouse-blues-lyrics.
The Rolling Stones 1969 | The Rolling Stones: Gimme Shelter, in: *Let it Bleed* [LP], London: Decca 1969, zit. nach www.boomplay.com/lyrics/2120332.
Toffler 1970 | Alvin Toffler: *Der Zukunftsschock,* Bern: Scherz 1970.
Trungpa 1977 | Tschögyam Trungpa: *Aktive Meditation,* Frankfurt a. M.: Fischer 1977.
Turner 2006 | Fred Turner: *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism,* Chicago: University of Chicago Press 2006.
Urban 2015 | Hugh B. Urban: *Zorba the Buddha. Sex, Spirituality, and Capitalism in the Global Osho Movement,* Oakland CA: University of California Press 2015.
Wardrip-Fruin/Montfort 2003 | *The New Media Reader,* hg. von Noah Wardrip-Fruin und Nick Montfort, Cambridge MA: MIT Press 2003.
Wedemeyer 1977 | Inge von Wedemeyer: *Der Pfad der Meditation im Spiegel einer universalen Kunst,* Freiburg i. Br.: Aurum 1977.
Wood 2008 | Linda Sargent Wood: Contact, Encounter, and Exchange at Esalen. A Window onto Late Twentieth-Century American Spirituality, in: *Pacific Historical Review* 77/3 (August 2008), S. 453–487.

Philipp Sarasin *(*1956) war von 2000 bis 2021 Ordinarius für Neuere Allgemeine und Schweizer Geschichte am Historischen Seminar der Universität Zürich. Studium der Geschichte, Nationalökonomie und Philosophie in Basel und Heidelberg, Post-Doc Écoles des Hautes Études Paris. Wichtigste Publikationen:* Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, *Suhrkamp 2001;* Michel Foucault zur Einführung, *Junius 2004 (8. Aufl. 2023);* Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie, *Suhrkamp 2009;* 1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart, *Suhrkamp 2021.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I. Ästhetische Diskurse

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jörn Peter Hiekel

Das Mehrperspektivische der Neuen Musik. György Ligetis Stellung in der Moderne als Kristallisationspunkt

Der Perspektivenreichtum der Musik Ligetis geht einher mit vielfältigen Bezügen zu Ideen anderer Künste sowie mit substanziellen Gemeinsamkeiten mit anderen kompositorischen Ansätzen. Ligetis Dialoge mit Adorno, die in der Forschung bislang nur wenig berücksichtigt wurden, sind für die Beschreibung solcher Perspektiven ein überaus hilfreicher Kristallisationspunkt, zumal die Gemeinsamkeiten zwischen beiden Persönlichkeiten bemerkenswert groß sind und auch Kriterien zum Verständnis der Besonderheiten von Werken wie dem Requiem *oder* Le Grand Macabre *bereithalten. Umso nachdrücklicher bekräftigen sie die Einschätzung, Ligetis Schaffen keineswegs als Widerspruch zur Avantgarde der 1950er-Jahre zu kategorisieren, sondern als dessen schlüssige – und dabei bewusst widerspruchsvolle und originelle – Fortsetzung. Und Ligeti wird damit zu einem signifikanten Beispiel für die früher oft übersehene pluralistische Dimension dieser Avantgarde, aber auch für die Notwendigkeit, den immer noch von vielen Klischees und Einseitigkeiten geprägten Diskurs über Neue Musik zu präzisieren.*

The Multi-Perspective Nature of New Music. György Ligeti's Position in Modernism as a Point of Crystallisation

The richness of perspectives in Ligeti's music goes hand in hand with diverse references to ideas from other arts as well as substantial similarities with other compositional approaches. Ligeti's dialogues with Adorno, which have so far received little scholarly attention, are an extremely helpful crystallisation point for describing such perspectives, especially since the similarities between the two personalities are considerable and also provide us with criteria for understanding the special features of works such as Ligeti's Requiem *or* Le Grand Macabre. *They emphatically confirm the assessment that Ligeti's work should not be categorised as being in contradiction to the avant-garde of the 1950s, but rather as a coherent continuation of it, albeit at the same time deliberately contradictory and original. Ligeti thus becomes a significant example of the pluralistic dimension of this avant-garde (a dimension hitherto often overlooked) while underlining the need to clarify the discourse on New Music, which is still characterised by one-sidedness and many clichés.*

Prägungen des Diskurses in einer geistigen Gemengelage

»Ich interessiere mich sehr für die neuen Umwälzungen in der Musik – in Ungarn war ich von all dem völlig isoliert«,[1] schrieb György Ligeti im Frühjahr 1957 an Wolfgang Steinecke, den damaligen Leiter der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Im Sommer desselben Jahres

1 Ligeti 1957.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

besuchte Ligeti Seminare und Vorträge an diesem international renommierten Forum. Und nur wenige Jahre später war er selbst in Darmstadt ein wichtiger Impulsgeber. Doch trotz dieser und vieler anderer deutlicher Hinweise auf Ligetis zentrale Rolle in der Neuen Musik seit 1950 werden die Bezüge seiner Werke und seines Musikdenkens zu Ansätzen anderer bedeutender europäischer Komponisten dieser Zeit in der Musikwissenschaft manchmal heruntergespielt.[2]

Der Ausgangspunkt des Nachfolgenden liegt in der Einschätzung, dass diese Sichtweise überaus problematisch ist: Sie repräsentiert eine charakteristische Akzentuierung innerhalb des Diskurses über Neue Musik, die von einem allzu einseitigen Verständnis der musikalischen Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundiert ist. Diese wird oft als etwas vermeintlich Einheitliches betrachtet; zudem werden ihre Verbindungen zur Musik der ersten Jahrhunderthälfte mit einer gewissen Beharrlichkeit allzu sehr auf die Rezeption der Zwölftonwerke Anton Weberns eingeengt – und ihre Bezüge zu wichtigen Facetten der Musik des 18./19. Jahrhunderts zuweilen ganz übersehen.

Dementsprechend kann das Verständnis eines Großteils von Ligetis eigenem Schaffen – auch das der späteren Jahrzehnte – eher dadurch gefördert werden, wenn man neben den Differenzen zu anderen Ansätzen hinreichend deutlich zugleich die Einbindung des Komponisten in die Nachkriegsmoderne und deren weitreichende Impulse bedenkt.

Der vorliegende Beitrag sucht Letzteres zumindest umrisshaft zu leisten. Er geht von einzelnen signifikanten Aspekten des Briefwechsels zwischen Ligeti und dem Philosophen Theodor W. Adorno aus – und zugleich von der zwar bekannten, aber oft nicht hinreichend differenziert betrachteten Tatsache, dass Adornos Denken ein Kristallisationspunkt der Neuen Musik seit 1950 ist. An einzelnen Stellen wird auch Ligetis Oper *Le Grand Macabre* in die Betrachtung einbezogen. Dieses Beispiel mag überraschen, weil diese Komposition im Wesentlichen nach dem Tod Adornos entstand und erst 1978 uraufgeführt wurde. Doch gewählt wurde sie, da sich die eben angedeutete Problematik des Musikdiskurses mit Blick auf sie in besonderem Maße vertiefen lässt. Ist sie doch dazu angetan, zumindest in einzelnen exemplarischen Ausschnitten einen Teil jener produktiven Widersprüchlichkeit zu reflektieren, der für die Neue Musik nach 1950 charakteristisch ist, aber im Diskurs über sie oft viel zu wenig beachtet wurde.

Letzteres hängt vor allem in vielen Beiträgen journalistischer Provenienz mit arg eindimensionalen Betrachtungsweisen zusammen. Diese erscheinen oft wie eine Simplifizierung von Adornos Argumentationen.[3] Und obwohl der Philosoph seinerseits einen gewissen Anteil an der eben skizzierten einseitigen Betrachtung der Musik der 1950er-Jahre hatte, da er die kompositorischen Neuansätze nicht zu differenzieren und einzuordnen vermochte, lassen sie verständlich erscheinen, warum Adorno im Jahre 1963 vom »Mißbrauch dialektischer Erwägungen für restaurative Zwecke« sprach.[4] Konkret zeigt sich dies vor allem in vielen in den letzten Jahrzehnten – und zum Teil auch noch nach Adornos Tod – verfassten Beschreibungen und Beurteilungen von Neuer Musik, die explizit oder zumindest unausgesprochen in der seriellen Musik schlichtweg einen Irrweg sehen und zudem auf teleologischen Denkmodellen basieren. Mit bemerkenswerter Beharrlichkeit werden vor allem Werke der 50er-Jahre, etwa jene von Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen oder Henri Pousseur, pauschal als fortschrittsorientiert und traditionsfeindlich angesehen – und die Musik der 60er/70er-Jahre ebenso pauschal als Abkehr hiervon.

2 Vgl. etwa den Versuch der Abgrenzung von Ligetis Komponieren gegenüber der Moderne in Seherr-Thoss 1998, S. 199.

3 Zur musikjournalistischen Resonanz vgl. Zupancic 2016.

4 Adorno 1963, S. 12.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ligeti gehört zu den prägenden Persönlichkeiten des 20./21. Jahrhunderts, deren Rezeption mit diesem allzu schlichten Modell in besonderem Maße verflochten ist. Dabei sind viele seiner eigenen Äußerungen zu musikalischen Strömungen oder zum eigenen Komponieren mit expliziten oder impliziten Legitimierungsversuchen sowie mit entsprechenden Narrativen verknüpft. Für Letzteres lassen sich unschwer einige Gründe rekonstruieren. Ein nicht zu unterschätzender erster Grund sind die Resonanzen von Adornos Argumentationen einschließlich ihrer geschichtsphilosophischen Grundierungen und ihres Anspruchs auf Deutungshoheit, ein zweiter die Einflüsse Stockhausens[5] sowie einzelner weiterer prägender Komponistenpersönlichkeiten dieser Zeit. Bei beiden Gründen ist zu bedenken, dass die Aufbruchssituation der 1950er-Jahre nicht nur jene überaus fruchtbare Seite der von Ligeti benannten »neuen Umwälzungen« hervorbrachte, die zu manchen aus heutiger Sicht epochalen Werken sehr unterschiedlicher Komponistenpersönlichkeiten führte, sondern auch etwas überaus Problematisches. Gemeint ist jene geistige Gemengelage, zu der einerseits die oft diskutierten Widerstände gegenüber der Neuen Musik sowohl im Musikschrifttum als auch bei vielen Musikinstitutionen gehörten, doch andererseits beharrliche Abgrenzungsrituale, polemische Bemerkungen und Einseitigkeiten auf Seiten nicht weniger prägender Komponist:innen und Theoretiker:innen. Oft war dabei eine Nachdrücklichkeit zu vernehmen, die man sich heute kaum mehr vorstellen kann.

Adornos Resonanzen

In Ligetis regelmäßigem Austausch mit Adorno, der sich Mitte der 60er-Jahre entwickelte und zu etlichen Gemeinsamkeiten führte,[6] klingen alle hier skizzierten Aspekte unverkennbar nach. Bevor dies im nächsten Abschnitt konkretisiert werden soll, sei versucht, diesen Austausch zumindest umrisshaft zu kontextualisieren.

Zu den Faktoren, die ihn begünstigten, gehörte eine für Adorno charakteristische Grundhaltung: Er verstand seine Rolle vor allem in Darmstadt als die eines Mahners, aber zugleich die eines Vermittlers von Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen der neueren und der allerjüngsten Musikgeschichte. Doch ein weiterer, vielleicht noch wichtigerer Faktor lag darin, dass er Ligeti seinen Platz in der neueren Musikgeschichte keineswegs streitig zu machen suchte. Hatte der Philosoph doch in den 60er-Jahren einen gewissen Anteil daran, dass die bekannteste Facette von Ligetis Schaffen – das oft von Mikropolyphonie geprägte Klangflächenkomponieren – große Beachtung fand und als musikgeschichtlich relevant gedeutet wurde.

Aber gerade dieses Erklärungsmuster steht exemplarisch für jenes hegelianische Denken, das in den Musikdiskurs ja besonders durch Adorno hineingetragen wurde. In nicht unproblematischer Weise trug es, obwohl gut gemeint, oft sogar von Enthusiasmus erfüllt, zu vielen jener Einseitigkeiten bei, die den Blick auf Ligeti prägten. Denn ähnlich wie bei etlichen anderen namhaften Komponisten entwickelte sich die Tendenz, sein Komponieren mit einer bestimmten Position zu verknüpfen und die Varietät sowie die Entwicklungspotenziale des jeweiligen Schaffens schlichtweg zu ignorieren. Und gerade das war ein Faktor dafür, einigen viel zu einfachen Narrativen – und besonders jenem des musikalischen (Material-)Fortschritts – den Weg zu ebnen.

Nicht nur, aber auch im Falle Ligetis brachte dies neben den im Schrifttum der 60er-Jahre sichtbaren Versuchen einer Nobilitierung eines Teilaspekts seiner Musik als etwas geschicht-

5 Vgl. die Hinweise auf Stockhausen in Ligeti 1993.

6 Mit Adorno zusammen wirkte Ligeti etwa im Jahre 1966 in einem Gremium zur Konzeption und Vorbereitung einer Veranstaltung in Darmstadt. Vgl. hierzu u. a. Metzger/Riehn 1999.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich Relevantem zugleich eine eigentümliche Gegenbewegung hervor: In jenem eher kleinen Teil der Musikwissenschaft, der sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt mit Neuer Musik befasste,[7] etablierte sich eine dezidiert kritische Haltung gegenüber seinen Werken der 70er- und 80er-Jahre, um deren Differenz zum Begriff der Avantgarde zu beleuchten.[8] Vor allem in späteren Zeiten trugen einige von Ligetis eigenen Äußerungen, insoweit sie auf eine ebenso pauschale wie diffuse Kritik an der Avantgarde hinauslaufen, kaum zur Entkrampfung der eben skizzierten Gemengelage bei, zumal sie in Teilen des Musikdiskurses mit gewisser Vorliebe übernommen werden, um zum Teil sogar Ligetis eigene Musik summarisch als nicht-avantgardistisch zu rubrizieren.[9]

Petrifiziert wurden hierdurch vielerlei ungute Lagerbildungen. Sie verkennen, wie vielfältig die kompositorischen Resultate der von Ligeti benannten »Umwälzungen« de facto waren – und welche Traditionsbezüge sie enthalten. Gerade an diesem Punkt erweisen sich weder die Narrative der Fortschreibung des seriellen Denkens noch die zuletzt genannten Rubrizierungen als hilfreich für das Verständnis seiner Musik. In jüngerer Zeit hat sich – auch weit über Ligeti hinaus – abgezeichnet, zu welchen Unschärfen und Dynamiken ein Begriff wie jener der »Avantgarde« im Musikdiskurs beigetragen hat. Da er immer noch allzu oft mit der zumindest impliziten Behauptung einer weitreichenden Einheitlichkeit verwendet wird, statt die große ästhetische und konzeptionelle Bandbreite der mit ihm verknüpften Ansätze zu reflektieren, sollte man ihn vielleicht schlicht beiseitelegen, auf teleologische Modelle verzichten und den wesentlich offeneren Begriff der musikalischen Moderne verwenden. Ausgehend von der heute weithin gängigen Einschätzung, dass auch die Postmoderne keine Antimoderne, sondern eine redigierte und produktiv veränderte Moderne ist,[10] lässt sich Ligetis Bezug darauf als substanziell bezeichnen.

Mit Ligeti und den in seiner Musik angelegten konzeptionellen Weiterungen befasste sich Theodor W. Adorno in den 60er-Jahren sogar intensiver als mit anderen Komponist:innen dieser Zeit. Doch im Vorliegenden noch wichtiger: Den Gedankenaustausch dieser beiden Persönlichkeiten zu vergegenwärtigen, kann im Sinne des eben Angedeuteten nicht nur dazu dienen, die Varietät vieler anderer kompositorischer Ansätze im Felde der Neuen Musik sichtbar zu machen, sondern gleichermaßen auch zum Verständnis einiger der von Ligeti in späteren Jahrzehnten entwickelten eigenen kompositorischen Ansatzpunkte. Bei alledem erscheint dieser in der Ligeti-Forschung bislang weithin vernachlässigte Aspekt[11] sogar dazu angetan, das Reden über Adornos Musikverständnis zu vertiefen, wurde dieses doch oft – und ebenfalls mit unangemessener Einseitigkeit – auf wenige gesellschaftskritische Perspektiven verengt.

Adornos Sonderstellung im Musikdiskurs ist geläufig: Er wird seit Langem als der wichtigste Theoretiker der modernen Musik wahrgenommen. Doch daraus resultierte im Diskurs über die Musik der zweiten Jahrhunderthälfte eine höchst problematische Schieflage. Zum einen wurde sein Einfluss auf das Komponieren der 1950er-Jahre oft schlichtweg überschätzt. Und zum anderen wurde im Musikdiskurs viel zu wenig beachtet, dass Adorno selbst auf die prägenden kompositorischen Arbeiten dieser Zeit immer nur sehr allgemein und kaum je in wirklich spezifischer Weise reagierte und dies auch einen erheblichen Teil des sonstigen Schrift-

7 Näheres zu dieser Thematik in Hiekel 2023.
8 Vgl. etwa Zenck 1987.
9 Vgl. etwa Stahnke 2022.
10 Vgl. Hiekel 2016.
11 Eine der wenigen Ausnahmen bietet der erhellende Beitrag Edwards 2015. Und das Verhältnis zwischen Ligeti und Adorno wird – allerdings weniger anhand von Werken, sondern fast ausschließlich auf die Konvergenzen und Divergenzen der theoretischen Schriften bezogen – auch erörtert in Paland 2004.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tums beeinflusste. Noch heute entstehen Versuche zur Musik des 20. Jahrhunderts, die sich ihr nicht anhand von Werken, sondern anhand von Sekundärtexten zu nähern suchen.

Was aber bringt dann der Seitenblick auf Adornos Musikdenken gerade im Falle Ligetis? Um diese Frage zu beantworten, sind jene Aspekte zu differenzieren, an denen Ligeti mit Adornos Position übereinstimmte oder sogar direkt an diese anknüpfte. Genannt seien hier zunächst die für Ligetis eigene Position konstitutive kritische Distanz gegenüber einer strengen Handhabung der seriellen Musik, seine auf Adornos Idee einer »musique informelle« beziehbaren neuartigen Strategien der Formgestaltung, seine tiefe Skepsis gegenüber politischer Musik und sein emphatisches Werkverständnis. Alle diese Kriterien haben, wie zu zeigen sein wird, größte Relevanz nicht nur für Ligetis Komponieren, sondern auch für das Schaffen einiger wichtiger anderer Komponistenpersönlichkeiten. Das aber meint im Kern einige Grundsatzentscheidungen, die als Bekenntnisse zur europäischen Musiktradition lesbar sind und zugleich erhebliche Spielräume für unterschiedliche Konzepte bereithalten. Sie klammern andere Wege aus, namentlich jene Erweiterungen des Musikbegriffs, die mit Namen wie John Cage, Alvin Lucier und vielen Komponistinnen und Komponisten der späteren Generationen verbunden sind. Das kann man kritisieren und als konservative Seite gerade von Adornos Musikdenken charakterisieren. Aber es lässt gleichzeitig jene Lagerbildungen innerhalb des europäischen Kontextes absurd erscheinen, die teilweise noch heute im Musikdiskurs vorkommen.

Adornos Denken wurde für Ligeti bereits 1949 zu einem Bezugspunkt, als er mit Begeisterung dessen *Philosophie der neuen Musik* zum ersten Mal las. Diese Erfahrung wurde dann in mehreren Begegnungen sowie in einer umfassenden Lektüre etlicher anderer Schriften fortgesetzt. Dabei waren Ligetis Leseerfahrungen keineswegs nur von Zustimmung geprägt. Wie fast alle namhaften Komponistinnen und Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stand Ligeti vielen relevanten Einseitigkeiten dieser Schrift, namentlich der darin entwickelten Strawinsky-Sicht, die etwa Helmut Lachenmann als Adornos »Strawinsky-Debakel« charakterisierte,[12] höchst skeptisch gegenüber.[13]

Kristallisationspunkte der Korrespondenz von Ligeti und Adorno[14]

Anders als etwa der ein Jahr jüngere Luigi Nono, der früh Distanz gegenüber Adorno einnahm, hinderten Ligeti die eigenen, zeitweise sicherlich ebenfalls stark ausgeprägten Vorbehalte nicht daran, seine Meinung über den Philosophen zu revidieren und das Gespräch mit ihm fortan zu suchen und die gerade für sein eigenes Schaffen anregenden grundsätzlichen Äußerungen Adornos zu reflektieren. Im Jahre 1964 teilte er Ove Nordwall mit, dass er sich mit Adorno versöhnt habe und dass seine früheren, teilweise kritischen Äußerungen über den Philosophen nun »nicht mehr gültig« seien.[15] Aus den bereits angedeuteten Gründen sollte diese Äußerung nicht überbewertet werden. Und keinesfalls sollte man sie als eine vollständige Annäherung der beiden Positionen verstehen. Dennoch lässt sie sich ernst nehmen. Denn Ligeti, der im Jahr 2003 sogar den Theodor-W.-Adorno-Preis der Stadt Frankfurt erhielt (ähnlich wie zuvor bereits Boulez) war offensichtlich von vielen zentralen Gedanken des Philosophen beeinflusst oder konnte sich zumindest in ihnen wiederfinden.

12 Vgl. Lachenmann 1982, S. 65.

13 Zu diesem in der Forschung geläufigen Aspekt vgl. Burde 1993, S. 140; später (1991) hat Ligeti Adornos *Philosophie* sogar als »Parteischrift« bezeichnet (vgl. ebd., S. 266) – was sich ebenfalls mit der Sicht vieler anderer prägender Komponistenpersönlichkeiten decken dürfte.

14 Das Nachfolgende weist einige Überschneidungen mit dem ausführlicheren und etwas anders akzentuierten Beitrag Hiekel 2024 auf.

15 Ligeti 1964a; dazu und zur Beziehung Adorno-Ligeti insgesamt vgl. Edwards 2015.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bei alledem belegt die Korrespondenz Ligetis und Adornos aus den 60er-Jahren – besonders ein kürzlich erstmals in der Zeitschrift *Sinn und Form* veröffentlichter Brief Ligetis vom 4. November 1964[16] – den deutlichen Willen, den Dialog auszubauen. Und dieser war auf beiden Seiten vor allem von Übereinstimmungen geprägt. Entsprechendes dokumentieren etliche andere Äußerungen sowie einige Erwähnungen Ligetis in Adornos Schriften.[17]

Im Brief vom 4. November 1964 reagiert der Komponist explizit auf jenen mit *Schwierigkeiten* überschriebenen Text des Philosophen, den dieser im selben Jahr zunächst in Vorträgen vorstellte und wenig später auch publizierte. Es geht darin um ein Panorama unterschiedlicher Wege des aktuellen Komponierens – und dem Titel entsprechend besonders um deren Anzeichen einer Krise. Diese Krise – deren Hervorkehrung auf ein schon seit Hegel im Reden über Kunst etabliertes Argumentationsmuster deutet – gründet nach Adornos Auffassung auf der im Kontext seriellen Komponierens besonders sichtbar gewordenen Notwendigkeit von Musik, »ihre eigene Sprache sich erst zu schaffen«.[18] Doch es beruht für ihn auch auf den nach seiner Einschätzung weithin virulenten Tendenzen zur »Liquidation des Individuums«.[19] Ligetis Komponieren wird dabei nicht reflektiert, wohl aber stützt sich Adorno in bemerkenswerter Weise auf eine Einschätzung von ihm:

> Der ebenso scharfsinnige wie wahrhaft originale und bedeutende ungarische Komponist György Ligeti hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß im Effekt die Extreme der absoluten Determination und des absoluten Zufalls zusammenfallen.[20]

Enthusiastischere grundsätzliche Äußerungen zu Komponisten, deren Schaffen die Musik nach 1950 prägte, formulierte der Philosoph nur selten. Und Gewicht hat das hier Zitierte gerade darin, dass es einen zentralen Baustein von Adornos eigener kritischer Reflexion über »Entlastungstechniken« darstellt.

Dieser Aspekt, der ja zuvor schon in anderen Texten Adornos einen Hauptakzent bildete und im Kern Strategien der Reduktion oder gar Vermeidung von Subjektivität meint, deutet auf eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen Ligetis und Adornos Positionen hin, sprach doch Ligeti selbst in seinem Grundsatzbeitrag »Wandlungen der musikalischen Form« kritisch von der »Gleichgültigkeit solcher Strukturen« und von »Indifferenz«.[21] Aber er hilft auch, die in manchen Werken – etwa in *Le Grand Macabre* – stark forcierte Grundhaltung überbordender Expressivität und Subjektivität zu kontextualisieren. In signifikanter Weise richtet es sich auf das, was gerade dieses Werk – ähnlich wie etwa Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* – mit einigen einschlägigen Ansätzen der 50er-Jahre verbindet.

Und diese Kontinuität markiert sogar etwas eminent Wichtiges, das im Musikdiskurs oft völlig unbeachtet blieb: Pointiert gesagt, entfachen Werke wie diese jeweils auf ihre Art jenes Feuer an Expressivität, das in gewisser Weise schon in einigen Werken aus der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts lodert, etwa in Stockhausens Orchesterwerk *Gruppen*. Sie lassen sich in dieser Hinsicht sogar als überpointierte Antwort auf die für Ligeti wie auch für Adorno oder Zimmermann kennzeichnende Skepsis gegenüber den einschlägigen Strategien einer rigiden Vermeidung des Ich-Sagens interpretieren. Aber zugleich gehören sie zu einer Fülle von Werken,

16 Ligeti 1964b.
17 Vgl. z. B. die recht zahlreichen Erwähnungen Ligetis in seiner 1966 in Darmstadt gehaltenen Vorlesungsreihe »Funktion der Farbe in der Musik« (Adorno 1966).
18 Adorno 1964, S. 263.
19 Ebd., S. 264.
20 Ebd., S. 270 f.; das folgende Zitat ebd., S. 271.
21 Ligeti 1958, S. 91.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die mit unterschiedlichen Gestaltungsmitteln den Weg fortsetzen und ausbauen, den gerade Stockhausens eben genanntes orchestrales Schüsselwerk der 50er-Jahre bereits beschritten hatte – jenes Werk also, das Lachenmann voller Enthusiasmus als »eine Art ›Alpensinfonie‹« bezeichnete[22] und auf das dem Vernehmen nach auch Ligetis Freund György Kurtág begeistert reagierte: »Wenn […] Dostojewsky gesagt hat, die ganze russische Literatur komme aus dem Mantel von Gogol, dann kommt die ganze Musik des 20. Jahrhunderts nach 1950 aus Stockhausens ›Gruppen‹«.[23] Man kann davon ausgehen, dass Kurtág gerade den in Rede stehenden Aspekt der Vermeidung des Ich-Sagens meinte – und in *Gruppen* einen Impuls zur Lösung des mit ihm bezeichneten Problems sah.

Der Dialog zwischen Adorno und Ligeti ist von diesem Aspekt des Ich-Sagens in besonderer Weise erfüllt. Und er richtet sich dabei sowohl auf die besonders strengen seriellen Werke der 50er-Jahre als auch auf den konträren Ansatz von John Cage. Eines sollte man nicht übersehen, das den eben genannten Aspekt der Kontinuität unterstreicht: Auch Adornos explizit geäußerte Distanz gegenüber den strengsten Ausformungen des seriellen Komponierens ist von dem Wissen darum getragen, dass es bereits substanzielle Modifikationen gab. Denn ganz im Sinne der vorangegangenen Schrift zur »musique informelle« konstatiert sein »Schwierigkeiten«-Beitrag, im Kreise jener prägenden Komponisten, die Adorno nun fraternisierend »Kranichsteiner Kameraden« nennt, habe sich ein Bewusstsein für die Notwendigkeit von Gegenkräften zur »musikalische[n] Objektivität« entwickelt.[24] Ein Werk wie *Gruppen* dürfte dabei sicherlich mitgemeint sein. Und besonders Ligeti, der im Beitrag »Wandlungen der musikalischen Form« ja dieses Werk ebenfalls explizit erwähnt und als Weg aus der Einseitigkeit der frühen seriellen Musik charakterisiert,[25] dürfte Adorno nicht nur an diesem Punkt beeinflusst haben.

Von John Cage ist im »Schwierigkeiten«-Beitrag hingegen – wie schon in Ligetis »Wandlungen«-Text – explizit kritisch die Rede, und an diesem Punkt zeigen sich die schon skizzierten Abgrenzungsrituale der damaligen Zeit besonders deutlich, da nun Wertungen ins Spiel geraten: Adorno nennt Cages Komponieren in keineswegs wertfreier Weise »ichfremd« und spricht auch insgesamt von »Ich-Schwäche«.[26]

Daran knüpft Ligetis Brief vom 4. November 1964 unmittelbar an. Nachdrücklich stellt der Komponist das gerade an diesem Punkt bestehende Einvernehmen heraus, vestärkt dabei die Tendenz zur Wertung und charakterisiert die aus seiner Sicht »›total unsichere‹ Musik des Cage-Kreises« als »Vorspiegelung von Sekurität«.[27]

Ligetis Lob für Adornos »Schwierigkeiten«-Text ist geradezu überschwänglich. Und es wird von ihm nicht allein mit der Zustimmung zu den kritischen Diagnosen, sondern eben auch mit der Schärfe der darin formulierten Abgrenzungen begründet. Zumindest der Hinweis auf die Kündigung des »Einverständnisses« inmitten einer im Grundgestus enthusiastischen Äußerung erscheint sogar wie eine Art Vorausecho auf Ligetis spätere Distanzierungen gegenüber bestimmten kompositorischen Positionen:

22 »Sind Stockhausens *Gruppen* – Schlüsselwerk der Orchestermusik heute – mitsamt ihrem vielfachen Almglockengebimmel bis hinein in den Schlußklang nicht auch eine Art ›Alpensinfonie‹, mit Rufen von verschiedenen Gipfeln in der Mitte, mit obligatem Blech- und Tamtam-Gewitter, feierlichem Abgesang und mannigfachen Echos aus allen Richtungen???« (Lachenmann 2002, S. 313).

23 Vgl. die Mitteilung in Kropfinger 1996, S. 4.

24 Adorno 1964, S. 270.

25 Vgl. die Hinweise auf *Gruppen* in Ligeti 1958, S. 98.

26 Adorno 1964, S. 270 bzw. S. 273.

27 Ligeti 1964b, S. 572. Das Wort »Sekurität« hatte auch Adorno in seinem Text kritisch verwendet.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> [W]as Sie […] über die gegenwärtige Problematik des Komponierens gesagt haben, und was neu war […], war deshalb so ausserordentlich wichtig für mich, weil Sie Gedanken in aller Klarheit ausgesprochen haben, die bisher nicht gesagt worden sind und die ich selbst dumpf ahnte, ohne sie exakt formulieren zu können. Die Diagnose, die Sie über das »Komponieren heute« aufgestellt haben, stimmt haargenau. In Frankfurt habe ich Ihnen erwähnt, dass mich in »Vers une musique informelle« einiges gestört hat, denn Sie haben dort eine etwas konziliante Haltung Werken gegenüber eingenommen, denen, gemessen an dem Niveau des gesamten Kontextes Ihrer Studie, mehr Kritik als Einverständnis gebührte. Im Wiener Vortrag blieb aber keine Spur jenes Einverständnisses übrig![28]

Adornos im Rekurs auf Ligeti formulierte Reflexion von »Entlastungstechniken« präzisiert die hier genannte Schrift *Vers une musique informelle.* Gegenüber diesem Text, der von Adorno selbst als wesentlicher theoretischer Beitrag angesehen wurde und in vieler Hinsicht ja ebenfalls auf Ligetis Musik verweist,[29] hat sich der Grundgestus im *Schwierigkeiten*-Text jedoch tatsächlich gewandelt. Und das meint unter mehreren Aspekten – die allesamt mit späteren Werken wie namentlich *Le Grand Macabre* in Verbindung zu bringen sind und den *Schwierigkeiten*-Beitrag zu einem weitreichenden Positionspapier machen – die von Ligeti begrüßten dezidiert kritischen Akzentuierungen.

Erstens ist es anhand von Adornos Distanz gegenüber vordergründiger Gesellschaftskritik ersichtlich. In diesem Text gilt dies für den Hinweis auf »das Ausarten sogenannter kultureller Produktion in Ideologie«, für das Herausstellen von »ideologischen Momente[n]« im Komponieren, für die Rede vom »›tiefen‹ Pessimismus, den sie zu guten Preisen verkaufen«, aber auch für die mit solchen Weltbezügen verknüpfte Formulierung »Wiederholung von bereits hundertmal Gesagtem«.[30] Letzteres erhält durch die Bemerkung, der ›Osten‹ sei »gründlich mit Ideologischem verfilzt«, zudem eine politische Akzentuierung. Diese ist auf Ligetis ehemalige Heimat Ungarn beziehbar, mithin sogar auf die von Ligeti selbst immer wieder hervorgehobene eigene Gegnerschaft gegenüber fast allem, was bis etwa 1989 zum sowjetischen Machtbereich zählte. Das aber ist eine Perspektive, die auch in seiner Oper eine Rolle spielt[31] – sucht doch deren erkennbar kritische Seite die von Adorno herausgestellten Vorbehalte in gewisser Weise zu beherzigen. Und bei alledem dürften, sicherlich über dieses Werk hinaus, sowohl Ligetis Skepsis gegenüber direkter politischer Musik als auch die gleichzeitige Überzeugung, mit musikalischen Gestaltungen zur Sensibilisierung für gesellschaftliche Kontexte beitragen zu können, von der Adorno-Lektüre beeinflusst sein. Auch etwa seine 1964 formulierte Charakterisierung von Adornos *Musiksoziologie* als »ein HERRLICHES Buch« sowie als »schärfste und gültigste Analyse der soziologischen Situation«[32] indiziert dies.

Ein zweiter Aspekt besteht in den von Adorno als »Ohnmacht« charakterisierten »Versuche[n], in der traditionellen Sprache der Musik weiterzureden«.[33] Anlässlich des im *Schwierigkeiten*-Text genannten Beispiels Jean Sibelius signalisiert Ligeti explizit Zustimmung zu dieser aus Adornos früheren Schriften längst geläufigen Kritik.[34] Die hier aufscheinende Abgrenzung

28 Ebd., S. 571.
29 Vgl. hierzu Borio 1993 und Ligetis Hinweis auf ein Treffen mit Adorno und Boulez vor der Fertigstellung des Beitrags: »[I]ch war zu bescheiden, ich konnte nicht sagen, Herr Professor, ich habe so etwas schon komponiert, in *Atmosphères,* aber ich hätte es vielleicht tun sollen.« Zit. nach Burde 1993, S. 140.
30 Vgl. Adorno 1964, S. 253, 254 bzw. 255. Das folgende Zitat ebd., S. 254.
31 Vgl. Hiekel/Eule 2024.
32 Burde 1993, S. 266.
33 Adorno 1964, S. 256.
34 Vgl. Ligeti 1964b, S. 571.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gegenüber dem Traditionalismus mancher Teile der neueren und neuesten Musik deutet auf die Motivation Ligetis, einen hiervon abweichenden Weg zu finden. Dabei mag man darüber spekulieren, ob beide Gesprächspartner in dem, was sie für konventionell hielten, vollends übereinstimmten.

Ein dritter Aspekt ist die Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer permanent experimentellen Grundhaltung, hier konkret die von Béla Bartók, Richard Strauss und Richard Wagner ausgehende Überlegung, »einmalige Extravaganzen« seien »weder zu wiederholen noch von anderen nachzuahmen«.[35] Dieser Aspekt lässt sich auf die auf den ersten Blick vielleicht verstörende Andersartigkeit eines Werkes wie *Le Grand Macabre* gegenüber dem Gestus fast aller früheren Werke Ligetis beziehen. Aber er zeigt auch, wie sehr beide im Bewusstsein des klassischen (europäischen) Musikerbes argumentierten.

Der vierte Aspekt geht in eine ähnliche Richtung: Er liegt darin, dass sich Ligetis Zustimmung zu Adorno explizit auf die eben schon angedeuteten Überlegungen zum Schaffen von Cage bezieht. Die Kritik an Cage meint bei beiden – wie überhaupt in weiten Teilen des Diskurses in Europa – stets zugleich den Einfluss seiner Ideen auf andere Ansätze.[36] Dieser Aspekt tangiert in besonderem Maße den emphatischen Werkbegriff: Polemisch richtet sich Adornos »Schwierigkeiten«-Beitrag gegen jene neuen Tendenzen, die auf eine dezidierte Weiterung des Musikbegriffs zielen. Er spricht mit Blick auf sie von der »Präponderanz des Drum und Dran, des Extra-Musikalischen in der jüngsten Musik« sowie von Musik, die »durch Lärm, durch bruitistische Effekte, dann durch optische, zumal mimische Mittel etwas von dem wettmachen« wolle, »was ihr einstweilen an immanenter Entfaltung versperrt ist«.[37]

Alle diese vier Aspekte von Adornos kritischer Diagnose dürften eine erhebliche Wirkung auf Ligeti gehabt haben. Sie ermutigten ihn, seinen Weg konsequent fortzusetzen und immer wieder neu auch Individuelles hervorzubringen, um Antworten auf die von Adorno so deutlich herausgestellte Frage nach einer eigenen Sprache zu geben. Dabei war Adornos Autorität für Ligeti offenkundig sogar größer als für viele andere Komponistenpersönlichkeiten – und gemeint sind damit nicht nur jene, die von dem Philosophen gar nicht erwähnt oder beachtet wurden.

Äußerungen wie die zuletzt zitierten – sowie Ligetis Zustimmungen hierzu – sind besonders markant. Aber sind sie, so kann man angesichts der Parallelen zu unzähligen anderen und ebenfalls viel beachteten kompositorischen Ansätzen fragen, hinreichend spezifisch, um Ligetis eigene Position zu definieren oder gar eine Abkehr von *der* Avantgarde als Ganzes zu begründen? Trotz der im Musikschrifttum so beharrlich herausgestellten Innovationen vor allem der 50er-Jahre erscheinen gerade unter dem Aspekt des emphatischen Werkverständnisses Ligeti und Adorno im Felde der neueren und neuesten Musik in Europa keineswegs als Außenseiter, sondern als Teil eines breiten künstlerischen Hauptstroms. Zu ihm gehören an diesem Punkt fast alle besonders mit Innovationen assoziierten europäischen Komponistinnen und Komponisten.[38] Sie alle haben einen gewissen Anteil daran, dass die am klassischen Kunstbegriff orientierte Tendenz bis heute bei europäischen – und etwa auch US-amerikanischen – Festivals oder Konzertreihen mit Gegenwartsmusik weithin dominiert (und für die Generation ihrer Schülerinnen und Schüler gilt Entsprechendes). Diese Konvergenzen meinen keineswegs etwas Homogenes. Vor allem bei Fragen nach dem Verständlichen oder womöglich sogar Ein-

35 Adorno 1964, S. 259.

36 Vgl. ebd., S. 271, die Einschätzung, von Cages Klavierkonzert ginge ein »außerordentlicher Schock« aus, aber eine Fortsetzung dieses Weges sei unmöglich.

37 Ebd., S. 272.

38 Also auch etwa (um erneut nur wenige zu nennen) Boulez, Nono, Lachenmann oder Brian Ferneyhough.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gängigen sind die Differenzen zwischen unterschiedlichen Personalstilen wie zwischen unterschiedlichen Schaffensphasen einzelner Persönlichkeiten enorm. Doch deutet dieser Aspekt auf eine für viele Komponistinnen und Komponisten unhintergehbare Selbstverständlichkeit und führte zu vielen Gesten einer dezidierten Abgrenzung, namentlich von einigen einschlägigen Ideen von Cage.

Ähnlich wie bei fast allen anderen namhaften Komponistenpersönlichkeiten dieser Zeit fand auch bei ihm die von Adorno stets geäußerte Bevorzugung eines konsolidierten Werkcharakters deutlich Resonanz. Doch zugleich haben, ähnlich wie etwa bei Zimmermann oder Stockhausen, die mit Cage und seinen Erweiterungen des Musikbegriffs verbundenen Ideen punktuell auch bei Ligeti Spuren hinterlassen – schuf er doch einige Stücke, die »mit dem subversiven Geist der Fluxus-Bewegung kokettieren.«[39] Das aber sind innerhalb seines Gesamtschaffens durchweg Nebenwerke.

Widerspricht es dem für den Philosophen so essenziellen Favorisierung des Werkcharakters und der mit ihr verbundenen, unangefochtenen Ernsthaftigkeit, wenn in *Le Grand Macabre* groteske Elemente eine andere Ernsthaftigkeit, nämlich jene auf stofflicher Ebene, zeitweilig suspendieren? Diese sind, so kann eine Antwort lauten, in Relation zu *Aventures* ja weit mehr als bloß die von Adorno monierten Wiederholungen von »Extravaganzen«. Aber sie entwickeln zugleich eine Form der Textpräsentation, die das Bemühen verrät, die in Adornos »Schwierigkeiten«-Text beschworene Gefahr des Eindimensionalen zu überwinden. Und im Sinne der von diesem Text ausgehenden Ermutigungen stärken sie die vitalen Gegenkräfte zu allen auf Objektivierung bedachten Strukturmomenten. Das aber reicht in Ligetis Oper bis hin zu den von Adorno herausgestellten »Entlastungstechniken« wie namentlich der Zwölftontechnik. Und zu einer anderen Form von »Entlastung« führen hier zum Teil auch jene mechanischen, gezielt nüchternen Wiederholungen, die dann in einzelnen späteren Werken Ligetis, inspiriert wohl von der Minimal Music, eine sogar noch größere Rolle spielen.

Mit Blick auf die Oper und zugleich auf mögliche Resonanzen von Adornos Schriften ist eine weitere Lektüreerfahrung erwähnenswert. »Sein schönstes Buch für mich ist das Buch über die Musik Mahlers«, äußerte Ligeti im Jahre 2003.[40] Unschwer wird man gerade von dieser Schrift des Philosophen, die für viele Komponistenpersönlichkeiten dieser Zeit dessen inspirierendste war,[41] zu vielen Strategien Ligetis Verbindungen herstellen können. Und dasselbe gilt für die Tatsache, dass das Mahler-Buch ebenso wie der Essay *Vers une musique informelle* wohl zu jenen Texten Adornos gehört, die die postserielle Musik in wesentlichem Maße inspirierten.[42] Zu denken ist hier, wenn es um Ligeti geht, etwa an jene von Adorno betonte produktive Widersprüchlichkeit sowie Instabilität der Musik Mahlers, die zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Buches noch keineswegs so geläufig war, wie dies heute der Fall sein mag. Auf sie sind in *Le Grand Macabre* jene Passagen beziehbar, in denen das äußerlich Machtvolle durch lächerliche oder witzige Momente unterlaufen wird.

Mit Blick auf die von Adorno vermittelte Mahler-Erfahrung ist in einem allgemeineren und umfassenderen Sinne zudem noch auf einen anderen Aspekt von Ligetis Musik hinzuweisen, der ebenfalls Seitenblicke auf zahlreiche andere Komponisten – in diesem Falle etwa auf Stock-

39 Dirk Wieschollek (2007, S. 31) charakterisiert sie »als überspitzte Spiegelungen musikästhetischer Positionen der Zeit« und bietet einzelne sinnfällige Beschreibungen zu diesen Stücken. Vgl. überdies das Kapitel »Fluxus and the Absurd (1961–62)« in Levy 2017, S. 128–162.

40 Ligeti 2003, S. 506.

41 Lachenmann (1982, S. 65) etwa sprach von Adornos »Mahler-Lektionen«. Doch auch Stockhausen kann hier genannt werden.

42 Vgl. Danuser 2004, S. 236.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hausen, Zimmermann, Nono oder Lachenmann – erlaubt: Sie alle agieren in jeweils wechselnden Dosierungen und jenseits des Dekorativen mit bestimmten Erinnerungsspuren oder Assoziationen sowie mit vagen, bloß zu erahnenden Momenten.[43] Mit unterschiedlichen Strategien geht es jeweils darum, den Entzug klarer Referenzen sowie eindeutiger Sinn-Zuweisungen, mithin Momente von Negativität, kompositorisch fruchtbar zu machen, ohne dabei in den Bereich des Beliebigen oder Unspezifischen abzudriften. Einschlägig hierfür sind die oft diskutierten *Requiem*-Spuren von Ligetis Orchesterkomposition *Atmosphères.*[44] Aber mit imaginären Momenten wartet auf ganz andere Weise auch seine Oper auf. Vergleichbares gilt für jene Gestaltungen, die ganz im Sinne einer wichtigen Facette von Adornos Mahler-Interpretationen aufzufassen sind; entwickeln sie doch einen Umgang mit Ambivalenzen und Brüchen auf allen Ebenen, zu dem es gehört, dass er »zur Entscheidung sich nicht drängen lässt«.[45] Auch an diesem Punkt lassen sich zahlreiche substanzielle Parallelen aufzeigen, die die hier skizzierten musikgeschichtlichen Kontinuitäten aufblitzen lassen. Exemplarisch erinnert sei hier nur an eine Äußerung von Wolfgang Rihm, in der er die Mahler-Bezüge in der Komposition *Momente* seines Lehrers Karlheinz Stockhausen akzentuierte.[46]

Die Aufhebung des Ideologischen

Nicht bereits das von ihm enthusiastisch aufgenommene Mahler-Buch und auch noch nicht der für ihn ebenfalls wichtige Beitrag *Vers une musique informelle,* sondern erst der *Schwierigkeiten*-Text ermutigte Ligeti dazu, im direkten Dialog mit dem Philosophen und sogar in Relation zu dessen Überlegungen das eigene kompositorische Denken zu charakterisieren. Der Brief an Adorno vom 4. November 1964 ist an diesem Punkt sogar besonders aufschlussreich. Drei jeweils auf aktuelle Arbeiten bezogene Momente seien hierfür herausgegriffen.

Eine der besonders signifikanten Stellen von Ligetis Brief bezieht sich auf sein Orgelstück *Volumina* und zeigt, wie sehr sich sein Adorno-Interesse sowohl auf dessen Reflexion von Weltbezügen als auch auf jene der neueren Künste richtete. Konkreter Bezugspunkt ist wiederum der *Schwierigkeiten*-Beitrag, in dem Adorno den Aspekt des Verstummens in den Dramen und Romanen von Samuel Beckett benennt. Ligetis Reaktion hierauf kehrt bemerkenswert deutlich jenen Aspekt der Negativität hervor, der durch Adorno mehr denn je in den Musikdiskurs geriet, und charakterisiert sein Werk *Volumina* explizit als »Negation der Musik«. Mit Blick auf Beckett fährt er fort: »an ihn dachte ich oft während des Komponierens des Stückes«.[47]

Eine andere Akzentuierung rekurriert zwar auf ein völlig anderes Werk, nämlich *Aventures,* greift den Aspekt der Negation aber ebenfalls auf. Dabei zeigt sich, wie produktiv nach Auffassung Ligetis gerade dieser Aspekt sein konnte und was der schon damals stark mit Adorno in Verbindung gebrachte Begriff der Negation, der im Musikdiskurs oft allzusehr als Modus der Destruktion und weniger als Öffnung angesehen wurde, für ihn heißen konnte: »in ›Aventures‹ habe ich jeden verständlichen Text vermieden, wodurch erst der Nicht-Text verständlich geworden ist«.[48]

Ähnlich aufschlussreich ist die dritte Textpassage. Hier geht es um den Versuch, gemeinsam mit *Aventures* auch das eigene *Requiem* in die Reflexion einzubeziehen, mithin auch ein inhalt-

43 Vgl. Hiekel/Mende 2018.
44 Vgl. Marx 2011.
45 Adorno 1960, S. 172.
46 Rihm 1997, S. 239.
47 Ligeti 1964b, S. 571 f.
48 Ebd., S. 573. Mit dieser Deutung knüpft er, bewusst oder unbewusst, an ein seit der *Philosophie der neuen Musik* geläufiges Erklärungsmuster Adornos an.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich explizit auf die Todesthematik bezogenes Werk. Für ihn ginge es darum, so führt Ligeti aus, »das Ideologische des Textinhaltes durch die musique irrégulière aufzuheben; der Tod, um den es sich handelt, ist ein Tod der Musik.«[49]

Alle drei hier skizzierten Überlegungen verdienen auch dann Beachtung, wenn es um ein erst etliche Jahre späteres Werk Ligetis wie namentlich *Le Grand Macabre* geht, obschon darin gerade die Strategien des Umgangs mit absurden und grotesken Momenten gegenüber *Aventures* noch erheblich geweitet und neu akzentuiert wurden, zudem dasselbe auch für die Tendenz zum Überpointieren gilt und dabei viele überaus üppige, stärker auf die Tradition weisende Elemente zum Zuge kommen. Doch rechnet man, wie Ligeti in seiner auf Beckett und sein eigenes Werk *Volumina* gemünzten pointierten Äußerung, mit dem »Tod« der Musik als möglichem Gestaltungsweg, so erscheint es nicht abwegig, in der Oper namentlich auch die Absurdität des Übereinanderschichtens anderer Musiksegmente in vergleichbarer Weise zu verstehen. Als »musique irrégulière« ist ja gerade diese Strategie deutbar.

Zumindest einige von Ligetis Kompositionen sind, wie an diesem Beispiel ersichtlich ist, mit dem durchaus vergleichbar, was in gewisser Weise auch bereits sein Brief an den Philosophen vom November 1964 zu leisten sucht: Sie knüpfen an Adornos Ideen an, namentlich an die einer »musique informelle«, um sie ebenso produktiv wie eigenwillig weiterzudenken. Die hier sichtbare Freiheit, die man nicht mit Willkürlichkeit verwechseln sollte, gehört seit jeher zu dem, wie Komponistinnen und Komponisten auf Philosophie reagieren: Meist vollzieht sich dies, in eigenen Äußerungen, doch erst recht auf künstlerischer Ebene, eher frei, assoziativ und spekulativ als auf vollständige Deckungsgleichheit bedacht – die ja ohnehin eine Illusion wäre. Doch im vorliegenden Fall verdient es besondere Beachtung, weil es sich mit den skizzierten Einseitigkeiten des Musikdiskurses unschwer verknüpfen lässt. Und es zeigt auch exemplarisch, dass man Adornos Anregungen für Komponisten des 20. Jahrhunderts falsch einschätzen würde, wollte man sie auf gesellschaftliche Fragen oder auf jene der Fortschrittsorientierung reduzieren. In erster Linie sind sie wohl die Ermutigung dazu, die Impulse der Musik früherer Zeiten – und damit meinte er vor allem die europäische Musik seit Ludwig van Beethoven und bis zur Wiener Schule – zu erkennen und aufzugreifen.

Noch ein anderer Aspekt ist hierbei einzubeziehen, gerichtet auf die für die Musik der letzten Jahrzehnte überaus wichtige Frage des Weltbezugs und namentlich auf eine in Ligetis Brief vorgeschlagene Interpretation hierzu. Sie bringt das *Requiem* mit anderen Facetten der kritischen Gegenwarts-Reflexionen des Philosophen in Zusammenhang:

> Ich wählte für eine neue Komposition einen Text, der par excellence ideologisch ist, nämlich denjenigen der katholischen Totenmesse. Freilich hat die Textwahl mit Religion nichts zu tun (diese ist mir genauso fremd wie jede andere Ideologie).[50]

Die Nachdrücklichkeit, mit der Ligeti das Religiöse hier explizit als »Ideologie« bezeichnet, mag überraschen. Sie hat mit seiner Grundhaltung als Komponist zu tun, die auch in seiner 1963 formulierten Selbstcharakterisierung als »Komponist ohne Ideologie […] (darin ist mir Strawinsky das Ideal)«[51] zum Ausdruck kommt. Dies weist auf die ideologiekritischen Deutungsmuster etlicher seiner Äußerungen. Diese lassen sich zumindest teilweise auch auf Perspektiven des Musikdiskurses beziehen. Und vermutlich hatte er bei seinem Hinweis auf Strawinsky auch die Tatsache im Blick, dass Strawinsky in einer spezifischen Weise gerade an Webern und die Zwölf-

49 Ebd.
50 Ebd., S. 572.
51 Burde 1993, S. 266.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tontechnik anknüpfte, mithin an das, was im Lagerdenken des Musikdiskurses früher mit erschreckender Schlichtheit oft ausschließlich mit dem Schönberg-Kreis assoziiert wurde.

Wie wichtig für Ligeti zugleich aber auch – oder sogar vor allem – die politische Dimension der Formel »Komponist ohne Ideologie« war, wird in vielen anderen Äußerungen deutlich. Zu ihnen gehört die Empfehlung, sein *Requiem* als gleichermaßen gegen das NS-Regime wie gegen das Sowjetsystem gerichtetes, mithin politisch getöntes Werk zu verstehen.[52] Gerade diese Interpretationsmöglichkeit unterstreicht die vom Komponisten selbst ja ebenfalls akzentuierten Bezüge dieses Werkes zu *Le Grand Macabre*. Das Kritische tritt jedoch in diesem Musiktheaterwerk, das Ligeti sogar explizit als »politisches Stück« bezeichnete,[53] noch viel deutlicher hervor. Es spitzt die Widersprüchlichkeit zu, die bereits im zugrundeliegenden Theaterstück *La Balade du Grand Macabre* (1934) von Michel de Ghelderode angelegt ist.

Mit jenem Gestus der »Umwälzungen«, den der Komponist selbst wohl bereits 1957 als produktive Entfaltung zuvor ungeahnter Energien empfand,[54] hat auch dieser zuletzt genannte Bezug durchaus viel zu tun. Verweist er doch auf das äußerst umfassende Literatur- und Theaterinteresse im Felde der Neuen Musik, das Ligeti mit sehr unterschiedlichen Persönlichkeiten seiner eigenen oder der nachfolgenden Generation – etwa mit Luciano Berio, Boulez, Cage, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Lachenmann, Nono, Pousseur, Stockhausen oder Zimmermann – verbindet, aber das auch für Theodor W. Adorno prägend war (und, denkt man an das Joyce-Interesse, sogar für John Cage und dessen *Europeras*).

Umso mehr mag man in Versuchung sein, darüber zu spekulieren, ob der für ihn zeitweilig so überaus wichtige Dialogpartner Adorno, hätte er *Le Grand Macabre* noch erlebt, die hier zum Ausdruck kommende Kontinuität mit der Aufbruchssituation nach 1950 hätte nachvollziehen können. Diese Frage ist kaum zu beantworten. Doch vermutlich klingen in den später zuweilen geäußerten Zweifeln Ligetis gegenüber seiner eigenen Oper[55] gerade jene Ansprüche beim Komponieren nach, über die er sich gemeinsam mit dem Philosophen verständigte und die er durch den Dialog mit ihm gleichsam festigte.

Dabei gehört die Oper – ähnlich wie einige der ebenfalls in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen Musiktheaterstücke der zuletzt genannten Komponisten – zu jenen einschlägigen Kunstwerken, die den Mut zeigen, sich nicht nur von manchen sehr allgemeinen Maximen und Kriterien philosophischer Provenienz zu entfernen, sondern auch von Publikumserwartungen und vielen Konventionen. Dieser Mut ist nicht mit schlichter Unbekümmertheit oder Eingängigkeit zu verwechseln, sondern getragen von dem Willen, zu einer Wahrnehmung von Kunst aufzurufen, die sich weit jenseits des Gewohnten bewegt. Und er konvergiert mit Ligetis so beharrlich geäußerten Vorbehalten gegenüber jenen Arten der Einordnung des eigenen künstlerischen Handelns, mit denen er – ähnlich wie alle anderen zuletzt genannten Komponisten – überaus oft konfrontiert war. Ligetis Vorbehalte sind getragen von der gewiss sinnfälligen Überzeugung, dass Kunstwerke vielfältiger, differenzierter und gleichsam klüger sein können als einfache, womöglich geschichtsphilosophisch oder ideologisch grundierte Deutungsmuster zur Neuen Musik.

Wie perspektivenreich die Neue Musik ist, hat sich in jüngerer Zeit mehr und mehr herauskristallisiert – was nicht zuletzt wohl an der deutlichen, überaus erfreulichen Entwicklung der Aufführungs- und Interpretationspraxis in diesem Bereich liegt.[56] Im Falle Ligetis zeigt sich

52 Vgl. Marx 2011, v. a. S. 72 f.
53 Vgl. Ligeti/Roelcke 2003, S. 172.
54 Vgl. den eingangs zitierten Brief an Steinecke (Ligeti 1957).
55 Vgl. etwa Ligetis Äußerungen zur Erstfassung (Ligeti/Bouliane 1984, S. 82).
56 Näheres in Hiekel 2023.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieser Perspektivenreichtum nicht allein an den Entwicklungen des eigenen Schaffens, sondern gleichermaßen an den vielfältigen Bezügen zu Ideen anderer Künste wie auch anderer kompositorischer Ansätze. Bereits in seinen Dialogen mit Adorno ist zumindest umrisshaft viel davon zu spüren – was zweifellos zu einer Präzisierung und vielleicht auch Entkrampfung des oft immer noch von Klischees, Einseitigkeiten und Ideologischem geprägten Diskurses über Neue Musik herangezogen werden kann.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 15.8.2025.

Adorno 1960 | Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik [1960], in: ders.: *Die musikalischen Monographien,* hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971 (Gesammelte Schriften, Bd. 13), S. 149–319.

Adorno 1963 | Theodor W. Adorno: Vorrede zur dritten Ausgabe [1963], in: ders.: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie,* hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973 (Gesammelte Schriften, Bd. 14), S. 9–13.

Adorno 1964 | Theodor W. Adorno: Schwierigkeiten. 1. Beim Komponieren [1964], in: ders.: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux – Impromptus,* hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982 (Gesammelte Schriften, Bd. 17), S. 253–273.

Adorno 1966 | Theodor W. Adorno: Funktion der Farbe in der Musik, in: ders.: *Kranichsteiner Vorlesungen,* hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014 (Nachgelassene Schriften, Bd. 17), S. 447–540.

Borio 1993 | Gianmario Borio: *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik,* Laaber: Laaber 1993.

Burde 1993 | Wolfgang Burde: *György Ligeti. Eine Monographie,* Zürich: Atlantis 1993.

Danuser 2004 | Hermann Danuser: Musikalische Physiognomik bei Adorno, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens,* hg. von Wolfram Ette, Freiburg: Alber 2004, S. 235–255.

Edwards 2015 | Peter Edwards: Convergences and Discords in the Correspondence Between Ligeti and Adorno, in: *Music & Letters* 96/2 (Mai 2015), S. 229–258.

Hiekel 2016 | Jörn Peter Hiekel: Postmoderne, in: *Lexikon Neue Musik,* hg. von dems. und Christian Utz, Stuttgart: Metzler 2016, S. 514–522.

Hiekel 2023 | Jörn Peter Hiekel: Die Überwindung der Schwerkraft. Perspektiven des produktiven Umgangs mit Neuer Musik und ihren Beschreibungsmustern, in: *Aufs Spiel gesetzt. Interpretation im Fokus,* hg. von Christa Brüstle und Karolin Schmitt-Weidmann, Mainz: Schott 2023, S. 211–225.

Hiekel 2024 | Jörn Peter Hiekel: Die vitale Überwindung des Konventionellen. Zum historischen Ort sowie einigen Kontexten von Ligetis Oper *Le Grand Macabre,* in: Hiekel/Eule 2024, S. 9–32.

Hiekel/Eule 2024 | *Zwischen Apokalypse und Groteske. György Ligeti: LE GRAND MACABRE,* hg. von Jörn Peter Hiekel und Johannes Eule, München: text + kritik 2024.

Hiekel/Mende 2018 | *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts,* hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Mende, Bielefeld: transcript 2018.

Kropfinger 1996 | Klaus Kropfinger: Stockhausen: Gruppen – Kurtág: Stele · Grabstein für Stephan, in: *Karlheinz Stockhausen/György Kurtág – Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado* [CD-Booklet], Hamburg: Deutsche Grammophon 1996, S. 3–5.

Lachenmann 1982 | Helmut Lachenmann: Affekt und Aspekt (1982), in: ders.: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995,* hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ^{3}2022, S. 63–72.

Lachenmann 2002 | Helmut Lachenmann: Richard Strauss *Eine Alpensymphonie –Ausklang* [2002], in: ders.: *Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996–2020,* hg. von Ulrich Mosch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2021, S. 312 f.

Levy 2017 | Benjamin R. Levy: *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s,* New York: Oxford University Press 2017.

Ligeti 1957 | György Ligeti: *Brief an Wolfgang Steinecke* vom 15. März 1957, Archiv Internationales Musikinstitut Darmstadt.

Ligeti 1958 | György Ligeti: Wandlungen der musikalischen Form [1958/59], in: Ligeti 2007, Bd. 1, S. 85–104.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ligeti 1964a | György Ligeti: *Brief an Ove Nordwall* vom 2. August 1964, Sammlung Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel.

Ligeti 1964b | György Ligeti: *Brief an Theodor W. Adorno* vom 4. November 1964, veröffentlicht (mit einer Vorbemerkung) als Jörn Peter Hiekel: György Ligeti: »Neue Wege, die mit Sicherheit alle in den Abgrund führen«. Ein Brief an Theodor W. Adorno, in: *Sinn & Form* 75/4 (Juli/August 2023), S. 567–573.

Ligeti 1993 | György Ligeti: Mein Kölner Jahr 1957 [1993], in: Ligeti 2007, Bd. 2, S. 29–32.

Ligeti 2003 | György Ligeti: Erinnerung an Adorno [2003], in: Ligeti 2007, Bd. 1, S. 505–507.

Ligeti 2007 | György Ligeti: *Gesammelte Schriften,* hg. von Monika Lichtenfeld, 2 Bde., Mainz: Schott 2007.

Ligeti/Bouliane 1984 | György Ligeti/Denys Bouliane: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane, in: *Neuland Jahrbuch* 5 (1984/85), S. 72–90.

Ligeti/Roelcke 2003 | György Ligeti/Eckhard Roelcke: *»Träumen Sie in Farbe?« György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke,* Wien: Zsolnay 2003.

Marx 2011 | Wolfgang Marx: The Concept of Death in György Ligeti's Oeuvre, in: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds,* hg. von Louise Duchesneau und Wolfgang Marx, Woodbridge: Boydell 2011, S. 71–84.

Metzger/Riehn 1999 | Internes Arbeitsgespräch (1966). Zur Vorbereitung eines geplanten Kongresses mit dem Themenschwerpunkt »Zeit in der Neuen Musik«, in: *Darmstadt-Dokumente I,* hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1999 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 313–329.

Paland 2004 | Ralph Paland: »… eine sehr große Konvergenz«? Theodor W. Adornos und György Ligetis Darmstädter Formdiskurs, in: *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts. Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Höller, Bayle,* hg. von Christoph von Blumröder, Münster: Lit 2004, S. 87–115.

Rihm 1997 | Wolfgang Rihm: Ein Zeitgenosse späterer »Zukünfte«. Über Gustav Mahler. Antworten auf Fragen von Thomas Schäfer, in: *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche,* hg. von Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus 1997, Bd. 1, S. 237–242.

Seherr-Thoss 1998 | Peter von Seherr-Thoss: *György Ligetis Oper* Le Grand Macabre – *Erste Fassung. Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikdramatischen Idee,* Eisenach: Wagner 1998.

Stahnke 2022 | Manfred Stahnke: *György Ligeti. Eine Hybridwelt,* Norderstedt: BoD 2022.

Wieschollek 2007 | Dirk Wieschollek: Ligeti, György, in: *Komponisten der Gegenwart Online* (2007), www.nachschlage.NET/document/17000000342.

Zenck 1987 | Martin Zenck: Die ich rief, die Geister / Werd ich nun nicht los …. Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität,* hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal 1987, S. 153–173.

Zupancic 2016 | Julia Zupancic: Geehrt, gefürchtet, missverstanden. Theodor W. Adorno im Spiegel der westdeutschen Musikkritik (1949–1961), in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015,* hg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann, Mainz: Schott 2016, https://schott-campus.com/adorno-im-spiegel-der-westdeutschen-musikkritik/.

Jörn Peter Hiekel *ist seit 2008 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Dresden, daneben Professor an der Zürcher Hochschule der Künste, war 2000–2008 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 2003–2019 im Vorstand des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, ist seit 2007 Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste, erhielt 2013 den Sächsischen Lehrpreis sowie 2019 den »Happy New Ears«-Preis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Zender-Stiftung für Publizistik zur Neuen Musik. Jüngste Buch-Publikationen:* Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit *(Laaber Verlag 2019),* Helmut Lachenmann und seine Zeit *(Laaber Verlag ²2025).*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Joachim Lucchesi

»Vorwärts nicht vergessen«. Diskurse in der DDR zwischen musikpolitischem Anspruch und musikpraktischem Eigensinn

In den 1950er-Jahren trat die Regierung der noch jungen DDR für einen radikalen Paradigmenwechsel ein: Das in der bürgerlichen Gesellschaft entstandene und bis weit ins 20. Jahrhundert vorherrschende Bild des Komponisten als eines gesellschaftlichen Außenseiters müsse korrigiert werden, da es bei dem gesellschaftlichen Gegenentwurf DDR darauf ankomme, den ›Komponisten von Heute‹ im öffentlichen Bewusstsein zu professionalisieren und ihn in die gesellschaftlichen Prozesse zu integrieren. Er solle seine Schaffenskraft einbringen für den Aufbau einer neuen, allen Menschen dienenden Musikkultur im Sinne des Sozialistischen Realismus. Dem sich ab 1952 entwickelnden Komponistenverband der DDR wurden drei Hauptaufgaben zugewiesen: die Erziehung und Förderung der Komponisten, die Entwicklung und Pflege einer eigenständigen DDR-Musikkultur mit Abgrenzung zur ›westlichen Dekadenz‹ und die musikästhetische Schulung breiter Bevölkerungsschichten. Von diesen Gründungspostulaten ausgehend soll vor allem untersucht werden, wie der Komponistenverband der DDR ab den 1970er-Jahren bis zu seiner Auflösung 1990 den verschiedenen musikalischen und musikästhetischen Tendenzen innerhalb und außerhalb der DDR begegnete, wie er auf westliche Musikdiskurse reagierte, ob er Lockerungen wagte oder versuchte, Einfluss auf seine Mitglieder zu nehmen.

"Don't Forget Going Forwards". Musical Discourses in the GDR Between Political Aspirations and Practical Stubbornness

At the beginning of the 1950s, the government of the newly founded German Democratic Republic ('East Germany', hereinafter 'GDR') advocated a radical paradigm shift: the image of the composer as a social outsider that had emerged in bourgeois society and prevailed well into the 20th century had to be corrected, since the social alternative of the GDR was about integrating the 'composer of today' into social processes. They should contribute their creativity to the construction of a new music culture that served all people in the spirit of socialist realism. The GDR Composers' Association, which developed from 1952 onwards, was assigned three main tasks: the education and promotion of composers, the development and maintenance of an independent GDR music culture that was different from 'Western decadence', and the musical, aesthetic training of broad sections of the population. Based on these founding postulates, the main focus here is to examine how state authorities in the GDR, the Composers' Association that they controlled and a small number of prominent GDR composers developed different approaches in reacting to the musical and aesthetic discourses inside and outside the GDR from the 1970s onwards.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Christa Wolf veröffentlichte 1990 eine Erzählung, deren kurzer Titel – über die Selbstbefragung der Autorin hinausweisend – inzwischen leitmotivisch, vielzitiert und politisch umstritten für ein verschwundenes Leben, eine verschwundene Kultur und einen verschwundenen deutschen Staat steht: »Was bleibt«.[1]

Die vierzigjährige Musikgeschichte der DDR ist bis heute, über dreißig Jahre nach ihrem offiziell besiegelten Ende (ist das per Einigungsvertrag überhaupt möglich?), in weiten Teilen – auch für die Forschung – noch eine *terra incognita.* Zwar fehlt es keineswegs, vor allem seit Beginn des neuen Jahrtausends, an Publikationen und Tagungen zu diesem Thema – man denke nur an Namen wie Michael Berg, Lars Klingberg, Albrecht von Massow, Nina Noeske, Christiane Sporn, Matthias Tischer oder Daniel Zur Weihen. Gewiss mussten ihre Forschungen nicht mühsam vom Nullpunkt her entwickelt werden, denn es liegen ja neben dem überkommenen und teilweise erst erschlossenen Material auch analytische, ästhetische und dokumentarische Studien aus dem Innern der DDR vor – hier seien beispielhaft Stefan Amzoll, Mathias Hansen, Günter Mayer, Gerhard Müller, Gerd Rienäcker oder Frank Schneider genannt –, doch geben sie inmitten unabgeschlossener Gegenwart vor allem ›Momentaufnahmen‹ aus dem Musikleben der DDR wieder. Im Falle von Schneiders 1979 erschienenem und bis heute exemplarischen Buch *Momentaufnahme* ist die unmittelbare Gegenwart der 1970er-Jahre mit einer Auswahl in der DDR entstandener Kompositionen (die aber nicht an den DDR-Staat adressiert sein mussten) die gewählte Autorenperspektive.[2] Bis heute ragen nur Spitzen des sprichwörtlichen Eisbergs aus dem Wasser, denn die Fülle des nach wie vor ungesichteten Materials ist gewaltig. Es sind dies die Kompositionen, Entwürfe und Skizzen, die Rundfunk- und Fernsehproduktionen, Dokumente des Komponistenverbandes, der Akademie der Künste, der Regierungsgremien, der Musikgesellschaften, der Hochschulen, der Opern- und Konzerthäuser, der Theater und Verlage ebenso wie Materialien aus dem Ministerium für Staatsicherheit bis hin zu persönlichen Aufzeichnungen, Briefen, Tagebüchern, Fotos und anderes mehr. Nicht zu vergessen sind die noch lebenden und zu Auskünften vielleicht bereiten Zeitzeug:innen. Doch dieser Kreis wird merklich kleiner, denn die Protagonist:innen der ›mittleren‹ Komponistengeneration, die in den 1970er- und 1980er-Jahren beispielhaft für die Neue Musik standen, wie Reiner Bredemeyer (1929–1995), Paul-Heinz Dittrich (1930–2020), Georg Katzer (1935–2019), Friedrich Goldmann (1941–2009) und Friedrich Schenker (1942–2013), alle geboren zwischen 1929 und 1942, sind inzwischen verstorben. Und auch von den genannten DDR-Musikwissenschaftlern leben Amzoll, Rienäcker und Mayer nicht mehr.

Die Musikgeschichte der gerade gegründeten DDR war von einem unüberhörbaren Paukenschlag bestimmt. Die Uraufführung von Paul Dessaus und Bertolt Brechts mit viel Schlagwerk besetzter Oper *Das Verhör des Lukullus* Anfang 1951 in Ost-Berlin unter der Leitung des aus der Schweiz angereisten Hermann Scherchen geriet zu einem fulminanten internationalen Eklat, der in Westeuropa und darüber hinaus hohe Wellen schlug.[3] Am Tag ihrer Uraufführung fand in Ost-Berlin in unmittelbarer Nachbarschaft die 5. Tagung des Zentralkomitees der SED statt, die nach sowjetischem Vorbild nun offiziell dem sogenannten Formalismus und der Dekadenz in der Kunst den Kampf ansagte sowie einen sozialistischen Realismus mit den maßstabsetzenden Merkmalen Volkstümlichkeit, Melodiedominanz und Parteilichkeit als verbindliche Grundlage für die Kunstproduktion in der DDR forderte. Der Sekretär für Kulturfragen Hans Lauter attackierte in scharfer Form die Oper:

1 Wolf 1990.
2 Schneider 1979.
3 Siehe dazu Lucchesi 1993.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Vor wenigen Tagen war ich bei einer Probe […]. […] man hat den Eindruck, daß diese Musik einem direkt Ohrenschmerzen bereitet: viel Schlagzeuge, disharmonische Töne, man weiß nicht, wo man eine Melodie suchen soll. […] Vor mir saßen zwei Aktivistinnen aus einem Betrieb […]. Ich habe nur gesehen, daß sie sich dreimal die Ohren zugehalten haben. […] Kann eine solche disharmonische Musik unsere Menschen mit dem fortschrittlichen Geist erfüllen, mit dem Willen, sich für den Aufbau, für den Kampf um den Frieden und die Einheit Deutschlands einzusetzen? […] Nein! Eine solche Musik und ein solches Stück, können nicht dazu beitragen[.][4]

Der Kampf um die *Lukullus*-Oper wurde zum Präzedenzfall für künftige Auseinandersetzungen zwischen Geist und Macht, zwischen intellektueller und moralischer Verantwortlichkeit sowie tagespolitischem Opportunismus. In diese geschichtliche Linie gehören beispielhaft und prägend die Auseinandersetzungen um das Textbuch von Hanns Eislers nicht vollendeter Oper *Johann Faustus* 1953, das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED 1965 (auf dem eine Reihe von DDR-Spielfilmen sowie die ›Beat-Musik‹ mit Aufführungsverboten belegt werden), die Ausweisung des Liedermachers Wolf Biermann 1976 aus der DDR oder die Ausschlüsse von neun Autoren aus dem DDR-Schriftstellerverband 1979, um nur einige Beispiele anzuführen.

Schon in der Gründungsphase der DDR zeigte sich beim Kampf um die Durchsetzung von Neuer Musik »in der DDR« (ein Begriff des Komponisten Georg Katzer, den er zur Unterscheidung von affirmativer Musik *für* die DDR verwendete),[5] dass es nicht nur um einen vom Westen häufig benannten Dissens zwischen restriktiver DDR-Kulturpolitik und den Künstler:innen ging, sondern um weit komplexere Diskurse: um offene wie versteckte Kämpfe, um Deutungshoheiten zwischen den in Ost-Berlin entstehenden staatlichen Institutionen und Ministerien wie dem 1951 gegründeten Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, der ein Jahr zuvor sich konstituierenden Deutschen Akademie der Künste, der Abteilung Kultur beim ZK der SED (1950), dem Ministerium für Kultur (1954) oder der Anstalt zur Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiet der Musik (1951). Auch müssen mit nochmaliger Differenzierung einzelne Leitungsmitglieder in den Fokus gerückt werden, waren sie doch nicht selten durch ganz unterschiedliche Lebensläufe geprägt. Der erste Präsident der Akademie der Künste, der deutsch-jüdische und bürgerlich-liberale Schriftsteller Arnold Zweig, war gerade erst aus dem palästinensischen Exil zurückgekehrt, der Komponist Ottmar Gerster, erster Vorsitzender des Komponistenverbandes bis 1968, hatte für den NS-Staat komponiert und gelangte 1944 auf die sogenannte ›Gottbegnadeten-Liste‹ Hitlers, die ihn vom Kriegsdienst befreite. Während Zweig, der ›Nicht-Musiker‹, zu den engagiertesten Befürwortern der *Lukullus*-Oper gehörte, war Gerster, der nun staatstragende Musik – wie die Kantate *Eisenhüttenkombinat Ost* – für die DDR schrieb, auf der Seite ihrer heftigen Gegner zu finden. Gleichzeitig gehörte Gerster aber auch der Akademie der Künste als deren Gründungsmitglied an. Durch diese übergreifenden personellen Einbindungen in verschiedene Institutionen ergab sich ein vielschichtiges Beziehungs- und Handlungsgeflecht mit durchaus widersprüchlichen Interessenkonflikten: So war der Komponistenverband unter anderem für die Vergabe von Kompositionsaufträgen und die Programmgestaltung der Musikfeste verantwortlich, während der Akademie der Künste die Aufgabe zukam, »eine Versammlung von Künstlern« zu sein,

4 Ebd., S. 157 f.
5 Vgl. Herbst et al. 1994, Bd. 2, S. 1108 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> die an einem ihnen angewiesenen Ort zu gewissen Zeiten zusammen kommen, um sich miteinander über ihre Kunst freundschaftlich zu besprechen, sich ihre Versuche, Einsichten und Erfahrungen mitteilen, und einer von dem andern zu lernen, sich mit einander der Vollkommenheit zu nähern suchen.[6]

Zugleich war die junge DDR für viele noch im Exil lebende Künstler:innen die Verheißung eines antifaschistischen, antikapitalistischen und sozialistischen Hoffnungsmodells, was auch den größeren Zustrom von Rückkehrern gegenüber der Bundesrepublik erklärt. Doch darüber hinaus galt für alle Teile Deutschlands, dass es am 8. Mai 1945 zwar Kriegsende und Kapitulation, aber keine ›Stunde Null‹ gegeben hatte – auch nicht für das wieder einsetzende Musikleben in den vier Besatzungszonen.

Eine Sonderstellung innerhalb der in die DDR kommenden Künstler:innen nahm der in Kolumbien als Sohn deutscher Eltern geborene Reiner Bredemeyer ein, der nach seinem Münchner Kompositionsstudium bei Karl Höller und häufigen Besuchen von Karl Amadeus Hartmanns »musica viva«-Reihe 1954 nach Ost-Berlin übersiedelte. Zu seinen Motiven befragt, meinte er später pointiert, dass die zwei Flöten des *Mutter Courage*-Liedes von Dessau für ihn einer der wichtigsten Gründe für den Wechsel in den anderen deutschen Staat gewesen seien und er der einsetzenden restaurativen Phase in der Bundesrepublik den Rücken kehren wollte.[7] Bredemeyer lernte Dessau kennen und kam durch dessen Vermittlung als Meisterschüler der Akademie der Künste zu Rudolf Wagner-Régeny, wo er parallel zum Studium für Berliner Theater, für Film und Hörspiel komponierte und dann als langjähriger Leiter der Schauspielmusik am Deutschen Theater in Ost-Berlin eine zumindest gesicherte Existenz hatte. Gleichzeitig bot das Leben in der geteilten Stadt die komfortable Situation, bestimmte kulturelle Ereignisse und musikalische Diskurse in West-Berlin hautnah verfolgen zu können, da die Sektorengrenze bis zum Mauerbau im August 1961 noch durchlässig war.

Bredemeyer war von Geburt der Älteste in einer Gruppe Komponisten, zu der Paul-Heinz Dittrich, Georg Katzer, Friedrich Goldmann und Friedrich Schenker gehörten. Unter Insidern wurden sie entweder schwarzhumorig anerkennend oder neidvoll-spöttisch als ›Fünferbande‹ bezeichnet – in Anspielung auf Chinas berüchtigte ›Viererbande‹, die staatliche Führungsgruppe um 1976. Dieser Name umreißt einen Kreis von fünf Komponisten, die zu den prägnantesten Vertretern der Neuen Musik vor allem der 1970er- und 1980er-Jahre gehörten. Sie trafen sich in wechselnder und lockerer Zusammensetzung bei Paul Dessau in Zeuthen bei Berlin, um neue Werke und deren Aufführungsmöglichkeit in Ost und West zu sondieren, um politische Fragen wie internationale Musiktendenzen zu diskutieren oder auch private Sorgen und Nöte zu besprechen. Die Dessaus, also Paul Dessau und seine Ehefrau, die Choreografin und Theaterregisseurin Ruth Berghaus, führten ein geselliges, weltoffenes Haus, in dem sich auch Gäste aus dem westlichen Ausland einfanden, darunter Luigi Nono, Hans Werner Henze, Luca Lombardi, Aribert Reimann, Albrecht Betz und andere. Da Dessau über beste Verbindungen und internationale Netzwerke verfügte und im Staatsapparat, im Komponistenverband und in der Akademie als hochrespektierte, doch zugleich wegen seines explosiven Temperaments gefürchtete Persönlichkeit galt, konnte er sich mehr erlauben als andere. Er war mit dem Geburtsjahr 1894 der ›väterliche Schutzheilige‹ seines weitaus jüngeren Freundeskreises und hatte diesen Ruf bis zu seinem Tod 1979 inne. Beispielsweise konnte Dessau Aufführungen durchsetzen, die

6 Zitat nach AdK o. J. Diese Definition von »Akademie« geht auf Daniel Chodowiecki, Mitglied der Königlich-Preußischen Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, und das Jahr 1783 zurück, blieb aber auch in der DDR und darüber hinaus bis heute maßgeblich.

7 Vgl. Noeske 2007, S. 71.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es sonst schwer gegeben hätte.[8] Oder Visa für Konzertreisen ins westliche Ausland und in die Bundesrepublik durch Fürsprache erwirken. Oder den Notendruck eines neuen Werks bei Verlagen durchsetzen. Und vieles andere mehr. Ohne Dessau gäbe es zwar auch eine Geschichte der Neuen Musik in der DDR, doch wäre sie an einigen Stellen vermutlich anders verlaufen.

Während der Komponistenverband zunächst noch Andrej Shdanows[9] stalinistische Positionen eines normativen Sozialistischen Realismus für seine Mitglieder verbindlich machen wollte, um dann, ab den 1970er-Jahren, einen nach außen scheinbar moderaten Kurs im Kampf gegen die ›westliche Unkultur‹ zu verfolgen, galt die Akademie der Künste dagegen als ›Insel der Kultur‹, wie sie verklärend bezeichnet wurde. Hier waren Dinge möglich, die anderswo im Land nahezu undenkbar gewesen wären: so die in den 1960er-Jahren beginnende Auseinandersetzung mit der Zweiten Wiener Schule, der Zwölftontechnik oder dem Einfluss Schönbergs auf Eislers – wurde doch ihr Lehrer-Schüler-Verhältnis vom DDR-Staat lange verschwiegen. Als Resultat erschien 1976 in der Akademie-Reihe »Arbeitshefte« der Band *Arnold Schönberg. Zum 25. Todestag des Komponisten,* herausgegeben von Mathias Hansen und Christa Müller. Die rund 300 Seiten starke Publikation endet – kulturpolitisch-taktisch und wohl auch etwas ironisch – mit dem Faksimileabdruck eines Briefs von Schönberg an Dessau aus dem Jahr 1949, den Schönberg mit der von typischem Misstrauen bestimmten Forderung »Erst nach dem Tode anerkannt werden!« betitelt.[10]

In der Akademie konnten früher als anderswo Grenzen ausgelotet oder durchlässig gemacht werden, wenngleich die Darmstädter Ferienkurse, die Goldmann und Dittrich vor 1961 privat besucht hatten, noch tabuisiert waren. Doch über die Institution Akademie war der Zugang zur Westliteratur (etwa von Theodor W. Adorno oder Carl Dahlhaus), der postalische Empfang von Noten und Schallplatten aus dem Westen oder der persönliche Kontakt mit Künstlern wie Nono durchaus möglich. Zudem gab es – aus kulturpolitischer Perspektive – fast spektakulär zu nennende Akademie-Veranstaltungen (meist jedoch halböffentlich), wie die Voraufführung des Films *Paris, Texas* von Wim Wenders im Januar 1985, den (nach seinem Weggang in den Westen) ersten DDR-Besuch Hans Mayers im November 1986, bei dem er in der Akademie über Karl Kraus referierte, oder eine Lesung von John Cage im Sommer 1990. Und im November 1985 wurde in der Akademie ein gerade fertiggestellter Schweizer Dokumentarfilm vorgeführt, der ansonsten nicht in die DDR-Kinos gelangte. Er stammte von Mathias Knauer, behandelte Klaus Hubers Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet* und trug den Titel *El pueblo nunca muere.*[11]

Freilich war der Preis dieser relativen Freizügigkeit ein hoher, denn immer wieder gab es Störaktionen seitens der staatlichen Stellen und des Komponistenverbandes. 1966 ›bestreikte‹

8 Als am Heiligabend 1959 die kurz zuvor eingeweihte Kölner Synagoge mit Hakenkreuzen und Parolen beschmiert wurde, initiierte Dessau spontan eine deutsch-deutsche Zusammenarbeit: Er lud Wagner-Régeny aus der DDR sowie Boris Blacher, Hartmann und Henze aus der BRD zu einer Kollektivkomposition wider den erstarkenden Antisemitismus ein. Sie komponierten nach Texten des aus Hamburg in die DDR übergesiedelten Lyrikers Jens Gerlach die *Jüdische Chronik,* eine oratorische Dokumentarmusik. Die in beiden deutschen Staaten geplante Aufführung des Mitte 1961 vollendeten Werks wurde durch den Mauerbau zunächst verhindert und kam erst im Januar 1966 in Köln und Leipzig fast zeitgleich zustande, verbunden mit Rundfunkübertragungen und Schallplattenproduktion. Dieses Beispiel einer politisch motivierten und geglückten Zusammenarbeit zwischen Komponisten aus Ost und West blieb einzigartig in der deutsch-deutschen Musikgeschichte bis 1990.

9 Andrej Shdanow (1896–1948), sowjetischer Parteifunktionär, seit 1939 Mitglied des Politbüros und Autor von Arbeiten über Philosophie und Kunst. Im Januar 1948 hielt Shdanow eine rasch auch in deutscher Übersetzung vorliegende Rede zu Fragen des Formalismus und Realismus in der Kunst. Vgl. Shdanow 1948.

10 Hansen/Müller 1976, S. 304.

11 Vgl. den Beitrag von Mathias Knauer in diesem Band, S. 191–202 (Knauer 2025).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dessau in einer Sektionssitzung der Akademie die in Gründung befindliche Ost-Berliner »Musik-Biennale Berlin«, ein internationales Fest für zeitgenössische Musik mit einer Drohung:

> Ich habe ferner betont [vor dem Staatsrat; MT], daß, wenn in einer Biennale junge Komponisten, die täglich arbeiten und täglich unterdrückt werden, nicht zu Gehör kommen, meine Musik nicht aufgeführt wird aus Protest. Man kann leben ohne meine Musik. Man kann ohne andere Sachen leben. Das ist keine große Wichtigkeit. Ich freue mich nur, daß Nono meiner Ansicht ist. Nono gibt kein Stück, ich gebe kein Stück in dieses Fest. […] Wenn junge Komponisten nach meiner maßgeblichen – nicht unmaßgeblichen! – Meinung gute Arbeiten schreiben und unterdrückt werden, nicht aufgeführt werden und dafür schlechte Werke aufgeführt werden aus Gründen, die ich nicht kenne, die mich nicht interessieren, nehme ich persönlich an dieser Biennale nicht teil. Das ist natürlich ein Skandal. Ich streike also in meinem Land, das den Sozialismus aufbaut. Das ist eine unmögliche Haltung von mir, zu der ich gezwungen werde, und von [!] Genossen Nono, der ab heute unser korrespondierendes Mitglied ist.[12]

Dessaus Drohung richtete sich deutlich gegen den Komponistenverband, der entscheidend an der Mitgestaltung der neuen Musik-Biennale beteiligt war. Ja, er scheute sich nicht, als Hauptkonflikt im DDR-Musikleben die Gegensätze zwischen Komponistenverband und Akademie zu benennen, indem er das Biennale-Programm kritisierte:

> Wir wollen uns doch nicht zum Gelächter und zum Gespött der Menschheit machen, indem wir da Sachen aufführen, die man nicht anhören kann, weil irgendwer, ich weiß nicht wer, irgend etwas komponiert hat, was unanhörbar oder blödsinnig ist oder ins 19. Jahrhundert oder in die Mottenkiste gehört. Und so ist es doch auf der ganzen Linie bei uns.[13]

Mit der Einrichtung eines Meisterschüler-Unterrichts stand die Ost-Berliner Akademie in der Traditionslinie ihrer eigenen Geschichte seit 1696: Seit Mitte des 18. Jahrhunderts schon ist dieses Unterrichtsmodell in Form von Schülerlisten dokumentiert; 1950 wurde es zur Gründung der Ost-Berliner Akademie wieder reaktiviert. Doch auch damit entwickelte sich ein institutioneller Spannungskonflikt, in diesem Fall zwischen den vier DDR-Musikhochschulen und der Akademie, das heißt zwischen den staatlich gelenkten und kontrollierten Lehrbetrieben und einem quasi privaten und direkter staatlicher Kontrolle entzogenen Kompositionsunterricht, wie er von der Akademie betrieben wurde. Denn die mit einem Akademie-Stipendium ausgestatteten Meisterschüler suchten ihre ›Meister‹ (die zugleich Akademie-Mitglieder waren) entsprechend den Regeln zu Hause auf und legten ihnen ihre neuen Werke zur Begutachtung und Diskussion vor. Da es in der zentralistisch strukturierten DDR nur eine Akademie der Künste in der Hauptstadt der DDR gab, schwollen in der Provinz Neid, Zorn und Verbitterung an. Ein Höhepunkt des Ärgers wurde erreicht, als die Akademie 1970 den Komponisten Jörg Herchet (geboren 1943) als Meisterschüler bei Dessau unterbrachte, obwohl Herchet das Abschlussdiplom der Berliner Eisler-Hochschule verwehrt worden war. Er hatte seine Diplomarbeit zum Thema »Die Bedeutung

12 Zitiert nach Tischer 2005, S. 121 [Ergänzung und [!] im Original].

13 Ebd., S. 122. Neben der Musikbiennale, die über die DDR-Zeit hinaus erfolgreich bis 2001 existierte, gab es beispielsweise die DDR-Musiktage, die Geraer Ferienkurse für zeitgenössische Musik ab 1974 und den Ost-Berliner Rundfunksender Radio DDR II, der für die Ausstrahlung zeitgenössischer Musik, für Diskussionen über sie und Komponistenporträts große Bedeutung erlangte und auch keiner feinmaschigen Kontrolle unterlag. Und es gab die Leipziger »Gruppe Neue Musik Hanns Eisler«, ein 1970 gegründetes Ensemble, dem der Posaunist Friedrich Schenker und der Oboist Burkhard Glaetzner angehörten, oder ab 1976 die »gruppe neue musik weimar«. Schließlich kamen Schallplattenreihen hinzu, die nur der neuen Musik gewidmet waren, so die Reihe »unsere neue musik« in den 1960er-Jahren und ab 1970 die Reihe »NOVA«.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der musiktheoretischen Schriften Schönbergs und Hindemiths für den Aufbau einer Kompositionslehre« verfasst – diese war jedoch von der Hochschule abgelehnt worden mit der Begründung, dass eine Kompositionslehre »zu Hanns Eisler und nicht zu Pierre Boulez« führen müsse.[14] Ein Versuch seitens der SED, das nur schwer kontrollierbare Akademie-Modell des Meisterschüler-Unterrichts durch die Einrichtung von Aspiranturen an Musikhochschulen zu ersetzen, scheiterte 1964. Bis zum Ende der DDR blieben die Meisterklassen an der Akademie bestehen.

In der Meisterklasse Musik an der Ost-Berliner Akademie studierten unter anderen zwischen 1954 und 1964 Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich und Friedrich Goldmann bei Wagner-Régeny; Georg Katzer bei Eisler und Leo Spies (1961–1963) und Friedrich Schenker sowie Jörg Herchet zwischen 1970 und 1975 bei Dessau. Alle diese Meisterschüler, die dann in den 1970er- und 1980er-Jahren – gegen starken inneren und äußeren Widerstand – zu ordentlichen Mitgliedern der Akademie ernannt wurden, gehörten zur sogenannten ›mittleren‹ Generation der DDR-Komponisten, die, deutlich sichtbar und hörbar werdend ab den 1970er-Jahren, zu den ›tonangebenden‹ Komponisten der Neuen Musik in der DDR zählten.

Mit diesen Karrieren einher geht eine Aufweichung staatlich vorgegebener ästhetisch-kompositorischer Stilvorgaben im Sinne eines normativen Sozialistischen Realismus. Goldmanns erste Sinfonie (1971/72) entlarvt das bei staatskonformen Komponisten immer noch gepflegte Modell eines heroischen Finalsatzes als künstlerisch obsolet. Katzers *D-Dur-Musikmaschine* für Orchester (1973) zersetzt ironisch die erwünschte Tonalität. Bredemeyer formt seine minimalistische Sinfonie (1974) zu einem Einspruch gegen jeglichen Bombast. Und auch mit dem staatlich propagierten Rekurs auf musikalisches Erbe geht er prüfend um. Seine *Serenade 3 (für H. E.)* von 1972 ist den Initialen im Titel zufolge Hanns Eisler beziehungsweise der seinen Namen tragenden »Gruppe Neue Musik Hanns Eisler« gewidmet. Bredemeyers instrumentale Kammermusik setzt sich mit Eislers und Brechts bekanntem *Solidaritätslied* (»Vorwärts und nicht vergessen«) aus dem Film *Kuhle Wampe* auseinander. Während am Schluss des etwa zehnminütigen Stücks die kleine Terz *b'– g'* in den Instrumentalstimmen erklingt und damit den Textbeginn (»Vorwärts«) mitdenken lässt, kommen nun auch leise sprechende Musiker:innen hinzu, Brechts Text fortführend: »nicht vergessen«. Doch mit dem von Bredemeyer entfernten »und« gewinnt der Text »Vorwärts nicht vergessen« eine neue, mehrdeutige, auf das »Vorwärts« und auf gesellschaftlichen Fortschritt Gewicht legende Dimension.

Gerade Bredemeyer, als Ältester unter den Meisterklasse-Absolventen (zum Jüngsten, Friedrich Schenker, bestand ein Abstand von 13 Jahren), hatte bereits vor seiner Übersiedlung in die DDR mit Neuer Musik experimentiert, diese blieb aber nahezu unaufgeführt in der Schublade. Es ergaben sich für ihn in den restriktiven und kulturpolitisch verhärteten Jahren der DDR kaum Möglichkeiten, bekannt zu werden – dies gelang nur in sehr begrenztem Maße mit seinen Hörspiel-, Film- und Bühnenmusiken. Erst 1964 bekam er nach zehnjährigem Leben in der DDR seine erste Uraufführung mit der *Sonatine für Orchester* (1963). Dazu äußerte er sich 1975:

> Die enormen Schwierigkeiten bei Versuchen, Arbeiten von mir […] aufführen zu dürfen, begannen eigentlich sofort. […] Treffen junger Komponisten der sozialistischen Länder immer ohne mich. 1966 gibt es mich offiziell (»Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR«, Verlag Neue Musik Berlin 1966) noch nicht.[15]

Und in einer Sektionssitzung der Akademie nur wenige Tage vor dem Mauerfall im November 1989 äußerte er, dass zur Musikgeschichte der DDR auch das gehöre,

14 Zitiert nach Köhler 1991, S. 3.
15 Zitiert nach Noeske 2007, S. 46 [Auslassungen im Original].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> was nicht gemacht worden ist […]. Ich habe vor anderthalb Jahren Mitarbeit leisten wollen und sollen an dem Unternehmen »Mauser« im TiP [Theater im Palast]. Das ist noch verboten worden […] vor anderthalb Jahren! […] Diese Frage würde ich schon stellen, ob eine Musikgeschichte auch der nicht gemachten Sachen nicht auch von Interesse sein könnte.[16]

Bredemeyer schaffte 1971 mit seiner überaus erfolgreichen Uraufführung der *Bagatellen für B.* seinen Durchbruch in die Öffentlichkeit. Und dies noch unter der fragwürdigen Bezeichnung »Junger Komponist«, die er 1979 in der Akademie der Künste so kommentierte: »Damals [in den 40er Jahren] waren sie [die Komponisten] schon richtig erwachsene Menschen, während man uns so lange infantilisiert hat.«[17] Doch trotz allem: Bredemeyer bekam Konzert- und Rundfunkaufführungen, Notendrucke, eine 1978 nicht nur ehrende, sondern ihm auch helfende Mitgliedschaft an der Akademie der Künste und 1988 die Ernennung zum Professor. Doch war dieser Preis mit über anderthalb Jahrzehnten zermürbendem Stillhalten hoch bezahlt. Im gemeinsamen deutschen Staat wurde es erneut – doch nun unter anderen Vorzeichen – still um ihn und blieb es bis heute.

Auch Goldmann, der als Mitglied des Dresdner Kreuzchors zu neuen Ufern aufbrach und 1959 einen Kompositionskurs bei Karlheinz Stockhausen in Darmstadt besuchte, wurde in den 1960er-Jahren Meisterschüler der Akademie der Künste. Sein 1968 uraufgeführtes Trio für Klavier, Flöte und Schlagzeug brachte ihm, dem nun 27-Jährigen, in der maßgeblichen DDR-Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* einen heftigen Angriff des Musikwissenschaftlers Walther Siegmund-Schultze ein:

> Was folgte, war entweder – mit dem nicht zufällig dirigierten Trio für Klavier, Flöte und Schlagzeug von Friedrich Goldmann – raffinierte Klagstudie oder […] Ausdruck hochgradiger spätbürgerlicher Dekadenz, die sich übrigens dessen durchaus bewußt ist […]. Die gesellschaftliche Konkretheit eines künstlerischen Versuchs, wie das bei Brechts »Versuchen« stets der Fall war, muß nachgewiesen sein; alles andere ist überheblicher Snobismus, ist Eitelkeit, wenn nicht ideologischer Karrierismus.[18]

Dieser massive Angriff auf Goldmann wurde von Dessau nicht minder massiv zurückgewiesen. Er sprach von einer

> politischen Diffamierung […], und das einem jungen Kollegen gegenüber, der voll und ganz auf dem Boden unserer Republik und ihrer Politik steht, dafür stehe ich ein, und dem wir unter allen Umständen, selbst wenn er Fehler machen sollte, helfen müssen, sie zu erkennen und seine Arbeit zu verbessern. Das kann nicht durch solche diffamierenden Worte wie die des Gen. S.-Sch.'s erreicht werden.[19]

Aber auch andere Werke Goldmanns im Übergang der 1960er- zu den 1970er-Jahren stießen auf heftiges Misstrauen beim Komponistenverband. Goldmanns Musik wurde eine »Tendenz zu amorpher Form« vorgeworfen, eine »zu stark individualistisch geprägte Verabsolutierung des rein Technischen« und es wurde die Frage gestellt, »wie solche Divergenzen in Einklang

16 Ebd., S. 47 [erste und dritte Auslassung sowie Ergänzung im Original]. Zum »Unternehmen ›Mauser‹« erläutert Noeske: »gemeint ist Heiner Müllers Stück *Mauser* (1970), das in der DDR bis zum Schluß nicht aufgeführt werden durfte«. Ebd., Fußnote 69.

17 Ebd., Fußnote 67 [Ergänzungen im Original].

18 Ebd., S. 49.

19 Ebd., Fußnote 86 [Auslassung im Original].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit unserer Kulturpolitik zu bringen sind.«[20] In einem Fragebogen des Komponistenverbandes, der nachfragte, ob Goldmanns Werk *Essay II* »Aktivität mobilisieren« könne, antwortete der Komponist Dieter Nowka (ebenfalls ein Meisterschüler der Akademie Anfang der 1950er-Jahre bei Eisler): »Ja, das Konzert zu vernichten. […] Ich höre erst wieder Essay V.«[21]

Im Herbst 1990 stellte Georg Katzer rückblickend fest:

> Es erklang viel Musik in der DDR … aber es war nur zum kleinen Teil Musik der SED. Die Botschaften wirklicher Musik waren der alten Führung kein echtes Bedürfnis, ihr Geschmack war, allem revolutionären Gehabe zum Trotz, verkitscht, und am Horn liebten sie wohl eher die Eignung zu Jagdsignalen. Sie wurden nicht im Konzert, nicht in der Oper gesehen, wo sie übrigens auch nicht vermißt wurden.[22]

Im Hin und Her heftiger kulturpolitischer Kämpfe für und wider die Aufführung der *Lukullus*-Oper 1951 war es der kunstliebende Staatspräsident Wilhelm Pieck, der die von Dessau kolportierte Frage stellte: »Genossen, was ist, wenn wir uns hier irren?«[23] Es zeigt sich im Rückblick auf die Geschichte, dass Piecks nachdenkliche Frage wohl kaum berechtigter sein konnte. Es zeigt sich aber auch, dass Komponisten immer wieder Möglichkeiten suchten und fanden, diesem Irrtum auszuweichen oder sich ihm eigensinnig in den Weg zu stellen.

Literatur

AdK o. J. | Akademie der Künste: *Die Akademie der Künste,* online, o. J., www.adk.de/de/akademie/ (letzter Zugriff am 21.8.2025).

Berg et al. 2004 | *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR,* hg. von Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske, Köln: Böhlau 2004.

Dessau 1974 | Paul Dessau: *Aus Gesprächen,* hg. von Bernd und Peter Pachnicke, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1974.

Hansen 1988 | *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR,* hg. von Mathias Hansen, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1988.

Hansen/Müller 1976 | *Arnold Schönberg 1874–1951. Zum 25. Todestag des Komponisten,* hg. von Mathias Hansen und Christa Müller, Berlin: Akademie der Künste der DDR 1976 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Bd. 24).

Herbst et al. 1994 | Andreas Herbst/Winfried Ranke/Jürgen Winkler: *So funktionierte die DDR,* 3 Bde., Reinbek: Rowohlt 1994.

Klingberg 1997 | Lars Klingberg: *»Politisch fest in unseren Händen«. Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen,* Kassel: Bärenreiter 1997.

Knauer 2025 | Mathias Knauer: Neue Musik und Fernsehen in der Schweiz, in: *Musik-Diskurse nach 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), S. 191–202, https://doi.org/10.5771/9783987402289-191.

Köhler 1991 | Armin Köhler: Einheit und Mannigfaltigkeit. Fragmentarische Gedanken zum Schaffen Jörg Herchets, in: *Positionen* 6/7 (1991), S. 3–5.

Lucchesi 1993 | *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung »Das Verhör des Lukullus« von Bertolt Brecht und Paul Dessau,* hg. und komm. von Joachim Lucchesi, Berlin: BasisDruck 1993.

Noeske 2007 | Nina Noeske: *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR,* Köln: Böhlau 2007.

Noeske/Tischer 2010 | *Musikwissenschaft und Kalter Krieg: Das Beispiel DDR,* hg. von Nina Noeske und Matthias Tischer, Köln: Böhlau 2010.

20 Ebd., S. 50.

21 Ebd. [Auslassung im Original].

22 Zitiert nach Herbst et al. 1994, Bd. 2, S. 1108 f. [Auslassung im Original].

23 Dessau 1974, S. 81.

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schneider 1979 | Frank Schneider: *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR,* Leipzig: Reclam 1979.

Shdanow 1948 | Andrej Shdanow: Eröffnungsrede auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU, Januar 1948, in: ders.: *Über Kunst und Wissenschaft. Reden und Referate aus den Jahren 1934 und 1946 bis 1948,* Berlin: Dietz 1951, S. 46–54.

Sporn 2007 | Christiane Sporn: *Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau. Werk- und Kontextanalysen,* Saarbrücken: Pfau 2007.

Stürzbecher 1979 | Ursula Stürzbecher: *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche,* Hildesheim: Gerstenberg 1979.

Tischer 2005 | Matthias Tischer: Ästhetische, poetische und politische Diskurse in der Akademie der Künste. »Warum ist das so, daß wir innerhalb der Republik eine Kulturinsel sind?« Die 50er und 60er Jahre, in: *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates,* hg. von Matthias Tischer, Berlin: Kuhn 2005, S. 105–126.

Uhlmann/Wolf 1993 | »*Die Regierung ruft die Künstler«. Dokumente zur Gründung der »Deutschen Akademie der Künste« (DDR) 1945–1953,* hg. von Petra Uhlmann und Sabine Wolf, Berlin: Henschel 1993.

Wolf 1990 | Christa Wolf: *Was bleibt. Erzählung,* Berlin: Luchterhand 1990.

Zur Weihen 1999 | Daniel Zur Weihen: *Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961,* Köln: Böhlau 1999.

Joachim Lucchesi *promovierte an der Humboldt-Universität Berlin und war von 1976 bis 1993 an der Akademie der Künste in Berlin wissenschaftlich tätig. Ab 1992 Lehrbeauftragter an deutschen Universitäten und Hochschulen, versah er u. a. 1995 und 1996 zwei DAAD-Gastprofessuren in den USA (University of Connecticut und University of Wisconsin), 2004/05 eine Vertretungsprofessur an der Hochschule Magdeburg-Stendal sowie 2008 eine Global COE-Gastprofessur in Japan (Waseda University Tokyo). 2012 wurde er an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg zum Honorarprofessor ernannt. Gegenwärtig arbeitet er an einer mehrbändigen Edition der Briefe Hermann Scherchens, die bei Schott in Mainz erscheinen wird.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pascal Decroupet

Klangdenken als Brennpunkt der ästhetischen Konfrontationen in Paris in den 1970er- und 1980er-Jahren

Die Behandlung von Klangfarbe ist ohne jeden Zweifel eine der zentralen musikalischen Fragestellungen seit dem 20. Jahrhundert. Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung stehen die Diskussionen über den Klang in Paris in den 1970er- und 1980er-Jahren. Den Auftakt bildet Pierre Schaeffers Traité des objets musicaux *(1966), bevor mit dem IRCAM (unter der Leitung von Pierre Boulez) und dem Itinéraire eine signifikante Wende eintritt, die mit der Einführung von Computertechnologien zur Klangverarbeitung und -gestaltung einhergeht. So werden für Gérard Grisey und Tristan Murail die Akustik und diverse elektroakustische Verarbeitungstechniken zu kompositorischen Modellen, während die jungen Komponisten am IRCAM um 1985 um eine aktuellere Materialdefinition ringen, die sich aus den neuen digitalen Arbeitsbedingungen ergibt. Alle untersuchten Komponistenschriften werden sowohl kritisch gegeneinander abgewogen als auch kontextualisiert und in einen breiteren historischen Zusammenhang gestellt.*

Reflecting on Sound as a Focal Point of the Aesthetic Confrontations in Paris in the 1970s and 1980s

The treatment of timbre has undoubtedly been one of the central musical issues since the twentieth century. This study centres on the discussions about sound in Paris in the 1970s and 1980s, beginning with Pierre Schaeffer's Traité des objets musicaux *(1966). IRCAM (under the direction of Pierre Boulez) and the Itinéraire marked a significant turning point coinciding with the introduction of computer technologies for sound processing and composition. For Gérard Grisey and Tristan Murail, acoustics and various electro-acoustic processing techniques became compositional models, while the young composers at IRCAM in around 1985 struggled for a more up-to-date definition of the material resulting from their new digital working conditions. All the composers' writings under examination here are critically weighed against each other, contextualised and placed in a broader historical context.*

Die Behandlung von Klangfarbe (*timbre*) beziehungsweise Klang (*son*/*sound*) ist ohne jeden Zweifel eine der zentralen kompositorischen (und allgemeiner: musikalischen) Fragestellungen seit dem 20. Jahrhundert. Wenn Claude Debussy Akkorde, die in der Tonalität eine ganz bestimmte Funktion bekleideten (wie den Dominantseptakkord), aus diesem Funktionszusammenhang herauslöst und parallel entlang einer Melodielinie führt; wenn Arnold Schönberg, Alban Berg oder Anton Webern ihre atonalen Texturen durch klangfarbliche Trennungen der Schichten durchhörbar machen; wenn Edgard Varèse die musikalische Zeit anhält, um ins Innere einzelner Klänge zu horchen, oder eine gleiche Konfiguration unter immer anderem Blickwinkel beleuchtet, bevor er zur nächsten Struktur fortschreitet – dann sind all dies (wenn

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch unterschiedlich ausgerichtete) Belege für eine veränderte Herangehensweise an das Klangliche und die zunehmende Bedeutung der Farbe. Auch wenn es sicherlich eine Übertreibung wäre, die Emanzipation der Klangfarbe mit den Umwälzungen der Musiksprache nach 1900 gleichzusetzen (denn dies würde bedeuten, das aufkommende Bewusstsein für die verschiedenen Klangaspekte als Faktor der Stilentwicklung im Laufe des 19. Jahrhunderts zu unterschätzen[1]), so haben die radikal veränderten Voraussetzungen in den herkömmlichen Satzparametern Harmonik und Melodik als Konkretionsfelder der Tonhöhen- und Dauernorganisation doch dazu geführt, die Auseinandersetzung mit dem Klang zu beschleunigen. Mit der Schallaufzeichnung, dem Rundfunk, den ersten elektrischen Instrumenten, der *musique concrète* und der elektronischen Musik wurde der Einblick ins Innenleben der Klänge immer differenzierter, und jede technische Verbesserung sowohl hinsichtlich der Untersuchung von Klängen als auch im Hinblick auf deren Herstellung hat Fortschritte gezeitigt, die sich in der Geschichte der kompositorischen Vorstellungen abgebildet haben.

Im Zentrum der vorliegenden Überlegungen stehen die Diskussionen über den Klang in Paris in den 1970er- und 1980er-Jahren. Dies ist weniger der verbreiteten Ansicht geschuldet, dass Klang etwas besonders Französisches sei (was positiv wie negativ von unterschiedlichen Seiten immer wieder angeführt worden ist[2]), sondern hat damit zu tun, dass es sich beim Klang aus meiner Sicht um das eigentliche kompositionstechnische Terrain seit dem 20. Jahrhundert handelt, jenseits von Fragen, die üblicherweise als Zeitmarker der geschichtlichen Entwicklung angeführt werden, also beispielsweise der Tonhöhenorganisation (Wiederaufgreifen der mittelalterlichen Modi, sogenannte freie Atonalität, unterschiedliche Schattierungen von Zwölftönigkeit usw.), des Stils (französische, russische, Wiener oder Berliner Schulen in den ersten Jahrzehnten, Neoklassik und neue Sachlichkeit zwischen den beiden Weltkriegen, serielle, aleatorische oder postserielle Musik nach 1950 usw.) oder der Generationen (von Debussy und Webern über Varèse zu Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen und weiter zu György Ligeti, Gérard Grisey und Brian Ferneyhough usw.).

Für den vorliegenden Kontext ist dabei von besonderem Interesse, dass in Paris in jenen Jahren eine kontinuierliche Debatte über die Frage des Klanges innerhalb eines Geflechts von Institutionen ausgetragen worden ist, was auch eine musikpolitische Dimension enthält.[3] Beteiligt waren der öffentliche Rundfunk, der einen ausdrücklichen Kulturauftrag auch zur Förderung der neuen Musik wahrnahm (und die daran angegliederte Groupe de Recherches Musicales); ein vom Präsidenten Georges Pompidou erwünschtes Forschungszentrum zur neuesten Musik (das IRCAM), um Paris wieder als Dreh- und Angelpunkt der zeitgenössischen Kunst zu verankern; Kulturinstitutionen, die öffentliche Subventionen bezogen und auf ein damals durchaus noch sehr starkes Netzwerk von staatlichem Mäzenatentum aufbauen konnten (um nur einige wenige Beispiele zu nennen: die Ensembles 2e2m, Itinéraire oder Intercontemporain, aber auch die verschiedenen von Iannis Xenakis initiierten Forschungsgruppen und -programme,

1 Vgl. Di Gasbarro 2022 mit dem bezeichnenden Titel *Orchestration und Form in der Symphonik des frühen 19. Jahrhunderts.*

2 Dieses Stereotyp begegnet insbesondere in Untersuchungen zum »Impressionismus« und der damit verbundenen »Entdeckung des Klangwertes eines Akkordes unabhängig von seinen tonalen Zusammenhängen […] vorbereitet durch Chopin, Grieg und Mussorgsky, in der impressionistischen Musik Debussys, Maurice Ravels und Cyril Scotts vollzogen« (Stuckenschmidt 1951, S. 18). Vgl. auch Troschke 1995 oder Adorno 1942. Für eine allgemeinere Einordnung der Problemstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe Delaere 1991 (insb. das Kapitel zu Debussy, S. 101–107).

3 Eine ausführliche Untersuchung der französischen Musikforschung nach dem Zweiten Weltkrieg als kulturpolitischem Phänomen publizierte Veitl 1997, während Georgina Born (1995) das IRCAM aus einer kulturanthropologischen Perspektive betrachtete.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wovon das UPIC[4] das wohl bekannteste war). Für das hier zu untersuchende Thema ist dieser musikpolitische Kontext als wichtiger Faktor in Rechnung zu stellen, da er oftmals auf musikästhetische Positionierungen abfärbte und geradezu militante Haltungen nach sich zog. Waren bestimmte Organisationen oder Projekte zunächst aus der Not heraus entstanden, sich in einem durch eine andere Tendenz dominierten Umfeld überhaupt Gehör verschaffen zu können, so führten die entsprechenden Maßnahmen auf politischer Ebene nicht selten auch zu pauschalen Urteilen hinsichtlich der ästhetischen Ausrichtung der unterschiedlichen Komponisten und Gruppierungen.

In den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg hat wohl die Groupe de musique concrète beziehungsweise die daraus 1958 hervorgegangene Groupe de Recherches Musicales (GRM) die Arbeit am Klang am militantesten als Alleinstellungsmerkmal in Anspruch genommen. Dementsprechend erstaunt es nicht wenig, dass Pierre Schaeffer, nachdem er mit dem *Traité des objets musicaux* 1966 das Resultat der kollektiven Arbeit am GRM in den vergangenen knapp zehn Jahren vorgelegt hatte, sich bald aus der Debatte zurückzog. Dem *Traité* folgten kurz später noch die kommentierte Schallplattenanthologie *Solfège de l'objet sonore* (1967) und Michel Chions *Guide des objets sonores* (1983 – gleichsam die didaktisch-praktische Umschrift des *Traité*), und ohne jeden Zweifel hatte Schaeffer ein Tool vorgelegt, das mit seinem Anspruch auf Allgemeingültigkeit auch weiterhin Bestand hatte, denn dessen Grundlagen begegnen in anderen Stellungnahmen in veränderter Form immer wieder.[5] Außerdem hatte Schaeffer seit seinen frühesten Publikationen zur *musique concrète* ein begriffliches Oppositionspaar in die Debatte eingebracht, das in unterschiedlichen Erscheinungsformen die Diskussion immer wieder durchzieht und in seiner schärfsten Formulierung zwischen einer Musik der Töne (*musique de notes*) und einer Musik der Klänge (*musique de sons*) polarisiert.[6]

Der nächste Protagonist im genannten institutionellen Geflecht ist Pierre Boulez. Mit ihm verhält es sich ganz anders. In den fünfziger Jahren war er als vorwärts eilender Komponist, Verfasser von technischen wie ästhetischen Streitschriften und Organisator wie Dirigent des Domaine musical in Erscheinung getreten, allesamt Aktivitäten, die in den 1960er-Jahren zur Veröffentlichung einerseits seiner Darmstädter Vorlesungen aus dem Jahre 1960, andererseits zu einer ersten Aufsatzsammlung führten.[7] Beide erschienen auf dem Höhepunkt seiner doppelten Karriere als Komponist und Dirigent, zu einem Zeitpunkt, da er durchaus auch bestrebt war, sich stärker in die kulturpolitische Organisation des Landes einzubringen. Wenig später allerdings wandte er sich dezidiert von Paris ab – ein Bruch, der besonders klar in seinem Aufsatz »Pourquoi je dis non à Malraux« zum Ausdruck kommt.[8] Aber nur wenige Jahre später kehrte er über einen anderen Weg zurück, diesmal, um das IRCAM zu begründen und damit einen Führungs-

4 Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu (Centre d'Étude de Mathématique et Automatique Musicales).

5 Neben den im weiteren Verlauf dieses Beitrags angeführten Stellungnahmen sei hier auf den allgemeinen Bereich der »spectromorphology« hingewiesen (Smalley 1997 sowie Thoresen 2007), aber auch auf das Vokabular eines Helmut Lachenmann (1996).

6 Eine der ältesten Formulierungen ist ein Tagebucheintrag vom 15. Mai 1948 mit den Gegenüberstellungen: »[a]lgèbre de la note« vs. »géométrie du fragment« und »abstractions sonores préconçues« vs. »fragments sonores existant concrètement« – worauf sich gerade die ursprüngliche Definition der *musique concrète* bezieht. Vgl. Schaeffer 1952a, S. 22. Die Standarddiskussion trägt Schaeffer in seinem Aufsatz »L'objet musical« aus (Schaeffer 1952b, insb. S. 146–149): einerseits die *notes simples* oder *notes ordinaires,* welche anhand der symbolischen Notenschrift (*solfège*) und der Partitur kontrolliert werden, andererseits die durch Schallaufnahme verfügbaren und durch Studiomittel bearbeitbaren *objets sonores, notes complexes* oder *sons épais.* Vgl. z. B. auch Bayle 1986, S. 17, und Delalande 1986, S. 30.

7 Boulez 1963, 1964 und 1966a.

8 Boulez 1966b.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anspruch innerhalb der französischen Musikpolitik hinsichtlich der musikalischen Forschung für sich und die von ihm vertretene Musikrichtung zu erheben.

Die Kritik auf ästhetischer Ebene, die Schaeffer seit den frühen fünfziger Jahren an der seriellen Musik geübt hatte, mutierte in der Mitte der 1970er-Jahre zu einer Positionierung gegen Boulez als musikpolitische Instanz und gegen die von ihm geleitete Forschungsstätte, die nicht nur vergleichsweise üppig mit Finanzmitteln ausgestattet worden war, sondern auch mit einer bestimmten institutionell gefestigten Stilrichtung, nämlich der seriellen und postseriellen Musik, gleichgesetzt wurde. So verwundert es nicht, wenn in zahlreichen Positionsbestimmungen durch jüngere Komponisten die serielle Musik (der 1950er-Jahre) als Sackgasse der Geschichte bezeichnet und der damit einhergehende Ansatz pauschal abgeurteilt wird, während ein postserieller Komponist wie György Ligeti – sowohl aufgrund seiner historischen Kritik an der seriellen Musik[9] als auch wegen seiner Klangflächenkompositionen, die als Alternativen verstanden wurden – zum Anknüpfungspunkt deklariert wurde. Wie gezeigt werden wird, kristallisierten sich solche Positionsbestimmungen der 1970er-Jahre vor dem Hintergrund des damaligen Wissens (hauptsächlich gewonnen aus den Schriften der Komponisten, denn wirklich informierte Analysen dieser Musik tauchten erst allmählich auf)[10] und eines Diskurses unter Komponisten, die wie ihre Vorgänger darauf bedacht waren, sich selbst in die Geschichte einzuschreiben. Hier ist es unumgänglich, nachdrücklich darauf hinzuweisen, dass die Musikentwicklung in Frankreich in den frühen siebziger Jahren von jedem Gedanken an eine eventuelle Postmoderne noch restlos frei war und es zum Selbstverständnis der jüngeren Komponisten gehörte, sich selbst als weitere Entwicklungsstufe der Musikgeschichte zu verstehen, und zwar ausdrücklich im Sinne eines Fortschritts. Dieser Fortschritt verdankte sich seinerseits in hohem Maße der technologischen Entwicklung. Entsprechend wurde im Umkehrschluss gerade die Bindung an tiefgreifende Erneuerungen auf Seiten der Technologie (das beginnende digitale Zeitalter) ebenfalls als Sprung innerhalb der Musikgeschichte postuliert und im musikkritischen Diskurs verstärkt ins Spiel gebracht.

Als allgemeiner Rahmen diene die folgende knappe Zusammenstellung einiger weniger ausgesuchter chronologischer Orientierungspunkte aus den fünfundzwanzig Jahren nach Erscheinen von Schaeffers *Traité*. Diese wurden hier auf den engeren Pariser Kontext (die dort ansässigen Institutionen sowie die mit ihnen verbundenen Komponisten, inklusive der akustischen Forschung) und die Darmstädter Ferienkurse (als weiterhin bedeutende internationale ›Prüfinstanz‹) begrenzt und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit aller damaligen Ansätze.

1966	Schaeffer: *Traité des objets musicaux* / Boulez: *Relevés d'apprenti*
1967	Schaeffer: *Solfège de l'objet sonore* (3 Schallplatten mit Klangbeispielen und Kommentartext) und *La musique concrète* (in der Reihe »Que sais-je ?«) / Boulez zieht sich vom Domaine musical zurück
1969/1970/1972/1976	Ligeti unterrichtet Komposition bei den Darmstädter Ferienkursen
1971	Xenakis: *Musique. Architecture* / Émile Leipp: *Acoustique et musique*
1972/1974	Xenakis unterrichtet Komposition bei den Darmstädter Ferienkursen
1973	Le Domaine musical (seit 1967 von Gilbert Amy geleitet) stellt seine Aktivitäten ein und L'Itinéraire kündigt seine Entstehung an
1974	Boulez kündigt in einer Pressekonferenz das IRCAM an, das 1977 eröffnet wird

9 Ligeti 1960.

10 Hier seien insbesondere Toop 1974, Koblyakov 1977 und Piencikowski 1980 genannt.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1975	Uraufführung von *Partiels* von Grisey
1976	Boulez wird ans Collège de France berufen
1977	Leipp: *La Machine à écouter. Essai de psycho-acoustique* / Eröffnung des IRCAM
1978	Hugues Dufourt, Tristan Murail und Alain Bancquart gründen das Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (CRISS) und verfassen ein entsprechendes Manifest[11]
1978/1980/1982	L'Itinéraire bei den Darmstädter Ferienkursen
1981	Uraufführung von *Répons* von Boulez (Live-Elektronik IRCAM 4X)
1983	Chion: *Guide des objets sonores*
1985	Seminar *Timbre* am IRCAM, mit Sammelband *Le timbre. Métaphore pour la composition* von Jean-Baptiste Barrière, 1991
1986	Publikation einer neuen Bestandsaufnahme des GRM (*Recherche musicale au GRM*) in der *Revue musicale*
1991	Thematische Nummer von *Revue musicale* zu L'Itinéraire (zweite Ausgabe 1998 unter dem Titel *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel*)

Tab. Ausgewählte chronologische Orientierungspunkte zur Klangforschung in Paris zwischen 1966 und 1991

Da es sich hier um eine bloße Sichtung der Problemstellung handelt, konzentriert sich die vorliegende Untersuchung hauptsächlich einerseits auf die damaligen, gleichsam manifest-artigen Schriften von Grisey und Murail als der wortführenden Exponenten der Gruppe der spektralen Komponisten[12] und andererseits auf eine Auswahl von Aufsätzen aus dem Buch *Le timbre. Métaphore pour la composition,* das aus dem IRCAM-Seminar von 1985 hervorgegangen ist.[13] Ungenügend berücksichtigt bleiben sowohl der Komplex der Groupe de Recherche Musicale als auch andere Komponisten der spektralen Musik oder aus dem Umkreis des IRCAM sowie die anderen Forschungsthemen, die im Seminar 1985 behandelt wurden. Es folgt also eine erste Annäherung an das zu behandelnde Problemfeld und keinesfalls eine erschöpfende Darstellung desselben.

Auswirkungen der digitalen Revolution auf das Verständnis von Klang

Allen Protagonisten ist das Verhältnis zur Technologie gemeinsam, welche um 1970 eine Veränderung erfährt, die als wahrhafter Sprung empfunden wird. Von den Komponisten von L'Itinéraire sticht Hugues Dufourt in seinen Aufsätzen aufgrund seiner breiten Einordnung der jüngsten Entwicklungen heraus (er ist ebenfalls studierter Philosoph). In der Tat beschränkt er sich nicht darauf, die neuen musikalischen Mittel zu benennen und darzustellen, sondern ist um eine philosophische und an den sozialen Umwälzungen orientierte Kontextualisierung bemüht.

Als Gegenstück zu den praktischen Werkzeugen der Groupe de l'Itinéraire (das Grand ensemble classique, das Ensemble d'instruments électroniques de l'Itinéraire, die Groupe de musique de chambre expérimentale und die Cellule de recherche) verfassen Dufourt, Murail und Bancquart 1978 ein theoretisches Manifest und zeichnen dieses als Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (CRISS).

11 Das Manifest wurde wiederabgedruckt in Castanet 1998, S. 24–28.
12 Eine ausführliche deutschsprachige Übersicht über die spektrale Musik liegt vor in Barthelmes 2000.
13 Barrière 1991.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gleich der Eröffnungssatz gibt zu verstehen, dass die jüngsten Entwicklungen in der Elektronik grundlegende Veränderungen ausgelöst haben, die bis in die Kategorien des Musikdenkens hineinreichen:

> La technologie électronique impose à la musique de notre temps des mutations radicales. Elle affecte non seulement la production des sons, mais la sensibilité, et même les catégories de la pensée musicale. Rassembler des innovations encore éparses, les assimiler et les fondre dans un système d'expression cohérent, tel est le but que nous nous sommes fixé […].

Fünf Ziele benennen die Autoren des Manifests:

- une recherche systématique et collective des possibilités de production et de transformation des sons électriques *en direct*
- un programme d'équipement favorisant le travail de groupes de musiciens spécialisés dans l'instrument électronique et la transformation du son instrumental classique
- une investigation méthodique des nouvelles ressources de l'instrument traditionnel et de la voix (techniques de jeu, lutherie, traitement électrique des sons naturels)
- une entreprise de réflexion collective sur les nouvelles catégories de la pensée musicale
- l'élaboration, dans la composition musicale, de nouveaux principes d'organisation formelle appropriés à l'emploi de la technologie électronique.[14]

Neben den zu dieser Zeit im Zentrum stehenden Ideen (Klangherstellung und -transformation in Realzeit, spezifische technische Ausstattungen und Weiterentwicklung der herkömmlichen Instrumente und deren Spielarten) beinhaltet dieses Manifest also auch die Forderungen nach einer kollektiven Reflexion über die neuen Kategorien des Musikdenkens sowie nach Kompositionen, die neue und der neuen elektronischen Technologie adäquate Formprinzipien erschließen sollen. Mit dieser Auflistung ist dieses Manifest ausführlicher als die drei Prinzipien, die Dufourt in seinem Arbeitsbericht 1970–1980 anführt, die da lauten:

1. auf der kompositorischen Ebene das Streben nach einer neuen Syntax auf Seiten der Instrumentalkomponisten mit der Befreiung einer wahrhaften Klanggewalt bei den Elektroakustikern zu verbinden, um so die jeweiligen Einschränkungen zu überwinden (Dufourt eignet sich also Schaeffers Polarisierung in Noten [*syntaxe*] und Klängen [*la puissance du son libérée*] stillschweigend für seine Geschichtskonstruktion an);
2. in puncto Materialerweiterung die Konsequenzen aus den jüngsten Entwicklungen der Instrumentalpraxis zu ziehen und in Dialog zu den Musikern zu treten, die immer stärker darauf bedacht sind, die einzelnen Variationsparameter ihrer Klanggestaltung bewusst zu steuern;
3. historisch und soziologisch (nach 1968) jede Form von formalistischem Denken als überholt zu betrachten und der radikalen Veränderung des Empfindens Rechnung zu tragen, um sich den qualitativen Klangunterscheidungsmerkmalen und ihren unmittelbaren evokativen Kräften zuzuwenden.[15]

14 Zit. nach Castanet 1998, S. 24 f.
15 Dufourt 1980.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gerade mit dem letzten Grundsatz nähere sich die neueste Musikforschung den Bestrebungen innerhalb der Massenkultur an, und zwar aufgrund des gemeinsamen Interesses an einer bis dahin unerhörten neuen Klangwelt, die den künstlichen Syntheseverfahren entspringe.[16]

Laut den Verfassern des CRISS-Manifests findet der geschichtliche Entwicklungsprozess, der die Emanzipation der Klangfarbe ins Zentrum der kompositorischen Bemühungen gerückt hat, seine Erfüllung durch die Elektronik. Gemeint ist hier das jüngste Stadium der Technologie, nämlich die durch den Computer verfügbar gewordene digitale Bearbeitung und Herstellung von Klängen und Klanggestalten, die in unterschiedlichen, aufeinander bezogenen Parametern beschreib- beziehungsweise kontrollierbar sind.

Selbst wenn die Protagonisten nach 1970 bei ihrem Entwurf eines neuen Geschichtsbilds anerkennen, dass bereits die *musique concrète* und die elektronische Musik durch ihre Werke wie auch durch ihre Rückwirkung auf die Instrumentalmusik zu einer Veränderung des Musikdenkens beigetragen haben, so schreiben sie den nun anstehenden Paradigmenwechsel in erster Linie der Arbeit mit dem Computer zu. Von diesem neuesten Gesichtspunkt aus betrachtet, unterlagen die analogen Techniken noch bedeutenden Einschränkungen, auch weil sie aufgrund der zur Verfügung stehenden Module eine aus der Instrumentalmusik stammende Aufteilung in voneinander unabhängige Parameter beibehielten (jedes Gerät ist spezialisiert und erlaubt die Gestaltung eines spezifischen Aspekts). Folglich wurden diese älteren technologischen Stadien eher als Endpunkte der früheren Musikentwicklung dargestellt und nicht als Signale für einen wirklichen Neubeginn (als welcher sie eine Generation zuvor noch selbstverständlich verstanden und auch deklariert wurden[17]). Ihrerseits führt die Digitaltechnik sowohl zu einer bis dato ungekannten Präzision, Reproduzierbarkeit und Vervielfältigung der elektronischen Verarbeitungsmöglichkeiten als auch zu einem neuen Verständnis der Zusammenhänge zwischen den akustisch-musikalischen Parametern. Dies erklärt zum Beispiel, weshalb das erweiterte Parameterdenken, das die serielle wie auch die postserielle Musik bestimmt hatte, nunmehr allgemein verworfen und als überholt dargestellt wird. Was bei Jean-Claude Risset, der seine grundlegenden Erfahrungen in der amerikanischen Computerforschung (namentlich in den Bell Laboratories zwischen 1964 und 1969) gesammelt hatte, noch jenseits jeder ästhetischen Polemik ausgeführt wird,[18] gerät bei vielen jüngeren Komponisten zur ästhetischen Polarisierung beziehungsweise zum Mittel der Selbstpositionierung. Beschränken wir uns hier auf ein einziges, aber aussagekräftiges Beispiel: Risset setzt sich mit den von Boulez in *Musikdenken heute* angeführten Erläuterungen auseinander und stellt dessen Bestimmung der Klangfarbe als eines, allerdings bloß sekundären Parameters ausdrücklich in Frage. Allgemeiner stellt er Boulez' Überlegung in Zweifel, die serielle Kombinatorik auf alle Klangbereiche gleichermaßen anzuwenden und diese Vorgehensweise durch eine Anlehnung an abstrakte Operationen in der Mathematik zu rechtfertigen (Boulez zitiert und paraphrasiert mehrfach den Philosophen Louis Rougier).[19] Für Risset liegt nach eigener Aussage die Bedeutung des Computers nicht in den Ordnungsmöglichkeiten, die er eröffnet (im Sinne von noch komplexeren Kombinationsmöglichkeiten), sondern viel eher in seiner Fähigkeit, den Klang in seinen Feinheiten zu untersuchen und zu komponieren und darüber hinaus die Organisation des Klanges nicht auf die Parameter Tonhöhe, Tondauer und Lautstärke zu beschränken.[20] Bei den Komponisten der darauffolgenden Generation werden diese beiden Argumentationsstränge pauschalisiert und

16 Vgl. Manifest des CRISS, in: Castanet 1998, S. 25.
17 Vgl. z. B. Stuckenschmidt 1955.
18 Risset 1991, S. 240.
19 Ebd., S. 239 f.; siehe auch Nicolas 2010, S. 47 f.
20 Risset 1991, S. 240.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zum Mittel der gleichsam militanten ästhetischen Absetzung von der Vorgängergeneration erhoben. Diese Polarisierung und der gezielte Angriff auf das serielle beziehungsweise postserielle Parameterdenken wurde auch durch die Veröffentlichung des Buches *Musique. Architecture* (1971) von Iannis Xenakis zu einem nicht geringen Teil beflügelt. Darin wurde ein verkürzter Auszug seines Aufsatzes »La crise de la musique sérielle« (1955) wiederabgedruckt,[21] in dem Xenakis zwei Grundpfeiler des seriellen Denkens benennt, um sie anschließend in Zweifel zu ziehen. Wie bereits von Robert Piencikowski hervorgehoben, stellt sich berechtigterweise die Frage, was Xenakis mit ›serieller‹ Musik meint, denn in der französischen Verwendung des Terminus (anders als in der deutschsprachigen, wo ›seriell‹ ausdrücklich die Musik nach 1950 meint) werden die unterschiedlichen Epochen der Reihenmusik (Dodekaphonie der Zwischenkriegszeit und integral serielle Kompositionsweise nach dem Zweiten Weltkrieg) unterschiedslos miteinander vermischt.[22] Die Originalfassung des Aufsatzes lässt deutlich erkennen, dass Xenakis die wesentlichen Kriterien seiner Kritik an der Musik Schönbergs entwickelt und sie mit jenen Aspekten der Verallgemeinerung der Reihentechnik verknüpft, die Boulez in seinem Aufsatz »Eventuellement …« 1952 in der *Revue musicale* ausgeführt hatte.[23] Dazu ist es höchst unwahrscheinlich, dass Xenakis zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Aufsatzes, der am 1. Juli 1955 in der von Hermann Scherchen herausgegebenen Zeitschrift *Gravesaner Blätter* erschien, die *Structures* oder den *Marteau sans maître* einer ernsthaften Untersuchung hatte unterwerfen können. Der erste Satz der *Structures* wurde zwar am 7. Mai 1952 von Boulez und Olivier Messiaen in Paris uraufgeführt, das erste Heft als Gesamtaufführung der ersten drei Stücke war aber erstmals am 12. Februar 1955 ebendort in einem Konzert des Domaine musical und am 2. Juni 1955 bei den Darmstädter Ferienkursen zu hören (das Copyright der Partiturveröffentlichung datiert ebenfalls aus dem Jahre 1955). Der *Marteau* wiederum wurde nur wenige Tage später (am 18. Juni 1955) in Baden-Baden uraufgeführt. Wenn also einerseits (seit den 1970er-Jahren, gipfelnd in den Darmstädter Vorträgen von L'Itinéraire) bei Grisey und Murail die Parametertrennung[24] und andererseits (um die Mitte der 1980er-Jahre) bei Philippe Manoury und Marc-André Dalbavie die polyphone Anlage beziehungsweise die kontrapunktische Kombinatorik als in den Grundsätzen bereits fehlerhafte Ansätze der seriellen Musik gebrandmarkt werden,[25] so verlängern sie damit die frühere Kritik durch Xenakis.[26] Bei Manoury geschieht dies durch explizite Nennung von Xenakis, bei allen anderen anonymisiert beziehungsweise unbewusst. Nun besetzte Xenakis aber in Paris seit den 1960er-Jahren – auch durch eigene, vom französischen Staat subventionierte Einrichtungen (CEMAMu, später dann UPIC; vergleiche oben) – eine eigene Position, die ebenfalls der Kritik ausgesetzt war. Letztere betraf namentlich die stochastische

21 Xenakis 1971, S. 120.

22 Piencikowski 2006, S. 101 f.

23 Xenakis 1955; Boulez 1952; vgl. auch Barthel-Calvet 2003.

24 Grisey 1978, S. 28 f.; Murail 1978, S. 11 f.

25 Manoury 1991, S. 294 (Problem der Parametertrennung allgemein sowie der polyphonen Bestrebungen der seriellen Musik, die in ihrer Fehlerhaftigkeit bereits von der stochastischen Musik nachgewiesen worden seien); Dalbavie 1991, S. 311 f.

26 Auch bei Murail ist nicht klar, worauf seine Kritik der seriellen Vorgehensweise abzielt. Wenn er sich nämlich in »Spectres et lutins« ironisch über die permutatorischen Möglichkeiten der zwölf chromatischen Töne zu Reihen äußert (Murail 1982, S. 31), so benennt er damit doch sehr viel eher eine Vorstellung, die man sich von der seriellen Musik im Allgemeinen als ›post-webernsche‹ Praxis machte, als dass er sich mit den spezifischen Techniken auseinandersetzt, die von den jungen Komponisten der 1950er-Jahren entwickelt wurden. Es stellt sich also die Frage, ob sich um 1970, trotz der schriftstellerischen Anstrengungen der Vertreter der 1925er-Generation (massgeblich in dem von der Universal Edition veröffentlichten Aperiodikum *die Reihe,* 1955–1962, das rasch auch in englischer Übersetzung vorlag – 1958–1968) die Informationslage über das kompositorische Handwerk der Nachkriegsavantgarde bei den jüngeren Komponisten überhaupt verbessert hat.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kompositionsweise, die Xenakis bereits in seinem Buch *Musiques formelles* aus dem Jahre 1963 erläutert hatte. Und so wurde Ligeti mit seinen Klangflächenkompositionen der sechziger Jahre zum wesentlichen Wegbereiter erklärt. An Ligeti schätzten die jüngeren Komponisten insbesondere, wie er Aspekte des technologischen Denkens auf die Instrumentalmusik übertrug und in seinen Texturen die Bedeutung des Einzeltons relativierte.[27] Während Manoury gerade den Verlust der Individualität des Einzeltons in den Vordergrund stellte,[28] untersuchte Dalbavie die Rolle der Mikropolyphonie mit dem Ziel, Textur als Zwischenglied zwischen Klang und Polyphonie zu bestimmen.[29]

Die bereits von Schaeffer vorgenommene Gegenüberstellung der sich gegenseitig ausschließenden Konzepte der Note und des Klangs wird von den späteren Autoren auf unterschiedliche Art und Weise aufgegriffen beziehungsweise anhand vergleichbarer Oppositionspaare durchdekliniert. So unterstreicht Murail in seiner ersten Darmstädter Vorlesung (1978), dass die auf Papier geschriebene Note nicht das musikalische Atom darstelle: Im Gegensatz zum abstrakten Symbol der Note sei das Atom der Musik »perceptif«, so wie etwa das *objet sonore* von Schaeffer,[30] oder aber die Musik verzichte komplett auf ein »atome perceptif«, da sie an sich unteilbar sei und sich ständig im Fluss befinde, weshalb es gerechtfertigt sei, sich von den ›Teilchen‹ ab- und den Veränderungsprozessen im Sinne der Wellentheorie zuzuwenden.[31] Dagegen setzt Murail eine ›synthetische‹ Vorgehensweise, die den Klang in seiner Globalität behandelt,[32] ihn in seiner ganzen Tiefe betrachtet und nicht länger Linien und Punkte wie Bausteine nebeneinander- und gemäß Schichten im Sinne des Kontrapunkts übereinandersetzt. Die Verwendung des Begriffs »Kontrapunkt« führt in entsprechenden Formulierungen allgemeiner zur Frage und Kritik der Kombinatorik im Sinne der herkömmlichen Harmonie- und Kompositionslehren, welche als typisch für die Instrumentalmusik (und deren Arbeiten anhand von Noten und anderen Symbolen) betrachtet wird. Dem sei eine allgemeinere Neubetrachtung des ›traditionellen‹ Hörens gegenüberzustellen, die sowohl aus den neueren Errungenschaften der Elektroakustik als auch aus den anderen Zeitvorstellungen und Mikrofluktuationen in unterschiedlichen außereuropäischen Musiken konstruktive Einflüsse beziehen könne.[33] Daraus erwächst beispielsweise bei Philippe Hurel die Gegenüberstellung von *écriture* und *timbre* (also Satztechnik und Klang).[34] Bei Dalbavie erscheinen dann gleich mehrere Oppositionen wie Logik (Kombinatorik von getrennt gedachten Elementen) vs. Zusammenhang (ganzheitlich

27 Dazu hat Ligeti selbst später einen ausführlichen Vortrag gehalten, vgl. Ligeti 1981. Die Abhängigkeit seiner Kompositionsweise in *Apparitions* und *Atmosphères* von den typischen Denk- und Arbeitsweisen der »Kölner Schule« um das Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks, will sagen von Stockhausen und Gottfried Michael Koenig, war damals noch nicht wirklich thematisiert worden, sodass die Vorstellung einer postseriellen Reaktion ungebrochen vorherrschte.

28 Manoury 1991, S. 295.

29 Dalbavie 1991, S. 317.

30 In der Vorlesung aus den folgenden Ferienkursen 1980 geht Murail einen Schritt weiter und spricht auch dem *objet sonore* die Qualität des musikalischen Atoms ab, vgl. Murail 1982, S. 32.

31 Murail 1978, S. 14. Genau eine solche Position war seit den 1960er-Jahren von Henri Pousseur vertreten worden. Obwohl der entsprechende Aufsatz seit 1970 in seiner französischen Fassung gedruckt vorlag (Pousseur 1970), sind mir keine expliziten Verweise darauf von den Pariser Komponisten zwischen 1970 und 1985 bekannt – es sei denn bei Jean-Yves Bosseur, der weder zu L'Itinéraire noch zum IRCAM-Kreis zählte, aber seit seinem Besuch der Kölner Kurse um die Mitte der 1960er-Jahre in persönlichem Kontakt mit Pousseur stand. Zur bedeutenden Rolle Pousseurs vgl. auch Bosseur/Bosseur 2000.

32 Er bemüht hier den Vergleich mit dem Bildhauer: »sculpter la musique comme on sculpte la pierre, en dégageant peu à peu tous les détails à partir d'une approche globale« (Murail 1978, S. 14).

33 Ebd., S. 13.

34 Hurel 1991, S. 264.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gegenseitige Bedingung der Teilaspekte) oder Rationalität (als Charakteristikum der seriellen Musik) vs. Realität (als Essenz der spektralen Musik).[35]

Akustische und elektroakustische Metaphern bei Grisey und Murail

Grisey geht es in seinem Aufsatz »Structuration des timbres dans la musique instrumentale« (hervorgegangen aus der IRCAM-Vortragsreihe) darum, zu zeigen, wie der Computer (dank Sonagrammen und Spektrogrammen) das ›mikrophonische‹ Hören, also die Konzentration auf das Innenleben der Klänge, ermöglicht hat und wie daraus Kriterien für die makrophonische Gestaltung erwachsen können. Dies geschieht namentlich durch die *synthèse instrumentale,* das heißt durch das Hörbarmachen der verschiedenen Komponenten eines Referenzklanges durch die unterschiedlichen Instrumente eines Ensembles oder Orchesters. Einleitend verwirft Grisey die Aspekte »Note« und »Kontrapunkt« und hebt die Besonderheiten des Klangs an sich hervor: komplexe Spektren, Ein- und Ausschwingvorgänge (*transitoires*), fließende Übergänge von einer Klangform in eine andere, Kombinationsklänge, Schwebungen (die als Ausgangspunkt für die Komposition des Rhythmus genutzt werden können), Filtervorgänge und Phasenverschiebungen (die als Quelle für die Melodiegestaltung dienen) usw.[36]

Das natürliche Modell der Obertonreihe, wie sie zu Beginn der 1975 uraufgeführten *Partiels* (dritter Satz der später zu einem Zyklus zusammengefassten *Espaces acoustiques*) erklingt, ist jedoch nur ein Aspekt von Griseys Musikdenken, denn dieser Ausgangspunkt wird so eingesetzt, dass Veränderungen des Modells Formprozesse erfahrbar machen, wie zum Beispiel den Übergang von harmonischen zu inharmonischen Klängen. Ferner kann das harmonische Spektrum umgekehrt werden und subharmonische Klänge produzieren, die dann in der Musik als Klangspiegelungen eingesetzt werden. Oder die mikrophonische Betrachtung wird auf die besonderen Spielarten der Instrumente angewendet (normales *arco,* am Steg, auf dem Griffbrett, unterschiedliche Formen von *pizzicato* usw.), deren Klangentwicklung in der Zeit dann vergrößert auf die Formentfaltung projiziert werden kann. Außerdem produzieren gleichzeitig erklingende Töne Nebenerscheinungen, namentlich Kombinationsklänge in unterschiedlichen Ordnungen, die ebenfalls durch die instrumentale Synthese bewusst gemacht werden können. Schließlich gibt es den gesamten Bereich der elektroakustischen Klangveränderungen, für die in abgewandelter Form auch Entsprechungen in der Instrumentalmusik entwickelt werden können: unterschiedliche Klangfilterungen (beispielsweise durch verschiedene Dämpfertypen für Blechbläser), Verhallung, Frequenzmodulation usw. Zusammenfassend unterstreicht Grisey, dass die neuen Technologien Einblick in eine neue Genetik der Klänge (»génétique sonore«) gegeben haben, wodurch aber zugleich auch eine neue, qualitativere Herangehensweise ermöglicht wurde, die ihrerseits den Ausgangspunkt für eine neue Musiksprache bildete.[37]

Murail konzentriert sich in seinem Aufsatz »La révolution des sons complexes« (1978) auf die elektroakustischen Techniken, von denen er neue Möglichkeiten im Bereich der Komposition mit traditionellen Mitteln abzuleiten beabsichtigt. Es ist bereits die Rolle des Einzeltons in Texturen angesprochen worden, der, einem Sandkorn vergleichbar, lediglich ein unbedeutender Bestandteil einer Masse darstellt (im Gegensatz zum Kontrapunkt). Die komplexen Klänge werden als Zwischenbereich zwischen Klang (*timbre*) und Harmonik beschrieben, wodurch

35 Dalbavie 1991, S. 325 f.
36 Grisey 1991, S. 352 f.
37 Ebd., S. 385.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich auch das Problem der Einbeziehung aller möglichen Klangformen in den musikalischen Diskurs lösen ließe (anstelle der unvermittelten Montage).[38] Von den von Murail angeführten Beispielen seien genannt: das Erosionsprinzip, das auf der analogen Tonbandtechnik und deren Veränderung der Klänge durch Mehrfachkopien aufbaut und mit dem Gedanken der Entropie (verstanden als Übergang von der Ordnung zur Unordnung) auf der Formebene gekoppelt wird, dann unterschiedliche Echoeffekte, die anhand von sogenannten *accords-timbres* unterschiedliche Resonanzverhalten der Klänge bewusst machen können, und schließlich das Verhältnis von harmonischen, inharmonischen oder unterschiedlich gefilterter Spektren, einschließlich mobiler Filter (*phasing*). Was für die Klangformen charakteristisch ist, soll sich auch in den Formprozessen wiederfinden, und zwar als Übergänge: als Integrationsmöglichkeit der komplexen Klänge, die eben auch durch spezifische Spieltechniken produziert werden können (Multiphonics oder gepresste Streicherklänge, die tiefere Zusatztöne hervorrufen usw.).

Zwischenbilanz und Perspektiven am IRCAM um 1985

Aus dem Komplex der Klangdiskussionen aus dem IRCAM-Seminar seien hier einige wenige zusätzliche Aspekte zur Sprache gebracht. Die Fragestellungen kreisen stets um die neuen, durch die Technologie ermöglichten Klänge sowie um die originellen Formgestaltungsmöglichkeiten, die sich daraus ergeben können.

Auf der Ebene der Definitionen wird *timbre* nicht länger als getrennter Bestandteil eines Klangs verstanden, sondern als etwas bereits Komponiertes. Manoury leitet aus dieser Überzeugung eine aussagekräftige Systematik ab, die unterschiedliche Verarbeitungsmöglichkeiten benennt:

a) *Contenu fréquentiel:* HAUTEURS
1. Stabilité ou instabilité
2. Taux d'harmonicité
3. Taux d'inharmonicité
4. Densité spectrale
5. Groupements fréquentiels (possibilité de dégager des sous-groupes par fusion)
6. Bruits
7. Battements
8. Vibratos fréquentiels (fusions par sous-groupes de fréquences)
9. Glissandi
10. Microvariations aléatoires

etc.

b) *Enveloppe dynamique:* DURÉE/AMPLITUDE
1. Synchronisation ou désynchronisation des enveloppes dans le temps
2. Interpolation d'enveloppes dans un même contenu spectral
3. Contrôle de l'apparition et de la disparition des partiels

38 Die Frage, die hier angesprochen wird, betrifft das Problem des Klangkontinuums. Während z. B. Stockhausen in seinen elektronischen Kompositionen seit den 1950er-Jahren (namentlich *Gesang der Jünglinge* und *Kontakte*) versucht hatte, solche Kontinua anhand von Klangfarbenskalen (angeordnet entsprechend seiner eigenen Wahrnehmung) zu gestalten, befasste sich seit den 1970er-Jahren auch die Wahrnehmungspsychologie mit dieser Fragestellung, deren bedeutendste Resultate von Max Mathews und John Grey formuliert und durch Stephen McAdams (der 1985 am IRCAM wirkte und beim Seminar vortrug) fortgeführt wurden. Später zum Klangfarbenkontinuum befragt, zweifelte Xenakis die Sinnhaftigkeit dieser Überlegung für kompositorische Zwecke deutlich an, vgl. Delalande 1997, S. 46–52.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4. Groupement par niveaux d'amplitude
5. Vibratos d'amplitude

etc.

c) *Enveloppe spectrale* (filtrage formantique): DURÉE/AMPLITUDE

1. Harmonicité ou inharmonicité des pics indépendants du contenu fréquentiel
2. Contrôle et variation de largeurs de bandes dans le temps
3. Distribution diverse des pics
4. Interpolation dans le temps
5. Stabilité ou instabilité des enveloppes (microvariations aléatoires)

etc.[39]

Man beachte, dass Manoury hier – neben Einzelvorschlägen für die Tonhöhe – die beiden Parameter Dauer und Lautstärke zum einen immer als Kombination und zum anderen aus unterschiedlichen Perspektiven behandelt (dynamische Hüllkurve oder auch spektrale Hüllkurve), sodass Klangfarbe jeweils als komponierte Resultante erscheint.

Eine zentrale Bedeutung kommt dem Begriff des »Modells« zu. Für Hurel läuten Griseys *Partiels* eine Zeitenwende ein, da in dieser Partitur das natürliche Klangmodell zum Ausgangspunkt gewählt wurde, um daraus weitere Formen abzuleiten.[40] Ein solches Modell genüge sich jedoch nicht selbst, denn es werde zu gestischen Werten beziehungsweise spektromorphologischen Verläufen verallgemeinert, wobei die resultierenden »patterns« (nicht zufällig spielt Hurel auf das eine oder andere Grundgesetz der Gestalttheorie an) ebenfalls von ihren erkennbaren Qualitäten leben würden und entsprechend für die Erinnerung (conditio sine qua non für eine prozessuale Form) geeignet seien.[41] Solche Verhaltensformen (*comportements*) unterstreichen sowohl Manoury und Hurel als auch Dalbavie, denn auch sie können memoriert werden (womit ein zentrales Anliegen der Wahrnehmung und der Wahrnehmungsforschung angesprochen ist), um anschließend einem Veränderungsprozess unterworfen zu werden. Bei solchen Prozessen werden oftmals ›Interpolationen‹ bemüht, das heißt die Errechnung von Übergangssituationen, die einen Ausgangs- und einen Endpunkt miteinander verbinden. Dazu stellt Kaija Saariaho in ihrem Beitrag zur Vermittlung von Klang und Harmonik ein beeindruckendes Beispiel aus ihrem Werk *Vers le blanc* (1982) vor, in dem drei über die gesamte Dauer des Werkes langsam verlaufende (und entsprechend als solche unhörbare) Glissandi einen Ausgangsklang mit dem Gesamtambitus einer großen Septime in einen Endklang, der nur eine kleine Terz umfasst, überführen.[42] Anhand eines Beispiels aus Saariahos *Jardin secret II* (1986 am IRCAM realisiert) zeigt Dalbavie die Dialektik von Textur als Zerlegung (*fission*) und Klang als Fusion – womit er ein weiteres Oppositionspaar benennt, das sowohl auf der Ebene der Klanggestaltung als auch auf derjenigen der Formentwicklung Anwendung finden kann.[43]

Boulez' Schlussvortrag bringt unterschiedliche Diskussionspunkte nochmals zusammen und ist ferner darum bemüht, den Unterschied zwischen einer objektiven, wissenschaftlichen Herangehensweise an den Klang (dem quantitativen Messen) und der subjektiven, künstlerischen Nutzung des Klanges (als qualitative Funktionen innerhalb einer Musiksprache) zu

39 Manoury 1991, S. 299.
40 Hurel 1991, S. 261.
41 Ebd., S. 262 und 270 f.
42 Saariaho 1991. Zu den frühen elektronischen Werken Saariahos liegen seit kurzem quellenbasierte Studien vor, die es erlauben, die Darstellungen der Komponistin sowie ihrer kommentierenden Kollegen weiter zu differenzieren, vgl. Morrison 2020 und 2021.
43 Dalbavie 1991, S. 328 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unterstreichen. Die Satztechniken (*écriture*) agieren fortan auf zwei Ebenen: intern auf der Konstruktion der Objekte, extern auf deren Beziehungen (*organisation*).[44] Daraus leitet er die Begriffe *timbre organisé* und *timbre brut* ab[45] und gibt zu bedenken, welche Schwierigkeiten die mehr oder minder starken Identitäten der Klänge mit sich bringen können: zu persönliche Klänge fügten sich nicht ohne Schwierigkeiten in einen nach anderen und zum Teil abstrakteren Kriterien organisierten Kontext ein.[46] Daran wird erkennbar, dass Boulez einer Vorstellung verbunden bleibt, die von amorphen und neutralen Materialien ausgeht und den musikalischen Sinn durch deren Verarbeitung herzustellen sucht. Er vertritt also weiterhin jene Haltung, die unter dem Schlagwort der Allmacht der Kombinatorik aus Sicht der jüngeren Komponisten überholt ist. Letztere wünschen sich gerade auch mit komplexeren Klangformen auseinanderzusetzen, für deren Integration es dann neue und angemessene Möglichkeiten zu finden gilt.

Historiographischer Ausblick über den Tellerrand hinaus

Klang als Kennzeichen der Musik seit dem 20. Jahrhundert auszuweisen, ist heute eine Binsenweisheit. Die Betrachtung der Modalitäten seiner Konkretion und der historischen Wandlungen gerade im Kontext der ästhetischen Debatten wie auch vor dem Hintergrund der Technikentwicklung erlaubt sogar, ein etwas anderes Bild vom Wandel des Musikdenkens seit dem 20. Jahrhundert zu zeichnen. Dieses Bild wird von den jeweiligen Kontexten hinsichtlich des Standes der verfügbaren Technologien, der Kompositionsverfahren und der musikalischen Ästhetik unterschiedlich genährt. Deren Ineinanderwirken ermöglicht es, sich dem Wesen der komponierten Werke immer aufs Neue zu nähern und die gegenseitige Bedingung zwischen Umfeld und Realisierung in ständig aktualisierter Form zu thematisieren. Ohne jeden Zweifel bedingen die Kontexte die Werke, aber auch die Werke schaffen ihrerseits immer wieder neue Kontexte, deren Besonderheiten sich denen erschließen, die auch um die innere Gestaltung der Musik, das heißt die Verzahnung von ästhetischer Vorstellung und handwerklicher Ausarbeitung, bemüht sind. Der dynamische Prozess, der die Kontexte mit ihrer Verwicklung unterschiedlicher Entwicklungsstränge kennzeichnet, sollte auch für die Geschichtsschreibung Pate stehen. Dass Beschleunigungen in einzelnen Aspekten sowohl bei manchen Protagonisten als auch bei nachzeichnenden Historikern den Eindruck von qualitativen Veränderungen erwecken können, die als wahre Paradigmenwechsel empfunden werden, gehört zu den üblichen Merkmalen geschichtlicher Entwicklungen. Doch stellt sich jeweils die Frage nach dem Fokus der einzelnen Diskursproduktionen: Dort, wo beteiligte Komponisten (auch um den Bedingungen des sie umgebenden Kulturmarktes gerecht zu werden) Schnitte setzen müssen, um das eigene Tun von ›Vorgängern‹ und ›Mitläufern‹ abzusetzen, unterstreichen Historiker vielleicht eher die

44 Boulez 1991, S. 541 und 545 f.

45 Ebd., S. 548. Ein vergleichbares Oppositionspaar begegnet bereits in *Musikdenken heute* (»Klang im Rohzustand« bzw. »bearbeiteter Klang«, Boulez 1963, S. 36; im französischen Originalwortlaut: »sons bruts« bzw. »sons organisés«, vgl. Boulez 1964, S. 45), wobei der Kontext der Entwicklung um 1960 dazu herausforderte, die Einbeziehung des Geräuschs in die serielle Ordnung zu thematisieren, ein Aspekt, der 1985 als solcher nicht länger zur Debatte stand. Trotz der Verschiebung des Objekts – nicht länger die Erweiterung der in die Musik einbeziehbaren Klänge, sondern eine Ausdifferenzierung der Kategorien von Innen heraus – befand Boulez seinen früheren Ansatz und die damit einhergehende Terminologie (ablesbar an den Adjektiven) weiterhin als zutreffend. So ist denn auch nicht klar, ob der Begriffswandel von »son« zu »timbre« (also diesmal auf der Ebene der Substantive) bei Boulez eine Veränderung in seinem Musikdenken indiziert, denn als »son« bezeichnete er beispielsweise in seinem Vortrag »Construire une improvisation« aus dem Jahre 1961 alles musikfähige Klangmaterial: »les trois catégories différentes de sons – hauteur déterminée, hauteur partiellement déterminable et bruit« (Boulez 1961, S. 145).

46 Boulez 1991, S. 546.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verbindenden Gemeinsamkeiten, legen, um dem Nacheinander der Vermarktungsetiketten zu entgehen, längere und tiefere Entwicklungslinien frei.

Wenn also in mehreren Publikationen zur spektralen Musik aus den letzten Jahren gerade der Umbruch, der sich mit ihr vollzogen haben soll, militant in den Vordergrund gerückt worden ist, so handelt es sich dabei um historiographische Ansätze, die frühere Protagonisten oder ihnen verbundene jüngere Autoren mit dem ideologischen Ziel verbinden, ein bestimmtes Geschichtsbild für die Nachwelt zu zementieren.[47] Früheren Ansätzen vermeintliche (das heißt aus neuerer Sicht als solche eingestufte) Fehler nachzuweisen, ist eine zwar verständliche, wissenschaftlich aber nichtsdestotrotz zweifelhafte Strategie, um den eigenen geschichtlichen Moment als emphatischen Anfang umso stärker herausheben zu können. Stellt man hingegen die durch den Computer in die Musikforschung eingegangene vertiefte Kenntnis des Innenlebens der Klänge in einen allgemeineren Entwicklungskontext und betrachtet diesen selbst als eine historische Variable (mit ihren jeweils zu rekonstruierenden vielschichtigen Kontexten), die unterschiedliche Erkenntnisstufen des Klangbewusstseins und der Klangbehandlung gezeitigt hat, so stellt sich im Rückblick absolut nicht die Frage, was an der Betrachtung des Einzeltons zu Beginn von Varèses *Hyperprism* (1923) oder am Klangfarbenkontinuum in Stockhausens *Gruppen* (1955–58) oder *Kontakte* (1958–60) noch ›unvollkommen‹ war. Vielmehr gilt es zu fragen, worin sich in diesen älteren Werken bereits eine neue klangliche und musikalische Realität zu erkennen gibt, die dank weiter entwickelter Technologien noch stärker zum eigentlichen Inhalt des neueren Musikdenkens vorrücken konnte. Eine solche allgemeinere Einordnung beabsichtigt keineswegs, die Bedeutung der Veränderungen herunterzuspielen, die mit dem Computer und der Digitalisierung in das Musikdenken hineingekommen sind, denn es fiele niemandem ein, zu leugnen, dass dieser technologische Fortschritt einen regelrechten Sprung in der Formalisierung der Eigenheiten der Klänge nach sich gezogen hat. Ein solcher historiographischer Ansatz überträgt auf die Geschichtsschreibung der Musik als Kunst der Klangbehandlung ein wesentliches Merkmal des Klangmaterials selbst, nämlich die Tatsache, dass in den Einschwingvorgängen, den *transitoires d'attaque,* ebenso essenzielle Informationen enthalten sind wie in den vermeintlichen Stabilisationsphasen. Es ergibt also wenig Sinn, diese Phasen künstlich voneinander zu trennen und voneinander losgelöst idealisieren zu wollen. Erst im Gesamtzusammenhang gewinnt der dynamische Prozess an Plastizität, und die allmählichen Übergänge beziehungsweise gewaltigen Sprünge werden in ihrem besonderen Relief gerade durch ihre Beziehung zu den anderen Entwicklungsmomenten erfahrbar. Entsprechend bedeutet die Einbeziehung der Einzelerscheinungen in übergeordnete historische Wellen keinesfalls eine Verengung des Blicks, sondern fördert im Gegenteil deren individuelle Profilierung durch das Bewusstmachen der feinen Dynamiken von Kontinuitäten und Diskontinuitäten.

Literatur

Adorno 1942 | Theodor W. Adorno: Neunzehn Beiträge über neue Musik [1942], in: ders.: *Musikalische Schriften V,* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (Gesammelte Schriften, Bd. 18), S. 77–80.

Barrière 1991 | *Le timbre. Métaphore pour la composition,* hg. von Jean-Baptiste Barrière, Paris: Bourgois 1991.

Barthel-Calvet 2003 | Anne-Sylvie Barthel-Calvet: MÉTASTASSIS-Analyse. Un texte inédit de Iannis Xenakis sur *Metastasis*, in: *Revue de musicologie* 89/1 (2003), S. 129–187.

Barthelmes 2000 | Barbara Barthelmes: Spektral – Kompositionstechnik oder Ästhetik, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. Bd. 4: 1975–2000,* hg. von Helga de la Motte-Haber unter Mitarbeit

47 Dufourt 2014; Lévy 2013.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Barbara Barthelmes, Laaber: Laaber 2000 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4), S. 209–246.
Bayle 1986 | François Bayle: La coupure, in: *Recherche musicale au GRM. La Revue musicale* 394–397 (1986), S. 15–18.
Born 1995 | Georgina Born: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde,* Berkeley: University of California Press 1995.
Bosseur/Bosseur 2000 | Dominique Bosseur/Jean-Yves Bosseur: *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945,* Paris: Minerve [5]2000.
Boulez 1952 | Pierre Boulez: Éventuellement… [1952], in: Boulez 1966a, S. 147–182.
Boulez 1961 | Pierre Boulez: Construire une improvisation [1961], in: Boulez 1985, S. 143–162.
Boulez 1963 | Pierre Boulez: *Musikdenken heute,* Mainz: Schott 1963 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 5).
Boulez 1964 | Pierre Boulez: *Penser la musique aujourd'hui,* Genf: Gonthier 1964.
Boulez 1966a | Pierre Boulez: *Relevés d'apprenti,* hg. von Paule Thévenin, Paris: Seuil 1966.
Boulez 1966b | Pierre Boulez: Pourquoi je dis non à Malraux [1966], in: Boulez 1985, S. 495–498.
Boulez 1985 | Pierre Boulez: *Points de repère,* hg. von Jean-Jacques Nattiez, Paris: Seuil [2]1985.
Boulez 1991 | Pierre Boulez: Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage, in: Barrière 1991, S. 541–549.
Castanet 1998 | Pierre-Albert Castanet: Hugues Dufourt. Les années de compagnonnage avec l'Itinéraire 1976–1982, in: *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel,* hg. von Danielle Cohen-Lévinas, Paris: L'Harmattan 1998, S. 15–40.
Dalbavie 1991 | Marc-André Dalbavie: Pour sortir de l'avant-garde, in: Barrière 1991 S. 303–334.
Delaere 1991 | Mark Delaere: *Die Musikgeschichtsschreibung und das Neue. Untersuchung über die Verarbeitung der tonsystematischen Wandlungen der Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im damaligen Musikschrifttum,* Brüssel: Paleis der Academiën 1991.
Delalande 1986 | François Delalande: Pour une recherche théorique, in: *Recherche musicale au GRM. La Revue musicale* 394–397 (1986), S. 30–33.
Delalande 1997 | François Delalande: »*Il faut être constamment un immigré*«. *Entretiens avec Xenakis,* Paris: Buchet/Castel 1997.
Di Gasbarro 2022 | *Orchestration und Form in der Symphonik des frühen 19. Jahrhunderts,* hg. von Federica Di Gasbarro = *Musiktheorie* 37/4 (2022).
Dufourt 1980 | Hugues Dufourt: Rationalité et contraintes de la production sonore. (1970/1980, un bilan) [1980], in: ders.: *Musique, pouvoir, écriture,* Paris: Bourgois 1991, S. 302 f.
Dufourt 2014 | Hugues Dufourt: *La musique spectrale. Une révolution épistémologique,* Sampzon: Delatour 2014.
Grisey 1978 | Gérard Grisey: Devenir du son [1978], in: ders.: *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale,* hg. von Guy Lelong, Paris: MF 2008, S. 27–34.
Grisey 1991 | Gérard Grisey: Structuration des timbres dans la musique instrumentale, in: Barrière 1991, S. 352–385.
Hurel 1991 | Philippe Hurel: Le phénomène sonore, un modèle pour la composition, in: Barrière 1991, S. 261–271.
Koblyakov 1977 | Lev Koblyakov: Pierre Boulez »Le marteau sans maître«. Analysis of Pitch Structure, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 8/1 (1977), S. 24–39.
Lachenmann 1996 | Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995,* hg, von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996.
Lévy 2013 | Fabien Lévy: *Le compositeur, son oreille et ses machines à écrire. Déconstruire les grammatologies du musical pour mieux les composer,* Paris: Vrin 2013.
Ligeti 1960 | György Ligeti: Wandlungen der musikalischen Form, in: *die Reihe* 7 (1960), S. 5–17; auch in: ders.: *Gesammelte Schriften,* hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, Bd. 1, S. 85–104.
Ligeti 1981 | György Ligeti: Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen [1981], in: ders.: *Gesammelte Schriften,* hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, Bd. 1, S. 237–261.
Manoury 1991 | Philippe Manoury: Les limites de la notion de »timbre«, in: Barrière 1991, S. 293–302.
Morrison 2020 | Landon Morrison: Reassembling Kaija Saariaho's *Vers le blanc* (1982), in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 33 (2020), S. 37–44.
Morrison 2021 | Landon Morrison: Encoding Post-Spectral Sound. Kaija Saariaho's Early Electronic Music at IRCAM, 1982–87, in: *Music Theory Online* 27/3 (September 2021), https://doi.org/10.30535/mto.27.3.10.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Murail 1978 | Tristan Murail: La révolution des sons complexes [1978], in: ders.: *Modèles & artifices,* hg. von Pierre Michel, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2004, S. 11–29.
Murail 1982 | Tristan Murail: Spectres et lutins [1982], in: ders.: *Modèles & artifices,* hg. von Pierre Michel, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2004, S. 31–44.
Nicolas 2010 | François Nicolas: L'intellectualité musicale de Pierre Boulez et ses enjeux théoriques, in: *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits,* hg. von Jonathan Goldman, Jean-Jacques Nattiez und François Nicolas, Sampzon: Delatour 2010, S. 17–62.
Piencikowski 1980 | Robert Piencikowski: René Char et Pierre Boulez. Esquisse analytique du Marteau sans maître, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 4 (1980), S. 193–264.
Piencikowski 2006 | Robert Piencikowski: Inscriptions. Ligeti – Xenakis – Boulez, in: *Pierre Boulez. Techniques d'écriture et enjeux esthétiques,* hg. von Jean-Louis Leleu und Pascal Decroupet, Genf: Contrechamps 2006, S. 95–108.
Pousseur 1970 | Henri Pousseur: Pour une périodicité généralisée, in: ders.: *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale,* Brüssel: Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles 1970, S. 241–290.
Risset 1991 | Jean-Claude Risset: Timbre et synthèse des sons, in: Barrière 1991, S. 239–260.
Saariaho 1991 | Kaija Saariaho: Timbre et harmonie, in: Barrière 1991, S. 412–453.
Schaeffer 1952a | Pierre Schaeffer: *À la recherche d'une musique concrète,* Paris 1952.
Schaeffer 1952b | Pierre Schaeffer : L'objet musical, in: *À la recherche d'une musique concrète,* Paris: Seuil 1952, S. 142–156.
Smalley 1997 | Denis Smalley: Spectromorphology. Explaining Sound-Shapes, in: *Organised Sound* 2/2 (1997), S. 107–126.
Stuckenschmidt 1951 | Hans Heinz Stuckenschmidt: *Neue Musik* [1951], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
Stuckenschmidt 1955 | Hans Heinz Stuckenschmidt: Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik, in: *die Reihe* 1 (1955), S. 17–19.
Thoresen 2007 | Lasse Thoresen: Spectromorphological Analysis of Sound Objects. An Adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology, in: *Organised Sound* 12/2 (2007), S. 129–141.
Toop 1974 | Richard Toop: Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez, in: *Perspectives of New Music* 13/1 (1974), S. 141–169, https://doi.org/10.2307/832372.
Troschke 1995 | Michael von Troschke: Impressionismus, in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert,* hg, von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Steiner 1995, S. 203–213.
Veitl 1997 | Anne Veitl: *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la »recherche musicale« et l'État en France de 1958 à 1991,* Paris: L'Harmattan 1997.
Xenakis 1955 | Iannis Xenakis: La crise de la musique sérielle, in: *Gravesaner Blätter* 1 (1955), S. 2–4.
Xenakis 1971 | Iannis Xenakis: La crise de la musique sérielle, in: ders.: *Musique. Architecture,* Paris: Casterman 1971, S. 120.

Pascal Decroupet *ist Professor für Musikwissenschaft an der Université Côte d'Azur, Nizza, Laboratoire CTELA UPR 6307. Studium in Lüttich, Berlin und Paris; Promotion in Tours über das serielle Denken bei Boulez, Pousseur und Stockhausen. Publikationen zur Musik seit 1945 unter besonderer Berücksichtigung von Kompositionsskizzen. Herausgeber der Schriften von Pousseur (Mardaga, 2004 und 2009) sowie der Skizzen und Manuskripte des* Marteau sans maître *von Boulez (Schott, 2005). Autor einer Monografie zu Stockhausens* Gruppen *(Contrechamps, 2023). Arbeitet an einer Theorie der »sonalen« Musik.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doris Lanz

Herausgeforderte Traditionen. Die ›Avantgarde‹ und der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) um 1970

Um 1970, sieben Jahrzehnte nach seiner Gründung, zählte der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) rund 540 Mitglieder. Bei rund einem Drittel handelte es sich um Komponist:innen, die nicht nur mehreren Generationen und Sprachregionen angehörten, sondern auch verschiedene ästhetische Positionen repräsentierten. Ende der 1960er-Jahre entspann sich eine Kontroverse, die sich in Jahresberichten und Protokollen des STV als ein Seilziehen zwischen ›Avantgardisten‹ und ›Traditionalisten‹ darstellt. Wenig später spitzte sich die Lage derart zu, dass eine Spaltung des Vereins befürchtet wurde. Mein Aufsatz versucht eine Rekonstruktion dieser Ereignisse anhand der Tonkünstlerfeste 1970 (Lugano) und 1972 (Bern). Hierbei stelle ich unter anderem die Frage, was unter ›Avantgarde‹ überhaupt rubriziert wurde, und zeige auf, dass der Konflikt sich weniger an dieser heterogenen Kategorie als ganzer entzündete als vielmehr an jenem Segment, das sich von einem traditionellen Werkbegriff distanzierte.

Challenged Traditions. The 'Avant-Garde' and the Swiss Musicians' Association in Around 1970

In circa 1970, seven decades after it was founded, the Swiss Musicians' Association (STV) had roughly 540 members. Roughly a third of these were composers who belonged to different generations and language regions and also represented different aesthetic positions. At the end of the 1960s, a controversy arose that is described in the STV's annual reports and minutes as a tug-of-war between 'avant-gardists' and 'traditionalists'. A little later, the situation became so fraught that a split in the Association was feared. This essay attempts to reconstruct these events by focusing on the annual music festivals (Tonkünstlerfeste) of 1970 (Lugano) and 1972 (Bern). Among other things, I ask what was actually categorised as 'avant-garde' and show that the conflict in question arose less because of adherents to this heterogeneous category and more because of those who distanced themselves from a traditional concept of the 'work'.

1970 blickte der Schweizerische Tonkünstlerverein auf bereits sieben Jahrzehnte eigener Geschichte zurück. Laut den damals gültigen Statuten bezweckte er die »Pflege schweizerischer Musik im allgemeinen sowie die Unterstützung des Kunstschaffens seiner Mitglieder im besonderen.« Aber auch das »Zusammengehörigkeitsgefüh[l]« und die »kollegiale[n] Beziehungen unter den einheimischen Musikern« – zugelassen waren »Komponisten, Dirigenten, Solisten, Musikschriftsteller und Tonmeister« – sollten gefördert werden.[1] Inzwischen zählte der Ver-

1 Statuten 1943, S. 2, 4. Nebenbei: Als Aktivmitglieder waren Schweizer:innen und Ausländer:innen zugelassen, Letztere aber nur, wenn sie »seit mindestens fünf Jahren die Niederlassungsbewilligung« besassen »und wäh-

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

band knapp 540 Aktivmitglieder. Darunter befanden sich ungefähr 130 Komponist:innen,[2] die, versammelt unter dem einen institutionellen Dach, nicht nur mehrere Generationen und Sprachregionen, sondern auch verschiedene ästhetische Positionen repräsentierten. Wie gut war es da um das »Zusammengehörigkeitsgefühl« tatsächlich bestellt? Der STV habe sich »immer als grosse, geeinte Familie betrachtet«, bemerkte die 1975 publizierte Festschrift, ließ aber zugleich durchblicken, dass der Haussegen in Schieflage geraten war. Auslöser war eine Kontroverse, die sich pauschal auf den Nenner ›Avantgarde versus Tradition‹ bringen lässt. Zu Beginn der 1970er-Jahre spitzte sich die Lage derart zu, dass eine Spaltung des Vereins drohte.[3] Während die Festschrift die betreffenden Ereignisse aus geringer historischer Distanz auf wenigen Seiten zusammenfasst,[4] versucht der vorliegende Beitrag eine ausführlichere Rekonstruktion. Als Quellen dienen hauptsächlich Dokumente, die im Archiv des STV aufbewahrt werden,[5] darunter Protokolle des Vorstands und der Generalversammlung, Jahresberichte, Programme der Tonkünstlerfeste und Korrespondenz.

Bereits der Jahresbericht 1967 hatte in seinem Vorwort einen »Graben« konstatiert, der »zwischen den traditionsverbundenen und den avantgardistischen Komponisten […] in Bildung begriffen« sei.[6] Wie und in welchen Bereichen des Vereinslebens äußerte sich diese Kluft? Wer und was war insbesondere mit ›Avantgarde‹ gemeint? Und wie ist es zu erklären, dass eine dichotomische Gegenüberstellung der Begriffe »Avantgarde« und »Tradition« nach 1975 aus den Vorstandsprotokollen und Jahresberichten weitgehend verschwand?

Anders als das Bild des ›Grabens‹ suggerieren könnte, lässt sich anhand der Archivalien weniger eine starre Frontstellung zwischen zwei Lagern feststellen als vielmehr ein Seilziehen um die Frage, welcher Platz den »neuen musikalischen Strömungen«[7] im STV gebühren sollte. Dabei war es vor allem die ›avantgardistische‹ Seite, die in Aktion trat und mit einiger Hartnäckigkeit jenes Terrain einzufordern suchte, das ihr angemessen erschien. Als Schauplätze solcher Anstrengungen sollten sich insbesondere die Tonkünstlerfeste von 1970 (Lugano) und 1972 (Bern) erweisen.

Einige Bedeutung in diesem Zusammenhang erhält rückblickend bereits die Generalversammlung 1967 in Vevey. Conrad Beck und Rolf Looser traten damals aus dem Vorstand aus, der als Nachfolger Klaus Huber und Jürg Wyttenbach vorschlug. Seitens der Vereinsmitglieder wurde unter anderem die Pianistin und Dirigentin Hedy Salquin ins Rennen geschickt. Das Wahlprozedere war von einigen Wortmeldungen begleitet, die im Protokoll nachzulesen sind. Heinrich Sutermeister plädierte für Salquin, während sich Heinz Holliger und Paul-André Gaillard (Musikwissenschaftler, Dirigent und Komponist) für Huber und Wyttenbach mit der Begründung stark machten, die beiden könnten im Vorstand »die Avantgarde vertreten«.

---

rend dieser Zeit ununterbrochen in der Schweiz gewohnt« hatten; ebd., S. 4. Dieser Passus wurde 1984 gelockert, 1997 ganz abgeschafft; vgl. STV-Jb 1997, S. 13.

2 Stand 1970: 537 Aktivmitglieder; vgl. STV-Jb 1970, S. 17. Das Mitgliederverzeichnis (ebd., S. 44–61) enthält im Gegensatz zu späteren Ausgaben keine Berufsbezeichnungen. Für die Ermittlung der Komponierenden wurden in unklaren Fällen insbesondere folgende Quellen konsultiert: Vorstandsprotokolle des STV; Schuh et al. 1964. Komponierende Frauen waren übrigens massiv untervertreten. Das Mitgliederverzeichnis 1970 nennt lediglich drei Namen, die zweifelsfrei als Komponistinnen identifizierbar sind: Andrée Aeschlimann-Rochat (1900–1990), Fernande Peyrot (1888–1978) und Anna Spoerri-Renfer (1896–1984).

3 Favre et al. 1975, S. 155.

4 Vgl. ebd., S. 146, 150, 155, 158.

5 Vgl. Literaturverzeichnis.

6 STV-Jb 1967, S. 1. Verfasser des Vorworts war vermutlich der damalige Präsident des STV, Constantin Regamey.

7 Favre et al. 1975, S. 155.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Letztere wäre, ergänzte Holliger, »nach dem Rücktritt der Herren Beck und Looser« nur noch durch den amtierenden Präsidenten Constantin Regamey repräsentiert – wobei nicht ganz klar ist, ob er die Genannten tatsächlich in ästhetischem Sinne der ›Avantgarde‹ zuschlug oder sie nur als deren Fürsprecher betrachtete.[8] Gewählt wurden dann allerdings nicht Huber und Wyttenbach, sondern Huber und Salquin.[9] Letztere schrieb mit ihrer Wahl übrigens Geschichte: Sie war, nach fast 70 Jahren Vereinsgeschichte, die erste Frau im Vorstand. Hubers Ernennung wiederum erwies sich für die ›Avantgarde‹ als ein cleverer Schachzug. Für ihre Belange setzte er sich in der Folge dezidiert ein. In den erhaltenen Dokumenten erscheint er dabei nicht als Akteur, der es darauf anlegte, bestehende Gegensätze weiter zu schüren, sondern als Taktiker, der eine Spaltung des Vereins mithilfe einiger Manöver zu verhindern suchte.

Lugano 1970

Das Tonkünstlerfest in Lugano vom 30./31. Mai 1970 war das erste, das Huber von Anfang an mitkonzipierte. Die erste Planungssitzung des Vorstands[10] fand im September 1968 statt. Als Roger Vuataz vorschlug, den Wettbewerb für »Unterhaltungsmusik eines gewissen Niveaus« zu öffnen, konterte Huber prompt und empfahl, »experimentelle Werke zu Gehör zu bringen, dies um ein Zerwürfnis im STV zu verhindern.«[11] Andere Vorstandsmitglieder zeigten sich grundsätzlich interessiert, äußerten jedoch Bedenken. Generalsekretär Jean Henneberger gab zu Protokoll, man benötige für ein derartiges Konzert »eine spezielle Jury, die diese Werke lesen könne«, Hedy Salquin fürchtete einen »Krieg innerhalb des STV« – wobei derlei Befürchtungen nicht dem Projekt per se, sondern der Idee zu gelten schienen, das betreffende Programm an der regulären Jury vorbeizuschleusen – und der Lausanner Dirigent Victor Desarzens mahnte etwas gewunden: »Man muss die Idee richtig umsetzen und verhindern, dass die Konservativen glauben, der Vorstand anerkenne eine bestehende Spaltung im STV, indem er ein Konzert mit experimenteller Musik unterstütze.« Daher sei das angestrebte Ziel klar zu definieren: es gehe um »eine gewöhnliche Information über die Entwicklung der Musik.«[12] Dagegen opponierte wiederum Vuataz: Wenn »das geplante Konzert nur Informationszwecke« verfolge, kämen »die Jungen zum Schluss, dass ihre Musik nur dafür gut« sei.[13]

Schließlich wurde der Vorschlag von Hansheinz Schneeberger aufgegriffen, Constantin Regamey, der im Mai 1968 als Präsident des STV zurückgetreten war, als Berater beizuziehen.[14]

8 Vgl. STV-PGV 1967, S. 9 f. Sollte es Holliger mit seiner Bemerkung zu Beck, Looser und Regamey in erster Linie um Fürsprecher gegangen sein: Weshalb nannte er, die Vollständigkeit des Protokolls vorausgesetzt, nicht auch Hansheinz Schneeberger, der sich als Geiger, zumindest rückblickend, unter anderem für die ›Avantgarde‹ eingesetzt hatte? Erschien Holliger dieses Profil 1967 – die Uraufführung beispielsweise von Klaus Hubers Violinkonzert *Tempora* erfolgte erst 1970 – noch zu wenig deutlich? Hatte er ihn schlicht vergessen? Oder ging es ihm eben spezifisch um Komponisten?

9 Vgl. ebd., S. 10.

10 Nach der Generalversammlung vom 25. Mai 1968 setzte er sich wie folgt zusammen: Hermann Haller (Präsident, 1914–2002), Julien-François Zbinden (Vizepräsident, 1917–2021), Hedy Salquin (1928–2012), Victor Desarzens (1908–1986), Klaus Huber (1924–2017), Hansheinz Schneeberger (1926–2019), Roger Vuataz (1898–1988); vgl. STV-Jb 1968, S. 60.

11 »[…] musique de divertissement d'un certain niveau»; »de faire entendre des œuvres expérimentales […], ceci afin d'éviter une scission au sein de l'AMS«. (STV-PV 1968a, S. 4). Übersetzung DL, wo nicht anders angegeben.

12 »[…] un jury spécial qui puisse lire ces œuvres«; »Mme Salquin craint que cette solution n'ouvre une guerre à l'intérieur de l'AMS«; »il faut veiller à la bonne exécution de l'idée et éviter que les conservateurs croient que le comité, patronnant un concert de musique expérimentale, reconnaisse qu'il existe une scission au sein de l'AMS; il faut bien définir le but qu'on se propose: une information régulière concernant l'évolution musicale.« (Ebd.).

13 »[…] si le concert envisagé n'a qu'un but d'information, les jeunes en tirent la conclusion que leur musique n'est bonne que pour cela.« (Ebd., S. 4 f.).

14 Vgl. ebd., S. 4.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Sie waren so freundlich«, antwortete dieser Anfang Dezember, »mich mit der Suche nach Komponisten und Werken zu beauftragen, die für ein am Fest von 1970 eventuell vorgesehenes Konzert mit Musik der Avantgarde in Betracht kämen. Ebenso wurde ich informiert, dass Sie erwogen haben, das Experimentalstudio in Genf[15] mit der Organisation dieses Konzerts zu betrauen.«[16] Anlässlich des letzten »Festival de Montreux« habe er ein Konzert »dieser Gruppe« mit Werken von Werner Kaegi (1926–2024), Jean Derbès (1937–1982) und André Zumbach (1931–2004) besucht.[17] Alle drei waren zu diesem Zeitpunkt übrigens auch Mitglieder des STV.[18]

> Einige der Werke erschienen mir zwar durchaus annehmbar, doch insgesamt repräsentierten sie nicht die Avantgarde von heute. Sie könnten ebenso gut in üblichen Konzerten der Feste auftauchen. Wenn ich aber richtig verstanden habe, beabsichtigen Sie, Tendenzen aufzuzeigen, die noch keine Chance haben, regulär an unseren Festen gespielt zu werden; Tendenzen, die für die Mehrheit unserer Mitglieder fragwürdig sind, aber dennoch in unserem Land existieren und hier leidenschaftliche Befürworter finden.[19]

Ein geeigneter Vorschlag war schon griffbereit. Einige Wochen zuvor hatte nämlich Klaus Huber beim Berner Komponisten und Pianisten Urs Peter Schneider (* 1939) angeklopft und ihn um einen Programmentwurf gebeten.[20] Huber leitete diesen an Regamey weiter, der ihn nun dem Gesamtvorstand anpries:

> Das von Urs Peter Schneider vorgeschlagene Programm, das ich von Klaus Huber erhalten habe, scheint Ihren Intentionen besser zu entsprechen. Ich lege es bei, ohne mich endgültig dazu zu äußern, denn die erwähnten Werke kenne ich noch nicht. Jedoch kenne ich, mit Ausnahme von Herrn Rainer Boesch, das Schaffen der für diese Veranstaltung vorgeschlagenen Komponisten. Ihre Aufführungen versprechen, Einblick in eine Avantgarde zu geben, die sozusagen die provokanteste ist und dem am nächsten kommt, was junge Komponisten heutzutage weltweit begeistert.[21]

Schneiders Entwurf liest sich wie folgt:

---

15 Gemeint war das Centre de Recherches Sonores de la Radio Suisse Romande in Genf; zu den Produktionen des Centre in den 1950er- und 1960er-Jahren vgl. Kaegi 1967, S. 229 f.

16 »[V]ous avez bien voulu me charger de la prospection des auteurs et des œuvres qui pourraient entrer en ligne de compte pour un concert de musique d'avant-garde prévu éventuellement pour la Fête de 1970. J'ai été également informé que vous avez pensé à confier l'organisation de ce concert au Studio expérimental de Genève.« (Regamey 1968).

17 Ebd.; vermutlich handelte es sich um eines von drei Konzerten unter dem prospektiven Titel »Musiques du 21e siècle. Concerts de musique d'avant-garde« im Rahmen des Festival Musique Montreux 1968 (30.8.–6.10.). Vgl. das betreffende Festivalplakat (SeptMus 1968; ohne Angabe detaillierter Programme).

18 Kaegi seit 1958, Zumbach seit 1964 und Derbès, als Passivmitglied, seit 1967; vgl. STV-MV 1968, S. 67, 74. Dem Franzosen und Wahlgenfer Derbès wurde die Aktivmitgliedschaft erst ab 1972 zugestanden; vgl. STV-PV 1971b, S. 7. Siehe hierzu auch Anmerkung 1.

19 »Quelques-unes des œuvres me parurent également tout à fait valables, mais dans l'ensemble elles ne représentaient pas l'avant-garde d'aujourd'hui. Elles pourraient aussi bien figurer dans des concerts habituels des Fêtes. Or, si j'ai bien compris, votre intention est de donner une manifestation de tendances n'ayant pas encore de chances d'être régulièrement représentées dans nos Fêtes, tendances discutables pour la majorité de nos membres et pourtant existant dans notre pays et y trouvant des défenseurs ardents.« (Regamey 1968).

20 Vgl. Schneider 1970a.

21 »Le programme proposé par M. Urs Peter Schneider et que j'ai reçu par l'entremise de M. Klaus Huber me semble correspondre d'avantage à vos intentions. Je le soumets sans me prononcer définitivement, car je ne connais pas encore les œuvres mentionnées; toutefois, à l'exception de celle de M. Rainer Boesch, je connais la production des compositeurs proposés pour cette manifestation et leurs réalisations promettent de représenter l'avant-garde pour ainsi dire la plus provocante et la plus proche de ce qui passionne aujourd'hui les jeunes compositeurs dans le monde entier.« (Regamey 1968).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Programmentwurf für ein Studiokonzert am Tonkünstlerfest 1970
(Nach einer Anregung von Herrn Klaus Huber)

Rainer Boesch [1938–2014]	»Schneekönigin« (1964) für zwei Violinen, Viola und Klavier »Concerto« (1970) für drei Sängerinnen, Instrumente und Tonband
Pierre Mariétan [1935–2025]	»Caractères« (1963) pour flûte, alto et contrebasse »En quelques mots seulement« (1968) actions musicales pour des instrumentistes
Urs Peter Schneider [* 1939]	»Kugel« (1962) für Klavier allein »Noch ohne Titel« (1969 [sic]) für Instrumentengruppen und Zwischenräume
Giuseppe Giorgio Englert [1927–2007]	»Aria« (1965) pour timbales et quelques instruments »Tarok« (1967) un jeu musical pour instruments à cordes

Kriterien des Programmes:

- Betonung des experimentellen Charakters
- grösstmögliche Verschiedenheit der ausgewählten Komponisten und Verdeutlichung einer je individuellen Entwicklung anhand von zwei Werken pro Komponist
- Werke von relativ kurzer Spieldauer
- in Grenzen gehaltener instrumentaler Aufwand durch Einbeziehen von Stücken mit variabler Besetzung; Herr Boesch erklärt sich bereit, auf eigene Rechnung für Abspielanlage und Sängerinnen zu sorgen[.][22]

Wie reagierte der Vorstand auf diesen Vorschlag? Offenbar wurde die Sache grundsätzlich abgenickt. Man habe, vermerkt das Protokoll, »Herrn Regamey damit beauftragt, zusammen mit Urs Peter Schneider ein Programm auszuarbeiten.« Und Victor Desarzens ergänzte, er finde es wichtig, »den jungen Schweizer Komponisten die Möglichkeit zu geben, ihre Werke zu Gehör zu bringen.«[23]

Die definitive Version des Programms wich dann deutlich vom Entwurf ab. Im Januar 1970 erläuterte Schneider gegenüber dem Sekretariat:

> Ende August 69 [kam es] zu einem Telephongespräch […], in dem mir Herr Regamey mitteilte, das Programm sei auf 60 Minuten gekürzt worden, Instrumente und Einrichtungen stünden zur Verfügung und ob ich versuchen möchte, mit einer Summe von zweitausend Franken auszukommen. Daraufhin änderte ich das Programm – immer im Einverständnis mit den Mitarbeitern – ab und beschloss, nur mit vier Komponisten-Interpreten eine Stunde lang Musik zu

22 Ebd., Beilage, von Urs Peter Schneider datiert mit »Biel, im Oktober 1968«. Die Lebensdaten der Komponisten wurden von mir ergänzt.

23 »[L]e Comité a chargé M. Regamey d'établir un programme en collaboration avec Urs Peter Schneider.«; »Il estime important de donner aux jeunes compositeurs suisses la possibilité de faire entendre leurs œuvres.« (STV-PV 1968b, S. 6).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> machen (denn mit einer solchen Summe hätten ja wohl nicht noch sieben zusätzliche Interpreten honoriert werden können …).[24]

Mit einer »wirklichen ›Création‹« sei nun also nicht zu rechnen, »denn eine solche« würde »mindestens eine Woche Zusammenarbeit an Ort und Stelle« bedingen.[25] Drei Wochen später erhielt Jean Henneberger den fertigen Programmzettel mit dem Titel »Avantgarde in der Schweiz. Aktionen zur Meinungsbildung« (Abb. 1). In einer Begleitnotiz heißt es: »[Z]u bemerken ist, dass nicht Werke im üblichen Sinn geboten werden, sondern eine gemeinsame Aktion geplant ist, die Musik, Texte und Extras vereinigt. Das Programm deutet solches lakonisch an; mehr Informationen möchten wir keinesfalls drucken.«[26]

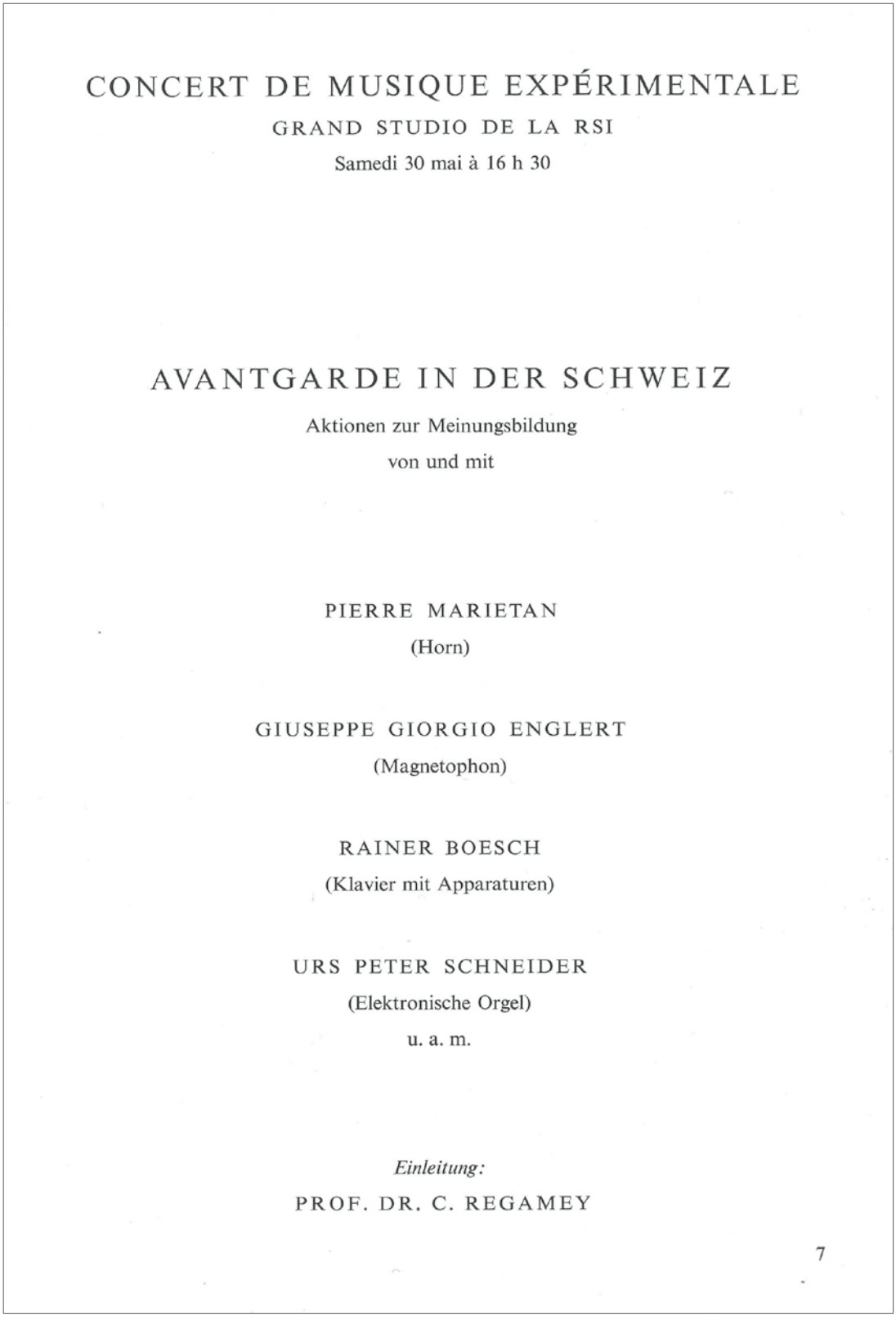
Zeitlich strukturiert wurden die »Aktionen« mithilfe von 57 Aphorismen, die Schneider zwischen Juni 1967 und Mai 1970 niedergeschrieben hatte. Mal waren sie provokant und polemisch, mal selbstreflexiv und introspektiv, mal zeitkritisch. In Lugano wurden sie in umgekehrter Chronologie über Lautsprecher verlesen. Zwischen den einzelnen Statements lag jeweils eine Lesepause von exakt einer Minute und drei Sekunden.[27] Mit dieser verbalsprachlichen Schicht interagierten instrumentale, elektronische und vokale Interventionen. Dabei handelte es sich um *July 68 (Music on tape)* von Englert, *Initiative I* von Mariétan (1968), vermutlich *Fresque I* von Boesch (1968) sowie Auszüge aus Schneiders *Zwanzig Situationen* (1960–1969, rev. 1970; siehe dazu auch weiter unten).[28] Dem nicht eingeweihten Teil des Publikums dürfte, wie auch einige Presseberichte nahelegen,[29] dieses Konzept jedoch verborgen geblieben sein, denn die ursprünglich geplante Einführung durch Constantin Regamey wurde schließlich erst nach dem Konzert angesetzt. Diese »Beschränkung auf ein ›Nachwort‹«, bemerkte der Musikkritiker Andres Briner, der selber auch STV-Mitglied war, habe »die Mißverständnisse, die bei einer ersten Darbietung dieser Art im Rahmen der Tonkünstlerfeste zu erwarten« gewesen seien, »eher« gefördert.[30]

Im Vorstand des STV scheint eine Nachbesprechung des Experiments von Lugano nicht stattgefunden zu haben; jedenfalls wurde nichts protokolliert. Der einzige vereinsinterne Kommentar zum Fest im Allgemeinen und der experimentellen ›Aktion‹ im Besonderen findet sich im später verfassten Jahresbericht: Es sei »ein gelungenes Fest« gewesen, weil das Organisationskomitee »alles – sogar die Sonne – vorgesehen« habe.

> Allerdings muß gesagt werden, daß die Komponisten mit einem Orchester wie das [sic] des Radio della Svizzera Italiana […], mit erstklassigen Solisten und mit akustisch guten Sälen […] kein Risiko eingingen, mit Ausnahme vielleicht der Komponisten des Konzerts mit experimenteller Musik, das – im parlamentarischen Stil ausgedrückt – »die verschiedensten Reaktionen« auslöste.[31]

24 Schneider 1970a; Auslassungspunkte am Schluss im Original.
25 Ebd.
26 Schneider 1970b.
27 Vgl. Schneider 1969. Hier einige Beispielsätze: »hiermit liegt das fest zumindest in der absicht für einmal auf der schnittlinie der zeit / 30 V 70«, »wut bei der niederschrift einer partitur darüber dass das material doch sperriger war als erwartet / 17 II 70«, »bewährungsproben für hörer die gemeinhin gar nicht hinhören / 21 VII 69«, »wer hier verstehen will hat nicht verstanden / 5 III 69«, »dass es werke gibt die weder sutermeister noch holliger ansprechen ist durchaus eine realität / 25 V 68«, »inzwischen bricht krieg aus und feuersbrünste greifen um sich / 3 VI 67«.
28 Vgl. Schneider 1970c; Schneider 2023; Mariétan 2009, S. 36, 75.
29 Vgl. STV-Ps 1970.
30 Briner 1970, S. 245.
31 STV-Jb 1970, S. 4.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



CONCERT DE MUSIQUE EXPÉRIMENTALE

GRAND STUDIO DE LA RSI

Samedi 30 mai à 16 h 30

AVANTGARDE IN DER SCHWEIZ

Aktionen zur Meinungsbildung

von und mit

PIERRE MARIETAN

(Horn)

GIUSEPPE GIORGIO ENGLERT

(Magnetophon)

RAINER BOESCH

(Klavier mit Apparaturen)

URS PETER SCHNEIDER

(Elektronische Orgel)

u. a. m.

Einleitung:

PROF. DR. C. REGAMEY

7

Abb. 1 Das »Concert de musique expérimentale« am Tonkünstlerfest 1970 in Lugano (STV-Ph 1970, S. 7).

https://doi.org/10.5771/9783967402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Vorjahr hatte Hermann Haller, seit Mai 1968 STV-Präsident, an der Generalversammlung feierlich verkündet, man wolle mit der Programmierung von »Schweizer Experimentalmusik« dem »Streitgeist unserer Zeit« – sprich: der Kontroverse im Verein – »Rechnung tragen«.[32] War man der Ansicht, sich mit einem einmaligen Entgegenkommen der Aufgabe entledigen zu können?

Bern 1972

Bereits 1969 hatte der Vorstand auch damit begonnen, das Tonkünstlerfest von 1972 in Bern (9.–11. Juni) zu skizzieren. Unter anderem wurde beschlossen, einige Kompositionsaufträge zu vergeben.[33] Im November 1969 standen die Namen fest: Rolf Looser, Franz Tischhauser, Jean Balissat und Jean Daetwyler. Wer sie ausgewählt hatte, geht aus dem Protokoll nicht explizit hervor,[34] Klaus Huber jedoch scheint daran nicht beteiligt gewesen zu sein. Umgehend kritisierte er jedenfalls die Auswahl als »sehr eingeschränkt«, und zwar angesichts der Tatsache, »dass der Vorstand üblicherweise [!] Wert darauf lege, alle Tendenzen der Schweizer Musik« zu berücksichtigen, nun aber sei – und hier widerspricht er im Falle Loosers der mutmaßlichen Ansicht von Heinz Holliger (siehe oben) – die »Avantgarde« nicht vertreten.[35] Nach einer »langen Diskussion«, die nicht protokolliert ist, wurde auf Vorschlag von Victor Desarzens beschlossen, bei Werkaufträgen »künftig alle Tendenzen […] in Betracht zu ziehen.«[36] An der bereits getroffenen Auswahl hielt man also fest; die Bundesstadt wurde in der Folge mit vier Uraufführungen bedacht. Die genauen Titel sind dem Festführer zu entnehmen: Jean Daetwyler (1907–1994) komponierte für die Stadtmusik einen *Bubenberg-Marsch* (zu Ehren des bernischen Schultheißen Adrian I. von Bubenberg, um 1434–1479[37]); von Rolf Looser (1920–2001) gab es *Ponti (Sei tempi per orchestra)* zu hören; Jean Balissat (1936–2007) schrieb *Sept variations pour octuor* und Franz Tischhauser (1921–2016) steuerte *Eve's Meditation on Love* (»frei nach Mark Twain«) für Sopran, Tuba und Streichorchester bei.[38] Wie verhielt es sich mit den übrigen Programmbeiträgen? Blieb Bern, zumindest nach Ansicht Hubers, ein Fest ohne ›Avantgarde‹? Keineswegs. Es finden sich – nebst dem kontrovers taxierten Looser – weitere Namen, die in Jahresberichten und Protokollen direkt oder indirekt mit dem Terminus in Verbindung gebracht wurden: so zum Beispiel Eric Gaudibert (1936–2012) oder Constantin Regamey (1907–1982).[39] Aber auch Vorstandsmitglied Klaus Huber kam zum Zug, und zwar mit einer Aufführung von *Tenebrae* (komponiert 1966/67) durch das Berner Symphonie-Orchester (Leitung: Charles Dutoit).[40] Was fehlte, war allerdings ein Konzert mit experimenteller Musik, mit dem man an Lugano hätte anknüpfen können.

32 STV-PGV 1969, S. 5.

33 Vgl. STV-PV 1969a, S. 3.

34 Die Jury für Bern wurde erst an der Generalversammlung 1970 nominiert. Sie setzte sich aus den Vorstandsmitgliedern Hermann Haller, Hansheinz Schneeberger und Roger Vuataz sowie den Vereinsmitgliedern Charles Dutoit, Jean Derbès (der hier bereits als Passivmitglied einbezogen wurde, vgl. Anm. 18), Richard Sturzenegger und Jürg Wyttenbach zusammen; vgl. STV-PGV 1970, S. 8 f.

35 »M. Huber […] trouve le choix des compositeurs très restreint, vu le fait que d'habitude le Comité tient à ce que l'on ait toutes les tendances de la musique suisse; or l'avant-garde ne sera pas représentée.« (STV-PV 1969b, S. 2).

36 »Après une longue discussion, le Comité décide, sur proposition de M. Desarzens, que dorénavant toutes les tendances […] soient prises en considération.« (Ebd.).

37 Vgl. Wälchli 2003.

38 Vgl. STV-Ph 1972, S. 12, 20, 21.

39 Vgl. ebd., S. 12. Für eine indirekte Assoziation Gaudiberts mit der ›Avantgarde‹ vgl. STV-PV 1968a, S. 5.

40 Vgl. STV-Ph 1972, S. 20. Das Programmheft notiert übrigens nicht »Berner Symphonie-Orchester« (damals noch mit Bindestrich geschrieben), sondern »Berner [recte: Bernischer] Orchesterverein«. Dabei handelte es sich genau genommen nur um die Trägerorganisation des Klangkörpers.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In seinen Grundzügen stand das Programmkonzept für Bern bereits im Herbst 1970 fest.[41] Möglicherweise hatte Urs Peter Schneider, der 1968 in Bern das Ensemble Neue Horizonte gegründet hatte, davon erfahren. Denn im März 1971 gelangte er via STV-Sekretariat mit folgender Mitteilung an den Vorstand:

> In der Zeit des Tonkünstlerfestes 1972 in Bern hat das Ensemble Neue Horizonte Bern die Absicht, ein Konzert mit jüngeren Schweizer Werken zu geben; erfahrungsgemäss wird so ein Projekt den Saal mit Leichtigkeit füllen. Um nicht eine Gegenveranstaltung zu planen, möchten wir vorschlagen, dieses Konzert in das offizielle Programm als Extrakonzert aufzunehmen. Das Programm könnte etwa lauten:

Roland Moser [* 1943]	Heinelieder (1970–71), Stimme & Begleitungen
Giuseppe Giorgio Englert [1927–2007]	Cartoline (1970), Ensemble
Pierre Mariétan [1935–2025]	Remémoration d'un ami commun (1968), Geige & Klavier
Urs Peter Schneider [* 1939]	Geistliche Uebungen (1968–70), Ensemble

Mit dem nächsten, erläuternden Absatz lieferte Schneider gleich auch eine persönliche Kurzeinschätzung zu den Luganeser »Aktionen« nach:

> Im Gegensatz zur Aktion in Lugano, die durch mancherlei Widrigkeiten gestört und beinahe verunmöglicht worden war, handelt es sich hier um ein Programm (unverbindlich!) von richtigen Kammermusiken nicht-polemischen Charakters, die sich bereits bewährt haben.[42]

Der Vorstand zeigte sich über dieses Vorgehen an seiner nächsten Sitzung mehrheitlich empört,[43] doch Klaus Huber empfahl mit Nachdruck, den Forderungen stattzugeben – dies sei »die einzige Möglichkeit, die Macht des Protestes zu ersticken.«[44] Das tat Wirkung, wenn auch nur halb: Mithilfe eines Stichentscheids von Präsident Haller wurde beschlossen, die Neuen Horizonte in das Berner Festprogramm einzubinden.[45] Allerdings geriet die Sache wieder ins Wanken, als wenig später über das Honorar gestritten wurde.[46] Da hakte Huber nach: »Es wäre […] geschickter, dieses Konzert einzubeziehen, da eine Weigerung unsererseits Reaktionen provozieren könnte, auf die wir keinen Einfluss hätten.«[47] Im Raum stand – was explizit erst aus dem Jahresbericht 1979 hervorgeht (siehe weiter unten) – das Schreckgespenst einer Sezession nach dem Modell der Gruppe Olten, die sich im April 1971, nur wenige Monate vor besagter Vorstandssitzung, vom Schweizerischen Schriftstellerverband gelöst hatte.[48]

Schließlich bestritten die Neuen Horizonte am Berner Fest eine Samstagsmatinee im (heute nicht mehr vorhandenen) Saal des Radiostudios. Das Programm wurde im Festführer abgedruckt (Abb. 2), sein Sonderstatus jedoch mit folgender Bemerkung unterstrichen: »Diese Veranstaltung

41 Vgl. STV-PV 1970, S. 4.
42 Schneider 1971. Die Lebensdaten in eckigen Klammern wurden von mir hinzugefügt.
43 Gemäß Protokoll: Vizepräsident Julien-François Zbinden »ainsi que la plupart des membres du Comité« (STV-PV 1971a, S. 2).
44 »M. Huber voit là la seule solution pour étouffer leur pouvoir de protestation: accepter leur proposition.« (Ebd.).
45 Vgl. ebd., S. 3. Gemäß Protokoll waren Hedy Salquin, Julien-François Zbinden und Roger Vuataz dagegen, Victor Desarzens, Klaus Huber und Hermann Haller dafür. Hansheinz Schneeberger hatte sich für die Sitzung entschuldigen lassen.
46 Vgl. STV-PV 1971b, S. 6.
47 »[I]l serait […] plus habile d'inclure ce concert, car un refus de notre part pourrait provoquer des réactions sur lesquelles nous n'aurions aucune influence.« (Ebd.).
48 Vgl. Caluori 2005.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Extra-Konzert

Samstag, den 10. Juni 1972

10.30 Uhr	Radio DRS, Studio Bern, Schwarztorstrasse 21 Ensemble *Neue Horizonte Bern*
Roland Moser	Heinelieder (1970—72) für Stimme mit Begleitungen
Rainer Boesch	Alte Horizonte (1972) Musik für Instrumentalensemble
Pierre Mariétan	Remémoration d'un ami commun (1969) für Geige und Klavier
Urs Peter Schneider	Zwanzig Situationen (1960—69) Pseudokomposition für verschiedenartige Klangerzeuger
Ausführende	Liliane Christen, Geige u. a. m. Christiane Jaeger, Trommel u. a. m. Elzbieta Janssen, Konzertzither u. a. m. Erika Radermacher, Sopran u. a. m. Marianne Stucki, Flöte u. a. m. Olivier Blanchard, Sprechstimme u. a. m. Roland Moser, Waldhorn u. a. m. Urs Peter Schneider, Klavier u. a. m. Niklaus Sitter, Klarinette u. a. m. Peter Streiff, Cello u. a. m.
	Aufzeichnung des Konzertes und zeitverschobene Ausstrahlung durch das Radio der drei Regionen.
Bemerkung	Diese Veranstaltung gilt insofern als Extrakonzert innerhalb des Tonkünstlerfestes, als die gespielten Partituren und dazugehörigen Texte nicht der Jury für das Fest 1972 vorgelegt worden sind.

7

Abb. 2 Programm des Ensemble Neue Horizonte am Tonkünstlerfest 1972 in Bern (STV-Ph 1972, S. 7).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gilt insofern als Extrakonzert innerhalb des Tonkünstlerfestes, als die gespielten Partituren und dazugehörigen Texte nicht der Jury für das Fest 1972 vorgelegt worden sind.«[49]

Gegenüber dem Entwurf vom März 1971 (siehe oben) hatte sich das Programm teilweise verändert: Giuseppe Giorgio Englerts *Cartoline* wurde durch Rainer Boeschs *Alte Horizonte*, Urs Peter Schneiders *Geistliche Übungen* durch seine *Zwanzig Situationen* ersetzt, die, wie erwähnt, bereits auszugsweise in Lugano gespielt wurden. Was erwartete die Hörer:innen? Um zwei Beispiele herauszugreifen:

Die *Heinelieder für Stimme mit Begleitung* von Roland Moser waren ein ›Work in Progress‹, dessen erste Fassung 1971 in Witten uraufgeführt worden war, und zwar ebenfalls durch das Ensemble Neue Horizonte. Am Berner Tonkünstlerfest hatte nun die zweite Fassung Premiere.[50] Dazu ließ Moser im Programmheft den folgenden (anspielungsreichen?) Text drucken:

> Heinelieder tragen dem Umstand Rechnung, dass Heine gezwungen war, seine Texte je nach Zensur-Verhältnissen oder Bildungsstand und geschichtlicher Herkunft seines Publikums immer wieder abzuändern. Jede Aufführung muss daher zu Ort und Zeit, an welchem sie stattfindet, eine direkte Beziehung haben. Aus einem sehr umfangreichen, von oder auf Heine bezogenen Material vielfältigster Art wird nach genauer Analyse der Aufführungssituation (soweit vorhersehbar) eine Auswahl getroffen. Die eingestreuten Lieder für Gesang mit Klavierbegleitung sind streng durchkomponiert und nicht veränderbar. Sie schaffen gleichsam als Bezugspunkt das »bürgerlich-intime Interieur« der Komposition, ohne freilich in ihm ganz aufzugehen.[51]

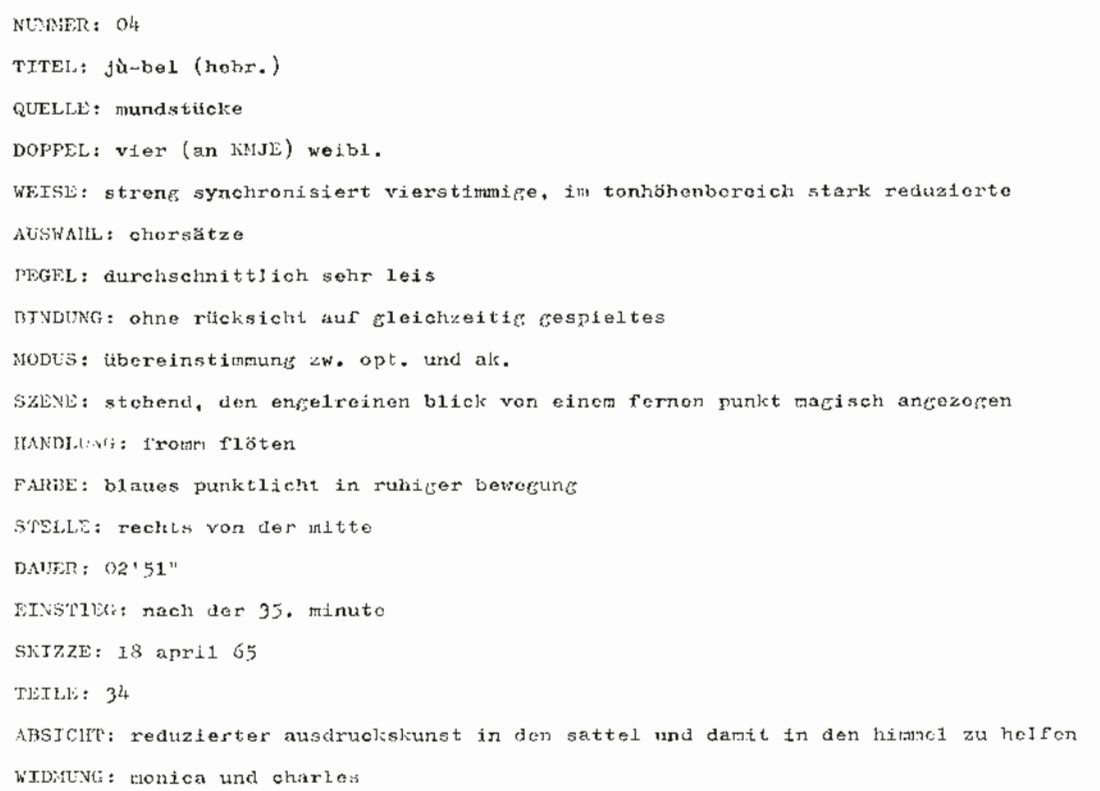
Gespielt wurden fünf Lieder; bei den »Begleitungen« (hier im Plural) handelte es sich um Diaprojektionen und Texte, die in Deutsch und Französisch von zwei Sprechstimmen vorgetragen wurden.[52]

Urs Peter Schneiders *Zwanzig Situationen* heißen im Untertitel »Pseudokomposition für zehn SpielerInnen an verschiedenartigen Klangerzeugern«. Dazu erläuterte der Komponist im Programmheft:

> Diese Pseudokomposition wurde in Zusammenarbeit mit den Spielern des Ensembles Neue Horizonte Bern, dem sie auch gewidmet ist, unter Benutzung zehnjährigen Skizzenmaterials formuliert; die einzelnen Situationen entwickeln je eine aufs Notwendigste reduzierte Idee von Musikmachen, nehmen vorsätzlich die Dauer einer Sinfonie, nicht aber deren Gehabe für sich in Anspruch. Jedes dieser Stücke zeigt einen spezifischen Klang her, schreibt eine Spielweise, ein Instrument, eine Intensität vor; und jedes meint zudem eine charakteristische Form, die dieser Klang als ein in Zeit versetzter annimmt: durch die Art der rhythmischen Aktivität, den Grad sich anbahnender Entwicklung, auch etwa als Folgerung aus bisweilen suggestivem Titel. […] Die zehn geneckten Spieler […] sehen sich Instrumenten gegenüber[,] die nicht ihre eigenen sind […]. An sich schöne Instrumente werden hierbei manchmal dumm verwendet, quasi ausprobiert, gar zu dritt traktiert, mit bedeutsamer Gestik, dem Gegenstand unangemessen […]. Entscheidender Umstand und Ansatz: dass hier nicht Meisterwerke zelebriert, sondern mit Liebe, in kritischer Distanz und als subkutane Komödie das Getue ums Komponieren und Interpretieren selbst in Szene gesetzt wird.[53]

49 STV-Ph 1972, S. 7.
50 Vgl. Moser o. J.
51 STV-Ph 1972, S. 8.
52 Vgl. Moser o. J.
53 STV-Ph 1972, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -


NUMMER: 04

TITEL: jù-bel (hebr.)

QUELLE: mundstücke

DOPPEL: vier (an KMJE) weibl.

WEISE: streng synchronisiert vierstimmige, im tonhöhenbereich stark reduzierte

AUSWAHL: chorsätze

PEGEL: durchschnittlich sehr leis

BINDUNG: ohne rücksicht auf gleichzeitig gespieltes

MODUS: übereinstimmung zw. opt. und ak.

SZENE: stehend, den engelreinen blick von einem fernen punkt magisch angezogen

HANDLUNG: fromm flöten

FARBE: blaues punktlicht in ruhiger bewegung

STELLE: rechts von der mitte

DAUER: 02'51"

EINSTIEG: nach der 35. minute

SKIZZE: 18 april 65

TEILE: 34

ABSICHT: reduzierter ausdruckskunst in den sattel und damit in den himmel zu helfen

WIDMUNG: monica und charles

Abb. 3 Urs Peter Schneider: *Zwanzig Situationen* (1960–1969), Nummer 04 (Schneider 1970d).

Die Partitur der *Zwanzig Situationen* ist rein verbalsprachlich gehalten (Abb. 3). Gemäß Anleitung reflektieren die Nummern der Stücke (»01« bis »20«) die Chronologie ihrer Entstehung, spielen jedoch für die Aufführung keine Rolle.[54]

Um an dieser Stelle kurz Bilanz zu ziehen: Was also war mit dem Begriff ›Avantgarde‹, wie er in den zitierten Protokollen und Jahresberichten verwendet wird, gemeint? Offensichtlich wurden damit übers Ganze gesehen heterogene Inhalte verknüpft, abhängig nicht zuletzt von der jeweiligen Person, die den Terminus in einer gegebenen Situation aufgriff. Reichlich unklar bleibt auch die Frage, nach welchen ästhetischen und kompositionstechnischen Kriterien ›avantgardistische‹ Kompositionen im Einzelnen von ›traditionellen‹ abgesetzt wurden. Dennoch lassen sich die Dinge ganz grob kategorisieren, und zwar mithilfe des Werkbegriffs.

Auf der einen Seite wären da Kompositionen, die prinzipiell an einer Werkauffassung festhalten, die unter anderem eine möglichst präzise schriftliche Fixierung des intendierten klanglichen Ergebnisses impliziert. Dem stehen Kompositionen gegenüber, die – in unterschiedlichen Graden – eine traditionelle Werkidee negieren und sich mit Stichworten wie Aktion, Konzept, Indetermination und offener Form umschreiben ließen. Die imaginäre Grenze zwischen diesen Kategorien scheint hier jedoch – immer argumentiert aus der Perspektive der verschiedenen STV-Dokumente – nicht zwischen ›Tradition‹ und einer quasi als Ganzes begriffenen ›Avantgarde‹ zu verlaufen, sondern *innerhalb* Letzterer. Entsprechend hatte insbesondere Huber an den Vorstandssitzungen Wert auf eine Subdivision in ›avantgardistisch‹ und ›experimentell‹ gelegt. Und es war – zumindest vordergründig – insbesondere der ›experimentelle‹ Zweig, der um und nach 1970 den Vorstand auf Trab hielt, um sich Gehör zu verschaffen. In diesem Segment der ›Avantgarde‹, das über helvetische Sprachgrenzen hinweg operierte, liefern die untersuchten

54 Vgl. Schneider 1970d.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Archivalien überdies die deutlichsten Hinweise darauf, dass die ästhetische Kontroverse mit einem Generationenkonflikt einherging – was nicht automatisch der Fall sein muss, wenn progressive und traditionalistische Selbstverständnisse kollidieren.

Nachlese

Anders als Lugano 1970 löste Bern 1972 im Vorstand eine Grundsatzdiskussion aus. Inzwischen sah nämlich nicht nur Klaus Huber den STV von einem unüberbrückbaren inneren Gegensatz und einer möglichen Spaltung bedroht, sondern auch Vizepräsident Julien-François Zbinden.[55] Im Sinne einer Sofortmaßnahme wurde Rainer Boesch beauftragt, für das kommende Tonkünstlerfest in Yverdon (1973) ein Programm mit »avantgardistischen Werken« zusammenzustellen, das allerdings, wie in Lugano, erneut nur als »Information« deklariert wurde.[56] Für anschließende Feste sollten überdies die jeweiligen Ortgruppen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) ins Boot geholt und mit der Organisation von – abermals – »Informationskonzerten« betraut werden.[57] Zugleich gelang es Jacques Guyonnet, Präsident der Genfer IGNM-Ortsgruppe und STV-Mitglied, erfolgreich eine Neudefinition des Verhältnisses der IGNM Schweiz zum STV anzuregen. Seit 1946 war es der STV, der die Schweizer IGNM-Sektion nach außen hin vertrat; der Präsident des STV war zugleich Präsident der IGNM Schweiz. In mehreren Schritten wurde nun eine Strukturreform eingeleitet, die den Ortsgruppen mehr Kompetenzen einräumte.[58] Ab 1977 wurde die IGNM Schweiz nicht mehr dem STV-Präsidium unterstellt, sondern dem Präsidenten der »Konferenz der Ortsgruppen-Vertreter«.[59] Ein Vertreter der »Konferenz«, die noch im selben Jahr in »Vorstand der IGNM Sektion Schweiz« umbenannt wurde, nahm zudem mit beratender Stimme an den Vorstandssitzungen des STV teil. Gesandter der IGNM wurde damals für zwei Jahre Urs Peter Schneider.[60]

Vermochten solche Maßnahmen die Wogen im STV zu glätten? Hier die rückblickende Einschätzung von Julien-François Zbinden, der den Verein zwischen 1973 und 1979 präsidiert hatte:

> Das gespannte Klima zwischen den Jungen und den weniger Jungen hätte uns mit Leichtigkeit das Schicksal einer neuen Oltner Gruppe bringen können. Ich darf Ihnen heute gestehen, dass dies meine Hauptsorge, meine dauernde Angst während meiner Präsidialzeit war. Aber dank der Tatsache, dass unsere Feste allen ästhetischen Tendenzen und jedem realisierbaren neuen Projekt geöffnet sind, dank einer glücklichen Reorganisation der Sektion Schweiz der IGNM, dank der Intelligenz und dem Verständnis unserer Jurymitglieder und unserer Kommission, hauptsächlich aber dank dem loyalen, wenn auch manchmal leidenschaftlichen Dialog innerhalb des Vorstandes, konnte die Einheit und die Harmonie innerhalb unseres Vereins gerettet und noch gefestigt werden, und ich möchte Ihnen meine grosse Freude gerade darüber nicht verbergen.[61]

Einheit und Harmonie? Wie eingangs erwähnt, verabschiedete sich das Begriffspaar Avantgarde/Tradition (oder vergleichbare Oppositionen) um die Mitte der 1970er-Jahre tatsächlich aus den Jahresberichten und Vorstandsprotokollen. Stattdessen rückte die Frage in den Fokus, wie sich die zeitgenössische Musik insgesamt aus ihrem »Ghetto« befreien ließe[62] und wie die Ton-

55 Vgl. STV-PV 1972, S. 17.
56 Ebd., S. 2, sowie STV-Ph 1973, S. 5.
57 STV-PV 1972, S. 20.
58 Vgl. Favre et al. 1975, S. 59, 63.
59 STV-Jb 1976, S. 17 f.
60 STV-Jb 1977, S. 19.
61 STV-Jb 1979, S. 13.
62 STV-Jb 1974, S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

künstlerfeste in diesem Sinne neu zu gestalten wären.[63] Erweitert man jedoch das Untersuchungskorpus, so zeigt sich, dass im Hintergrund Kontroversen zwischen Neuerern und Traditionalisten, verbunden mit Bemühungen um einen Ausgleich, durchaus noch eine Weile fortbestanden.[64]

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 18.8.2025.

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.

Briner 1970 | Andres Briner: Lugano. Das Schweizerische Tonkünstlerfest, in: *Schweizerische Musikzeitung [SMZ]* 110 (1970), S. 245–247.

Caluori 2005 | Reto Caluori: Gruppe Olten, in: *Theaterlexikon der Schweiz,* hg. von Andreas Kotte, Zürich: Chronos 2005, Bd. 1, S. 761 f.

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.

Gartmann/Lanz 2025 | *Im Brennpunkt der Entwicklungen. Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017,* hg. von Thomas Gartmann und Doris Lanz, Zürich: Chronos 2025.

Kaegi 1967 | Werner Kaegi: *Was ist elektronische Musik,* Zürich: Orell Füssli 1967.

Lanz 2025 | Doris Lanz: Singuläres Experiment oder Beginn eines Paradigmenwechsels? Das Tonkünstlerfest 1982 auf der Suche nach »Berührungspunkten zwischen E- und U-Musik«, in: *Musik-Diskurse nach 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), S. 371–386, https://doi.org/10.5771/9783987402289-371.

Mariétan 2009 | *Pierre Mariétan. Compositeur. Inventaire des œuvres manuscrites conservées à la Médiathèque Valais,* erstellt von Annie Thiessoz Reynard und Jean-Louis Matthey, Sion: [Médiathèque Valais] 2009.

Moser o. J. | Roland Moser: *Werke. Heinelieder,* online, o. J., https://roland-moser.ch/de/werke/heinelieder.

Regamey 1968 | Constantin Regamey: *Brief an den Vorstand des STV* vom 3.12.1968 (in: ASM-B-2–86).

Schneider 1969 | Urs Peter Schneider: *Avantgarde in der Schweiz (Hiermit liegt das Fest …),* Originalmanuskript im Privatnachlass von Urs Peter Schneider, in Kopie (mit einem Brief vom 19.11.2023) der Autorin dankenswerterweise zugestellt.

Schneider 1970a | Urs Peter Schneider: *Brief an Jean Henneberger (Generalsekretär des STV)* vom 15.1.1970 (in: ASM-B-2–86).

Schneider 1970b | Urs Peter Schneider: *Brief an Jean Henneberger (Generalsekretär des STV)* vom 7.2.1970 (in: ASM-B-2–86).

Schneider 1970c | Urs Peter Schneider: *Brief an Jean Henneberger (Generalsekretär des STV)* vom 11.3.1970 (in: ASM-B-2–86).

Schneider 1970d | Urs Peter Schneider: *Zwanzig Situationen. Pseudokompositionen für zehn SpielerInnen an verschiedenartigen Klangerzeugern* (1960–1969, rev. 1970), Biel: Selbstverlag 1970, Reprint Bern: aart verlag o. J.

Schneider 1971 | Urs Peter Schneider: *Brief an René Cantieni (Sekretär STV)* vom 20.3.1971 (in: ASM-B-2–88).

Schneider 2023 | Urs Peter Schneider im Gespräch mit Doris Lanz, Biel, 9.11.2023.

Schuh et al. 1964 | *Schweizer Musiker-Lexikon / Dictionnaire des Musiciens suisses,* hg. von Willi Schuh, Hans Ehinger, Pierre Meylan und Hans Peter Schanzlin, Zürich: Atlantis 1964.

SeptMus 1968 | Septembre Musical: *Festival Musique Montreux* [Plakat], online, o. J., www.septembremusical.ch/files/1582703756-septembre-musical-montreux-vevey-festival-de-musique-classique-en-suisse-2843.jpg.

63 Vgl. hierzu auch Lanz 2025 im vorliegenden Band, S. 371–386.

64 Vgl. Gartmann/Lanz 2025.

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Statuten 1943 | *Statuten des Schweizerischen Tonkünstlervereins / Statuts de l'Association des Musiciens Suisses,* Version vom 30. Mai 1943 (in: ASM-C-3–1).
STV-Jb 1967 | STV: *Jahresbericht 1967* (ASM-E-3–62).
STV-Jb 1968 | STV: *Jahresbericht 1968* (ASM-E-3–63).
STV-Jb 1969 | STV: *Jahresbericht 1969* (ASM-E-3–64).
STV-Jb 1970 | STV: *Jahresbericht 1970* (ASM-E-3–65).
STV-Jb 1974 | STV: *Jahresbericht 1974* (ASM-E-3–69).
STV-Jb 1976 | STV: *Jahresbericht 1976* (ASM-E-3–71).
STV-Jb 1977 | STV: *Jahresbericht 1977* (ASM-E-3–72).
STV-Jb 1979 | STV: *Jahresbericht 1979* (ASM-E-3–74).
STV-Jb 1997 | STV: *Jahresbericht 1997* (ASM-E-3–92).
STV-MV 1968 | STV: Mitglieder-Verzeichnis, in: STV-Jb 1968, S. 59–76.
STV-PGV 1967 | STV: Protokoll der 68. ordentlichen Generalversammlung vom 27.5.1967, in: STV-Jb 1967, S. 7–12.
STV-PGV 1969 | STV: Protokoll der 70. ordentlichen Generalversammlung vom 26.4.1969, in: STV-Jb 1969, S. 4–12.
STV-PGV 1970 | STV: Protokoll der 71. ordentlichen Generalversammlung vom 30.5.1970, in: STV-Jb 1970, S. 6–10.
STV-Ph 1970 | STV: *71º festa dei musicisti svizzeri 30–31 maggio 1970 Lugano* [Programmheft] (in: ASM-P-2–8).
STV-Ph 1972 | STV: *73. Schweizerisches Tonkünstlerfest Bern 1972* [Programmheft] (in: ASM-P-2–8).
STV-Ph 1973 | STV: *Yverdon. 74e fête des musiciens suisses. 26–27 mai 1973* [Programmheft] (in: ASM-P-2–9).
STV-Ps 1970 | STV: *Pressespiegel Tonkünstlerfest Lugano 1970* (in: ASM-B-2–86).
STV-PV 1968a | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 19./20.9.1968* (in: ASM-E-1–33).
STV-PV 1968b | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 4./5.12.1968* (in: ASM-E-1–33).
STV-PV 1969a | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 24.–26.4.1969* (in: ASM-E-1–34).
STV-PV 1969b | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 29./30.11.1969* (in: ASM-E-1–34).
STV-PV 1970 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 9./10.10.1970* (in: ASM-E-1–35).
STV-PV 1971a | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 13.–15.5.1971* (in: ASM-E-1–36)
STV-PV 1971b | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 9./10.10.1971* (in: ASM-E-1–36).
STV-PV 1972 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 5./6.10.1972* (in: ASM-E-1–37).
Wälchli 2003 | Karl F. Wälchli: Bubenberg, Adrian I. von, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online,* Version vom 27.1.2003, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016654/2003-01-27/.

Doris Lanz *promovierte 2007 mit einer Arbeit über* Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken. *Zuvor war sie u. a. Visiting Fellow am Department of Music der Harvard University (Winter 2005/06). Von 2007 bis 2013 war sie Oberassistentin/Lektorin an der Université de Fribourg. Seit 2007 ist sie Lehrbeauftragte am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Bern in folgenden Projekten: »Das Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins« (2019–2021), »Im Brennpunkt der Entwicklungen – der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017«.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Roddy Hawkins

From the Mixed Avant-Garde to the Invention of Postwar Music. Becoming the New Complexity in the 1980s

The term "New Complexity" emerged in Britain at the turn of the 1980s at a time when contemporary classical music was neither postmodern nor avant-garde but rather in a state of flux between two different conceptualisations of contemporaneity in new music. Set against the profound impact of social, educational and technological changes underpinning the circulation of contemporary music, in this paper the term New Complexity and the idea of a grouping is placed into a broader reception history that examines this and similar terminology, namely New Simplicity and New Romanticism. Such terms must be understood not only as responses to one another but also, and more urgently, as part of a broader dialogue with, and as responses to, the possibilities and limits of the modernist and experimental avant-gardes. With a focus on the writings of Keith Potter and Richard Toop, the position of Contact *magazine and the contrasting perspectives of Brian Ferneyhough and Michael Nyman, I propose that the emergence of New Complexity is a discursive effect of what I term 'the invention of postwar music' – the proliferation, fragmentation, marketisation and professionalisation of new music composition that took place internationally throughout the long 1980s.*

Between the late 1970s and the early 1990s a specific discourse of complexity, including the term "New Complexity", emerged in British music criticism as well as elsewhere in Europe.[1] Specifically between 1979 and 1982, the notion of a *new* grouping took hold in Britain as a means of locating a small subset of the post-serial, post-Manchester School generation of UK-based composers.[2] They were born in the 1950s and by the end of the year 1982a handful of insiders might have included amongst them James Clarke, James Dillon, Chris Dench, James Erber and Richard Emsley, to be followed soon after by Richard Barrett and Roger Redgate. Building on, yet also departing from, the experiments and explorations that proliferated in the 1950s, 1960s and 1970s – including the 1970s abstractionist phase of Michael Finnissy and the hyper-expressionist phase of Brian Ferneyhough – these younger British composers became grouped together along with Ferneyhough and Finnissy, not through a published manifesto, but in response to a handful of concerts in which some of their works appeared together, and through

This article would not have been possible but for the support, patience and input of this volume's editors. The ideas have developed over a long period of time and benefitted from conversations with many others along the way, including, but not limited to, those acknowledged in the footnotes.

1 Darbon 2008; Hawkins 2020; Pace 2015. See also Heiter/Schmidt 2025.

2 Harrison Birtwistle and Peter Maxwell Davies were both established and prominent figures by the 1980s, though Maxwell Davies's modernism had softened; the 'generation' of British composers to emerge at the turn of the 1960s, whether avowed modernists or otherwise, is vast. Most were born in the 1930s but not all. See Rupprecht 2015.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

discourses circulated by promoters and critics keen to map out the territory of contemporary music 'after' the avant-garde and keen, too, to position their ideas, organisations or journals at the forefront of new music culture in 1980s Britain.

The very idea of a singular, identifiable 'forefront' is of course an awkward fit in any history of music, and historians of late twentieth-century music are perhaps especially prone to assume proprietary rights over the historiographical problems it poses. Nevertheless, it is hard to ignore quite how pronounced the question of 'the new' was in the 1970s and 1980s;[3] it is also easy to understand why it occurred, given the increased fragmentation and plurality of styles, scenes, philosophies, politics and practices that were jostling for attention and support in the space of 'contemporary music', across establishment and fringe publications and venues alike internationally. In this context, a particularly self-conscious discourse accompanied an environment in which the legitimacy and direction of new music was excitingly undecided and debated. This is not only to say that what constituted new music was an ongoing, open question – a truism if ever there was one. It is to hone in on how the question animated discourses *within* establishment, state-funded spaces of the British contemporary music infrastructure; how, in a certain sense, such a question could only be posed there;[4] and what kinds of insights might emerge for music historians as a result.

Added to this, it is important to acknowledge that a central and widely accepted tenet of critical writing on New Complexity concerns its hollowness as a means for interpretation or musical understanding, whether at the level of individual work, composer or larger grouping. Therefore, while my main purpose in what follows is to provide an overview of how the term New Complexity emerged, including examples of how notions of both the new and of complexity relied on different notions of both the old and of simplicity, my underlying impetus stems from the urge to better understand how such discursive formations can be viewed in retrospect as a crucial stage in the solidification or invention of the canonical account of 'postwar music', which, until very recently, held such a central position in the dominant narrative of twentieth-century art music. In this respect, my emphasis on invention not only contributes to the reception history specific to New Complexity but also adds, more broadly, to recent debates in the historiography of minimalist music, especially where established orthodoxies of postwar music are repositioned as facts and disputes,[5] points of comparison that I address in the conclusion. While I can ultimately only gesture towards the 'invention of postwar music' here, the following three snapshots of music-historical-discourse-in-action are instructive, not only because of what is documented, but also because they highlight the international connections and material conditions that made the circulation of New Complexity possible in the UK context, that enabled it to be both local and universal, and that continue to complicate any attempts to return to the moment of its emergence. Before turning to these snapshots, however, I first elaborate on the historical and historiographical context necessary to think once again about New Complexity and its relevance to histories of contemporary music, especially in post-sixties Britain.

3 Hawkins 2020, p. 6.

4 See the argument on 'inward' or 'official' critique in Iddon 2024.

5 See Levaux 2020 and Nickleson 2023 respectively.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

After the mixed avant-garde: positioning *Contact* and the New Complexity in the British context

To revisit the emergence of New Complexity requires us to revisit the aftermath of what Benjamin Piekut has called "the mixed avant-garde", a period of genre-crossing in the creation, dissemination and consumption of late-sixties and early-seventies experimental music that, as Piekut has it, took place beyond establishment spaces and networks in London's musical life.[6] To use the term mixed is to come to terms with class, gender and especially racial markers of experimentation that upset the divisions between high and low art in the postwar period, and their ongoing negotiation and policing. In terms of the white-coded spaces of 'new music' it is to acknowledge, in particular, avant-garde noises in jazz, free improvisation and psychedelic rock; the impact of tape, electronics and computers, mass-market amplification and multi-channel loudspeakers; of affordable domestic recording solutions and the microscopic intimacy of sound perspective resulting from stereo recording technology; and the numerous new innovations in instrument design, techniques and usage, built in university studios and garden sheds alike, and nurtured through specialist performance practices and collaborations that blurred boundaries between composer and performer. And all this is to say nothing of comparable formal innovations and radical politics cutting across the visual arts, film, television, literature and theatre. If this all appears rather conventional as a context, the point is to gently push back against the tendency amongst some to convey the New Complexity phenomenon as an establishment, post-serial cult: it is important to recall that although the composers associated with New Complexity were clearly connected to musical modernism in various ways, they nevertheless came of age against the backdrop, influence and impact of the late-sixties mixed avant-garde and experimentation that Piekut's study unravels.

Ultimately, any endeavour in new music after 1970 was set against the full range of sonic experimentation, fragmentation and fallout that potentially falls within what Piekut has since coined as "postwar music and sound".[7] As a result, throughout the 1970s and 1980s, such distinctions were increasingly hard to discern, as fringe musics took on new forms and occupied alternative spaces beyond the purview of 'new music', while some of the sixties generation grew into middle-age respectability. Within the sphere of art music a still novel combination of public access, expanded and free education, mass reproduction and cross-genre consumption habits helped to create a complexity of its own, one in which the cultural and musical experimentation of the 1960s encountered the forces of a growing university-educated, 'grammar-school' demographic and the institutionalisation and professionalisation that accompanied it.[8] Indeed, one important and relevant political and societal reform of the postwar period included the so-called 'utopian' new universities, including at Sussex, East Anglia (UEA) and York, where contemporary composition and, to some degree, early electronics were a particular focal point.[9] In terms, though, of the availability and circulation of new music as it cuts across social class, it is also important to note that new work was made accessible beyond the concert hall and university campus not only on commercial recordings and radio, but through the availability of recordings, scores and specialist books and journals in municipal libraries, publisher shop fronts and record stores as well as specialist music centres and uni-

6 Piekut 2014.
7 Piekut 2017.
8 For a critique, see GriffithsD 2000.
9 See relevant examples in Taylor/Pellew 2020.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

versities.[10] If indeed the postwar period takes the study of new music beyond 'the literate tradition', where and how literacy took place remains an important part of the same overall story.

One does not have to accept Piekut's contention, stated elsewhere, that by the end of the 1970s the radical potential of experimental music had been largely extinguished in order to acknowledge that a transition took place from a vibrant "mixed avant-garde" to an increasingly fixed avant-garde by the turn of the 1980s,[11] which meant that, in the words of Chris Heaton, "[j]azz, improvised music, electronic music and different types of classical music seemed to exist in small isolated groups, with their own interests and preoccupations".[12] And it is my contention that the emergence of New Complexity offers a window through which to glimpse a settling of the dust thrown up by the effects enumerated above: 'settling' may not be entirely appropriate, however, since it includes, on one side, the breakdown of the postwar consensus in state-supported musical culture and the onset of an early neoliberal manifestation of what Pierre Bourdieu has, in a different context, called "the institutionalisation of permanent revolution" in the field of modern art;[13] on the other, this is balanced against the persistence of an establishment worldview from an earlier, more paternalistic (or enlightened) era that was, within institutions like the BBC, continuously in tension with concerns about the gap between artistic enclaves and 'the public' for contemporary classical music.

As an example of both a cause of and a response to such a large-scale transition, we may take the Arts Council-funded Contemporary Music Network (CMN), whose first concerts took place in 1971 and which, until 2008, provided at an institutional level the necessary 'post-genre' infrastructure to enable a wide range of UK-based and international groups to tour beyond London, dominated initially by contemporary chamber ensembles, with occasional jazz groups, live electronics, and free improvisation collectives. After the 1980s a wider array of styles and approaches was supported, reflecting the more general cultural shift towards forms with wider public appeal.[14] The CMN was a significant outlier in terms of how the Arts Council of Great Britain, and its successor Arts Council England, thought about and funded contemporary music in the 1970s, since the latter typically funded commission fees to secure first British performances from both prominent and lesser-known composers (the London Sinfonietta was the exception here, since it also benefited from general subsidy as a London orchestra). Likewise, the breadth of performing practices and instrumentation in CMN tours was not, for example, something that the Society for the Promotion of New Music (SPNM) was set up to serve. The SPNM, separate to but part-funded by the Arts Council of Great Britain, promoted composers without a publisher, and supported the production of score-based composition, not performers who may also have composed or commissioned new work.[15] Instead, the SPNM provided funds to support the production and performance of new scores, including the copying of parts, and then set about commissioning professional soloists, ensembles and orchestras to perform them in public; furthermore, it was generally the SPNM reading panel, not perform-

10 Richard Barrett (2008), for instance, recalls encountering music notation by following, amongst other things, Stockhausen scores at the city library in Swansea, Wales. More recently, James Gardner (2022) remarked on similar experiences growing up in Liverpool. In a related way, Michael Finnissy (2023) recalls that in the early 1960s much obscure music, including by Satie, was only available in Britain through the examples printed in analytical books.

11 Piekut 2019.

12 Heaton 2001b, p. 28.

13 Bourdieu 1996, p. 219.

14 Heaton 2001a.

15 Wolf 2013.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ers, that recommended works for support, a point which requires some further nuance where the initial public recognition of Chris Dench and James Dillon is concerned.

Caught somewhere in the middle of these positions, the niche journal *Contact* emerged in Birmingham, also in 1971, with the explicit intention of covering contemporary music ('today's music') in all its dimensions, from high art to the vernacular, and to provide 'contact' between them.[16] As students, its founding editors, Chris Villars and Keith Potter, hoped to transcend the kinds of boundaries that typically marked the establishment concert from the radical event, and might recognise, too, the multiplicity of vanguard activity emanating from loudspeakers and on recording. However, while they referred to 'contemporary music' or 'today's music' to indicate breadth of coverage and connectedness, it was ultimately a utopian mission and one that, by 1980, lay in increasing tension with its institutionalised position (part-funded by the Arts Council of Great Britain) and what was in any case an implicit historical positioning: to assume an elevated position 'beyond' factions was to provide a perspective 'at' the scene rather than in it, a form of dispassionate and distanced criticism that was important to Potter.[17] And if not always writing *about* 'serious music', as contemporary classical music was still termed then, writers in *Contact* unfailingly wrote seriously – and sometimes with a level of analytical detail and expertise that was unlikely to generate the kind of widespread appeal that their generalist ambitions presupposed. As becomes clear in the examples that follow, by attending to and aiming to connect the fragmentation and specialisation of contemporary music, *Contact* attempted to trade the verticality of the classical tradition for the horizontality of the contemporary present without actually doing so discursively, a challenge which was made all the harder by the ways in which the expansion and fragmentation of contemporary music under postmodernism provided a plurality of styles within the singular institutional space of the classical concert hall and its ever-expanding museum of musical works.

The extent, then, to which either the CMN or *Contact* could in fact promote, or report on, the full range of contemporary music even within the UK, while also remaining reliant on, and part of, a contemporary music establishment rooted in classical compositional norms, and with limited resources, was always going to provide a test to the catholicism that underpinned their professed missions. But while the CMN promoted an increasingly wide range of ensembles and groups beyond score-based composition throughout the 1980s and beyond,[18] *Contact,* with fewer resources and a tendency towards analysis and scholarship, focused (again, throughout the 1980s) increasingly on the sphere of contemporary composition alone, with *Wire* magazine, *Sounds, Microphone* and others catering for related but distinct fringe spaces of the 'unpop avant-garde' – which, as Stephen Graham coins it, conceptualises ways "in which influences from popular and non-Western music play more significant roles than before and liminal, quasi-popular practices such as noise are in the emergence".[19]

Nevertheless, to look at *Contact* and New Complexity with the SPNM and other Arts Council funded spaces in the background is still to trace another of the ways in which the impact of the experimental and modernist avant-gardes echoed through elements of British musical culture at the turn of the 1980s. And, as alluded to above, what I'm interested in is how this narrowing of emphasis reflects or parallels the growth and professionalisation of new music in the 1980s – most notably in the international 'circuit' of festivals and ensembles – and the myriad

16 The journal is nowadays fully digitised, see *Contact* 1990.
17 Potter 2008.
18 Heaton 2001c.
19 Graham 2019, p. 531.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ways in which younger composers absorbed or rejected the experimental avant-garde of the 1960s and early 1970s within a more conventional composer-performer relationship. Indeed, in stark contrast to musicians that sought to extend experimental music in new directions, pushing the boundaries of performance in improvised-driven practice (from Cecil Taylor to Evan Parker) or the boundaries of sound in the margins of the vernacular (from art-school post-punks to dub poets), the British composers loosely grouped under the umbrella term New Complexity were conventional composers in the important sense that the form of their notated compositions – the sonic image, if you will – was almost exclusively fixed and linear, and the instrumentation and doublings largely conventional. If not straightforwardly post-modernist, they were at the very least post-experimental.

To the extent that composers associated with New Complexity shared anything in common compositionally, their works tended to push the possibilities and limitations of instrumental and vocal techniques, in some cases explicitly in search of new modes of musical expression, and to produce often highly self-referential written programme notes on the process of composition and its ontological significance for musical meaning. Their works tended, too, to exhibit at least a few of the following interlinked aspects: carefully worked-out processes of construction, manipulated and applied to multiple parameters; elaborate, irregular polyphony, including within individual (deconstructed) instrumental and vocal parts; the exploration of the minutiae of timbre, especially with respect to gradations in pitch, rhythm and instrumental technique; and larger-scale, through-composed forms inspired by, or translations of, concepts, images, symbols and texts beyond music, from post-structuralist philosophy to late modernist theatre, visual art and film. In terms of overall sonic impression, and in common with other forms of post-serial composition, this body of work often produced a high degree of saturation and sense of over-abundance,[20] manifest in rapid and numerous sequences of musical events (whose moment-to-moment form could be hard to determine as a result), as well as frequent explorations of the extremes of register and dynamics. This created effects of temporal and bodily dislocation and, at times, a certain monumentality – effects found, to be sure, in a range of music globally but especially prevalent in avant-garde music of various kinds.

In other words, nothing about the musical features summarised above could be claimed as uniquely 'new' in the history of music up to 1980. Within a British perspective, the key thing that determined the music as 'complex' and then the New Complexity was precisely the nationality of its composers (British), the space that they occupied socially (state-funded, some early publisher support, non-commercial) and ontologically (they were not free improvisers), and the historical moment in which the production and reception of this music took place (the onset of postmodernism and the 'return' to tonality). And, of course, there was the small matter of notation and scores. Although notational approaches varied a great deal from composer to composer (not all followed Ferneyhough's interests in the expressive potential of overabundance and "meaningful inexactitude"),[21] in a certain sense the visual appearance of the scores (with excerpts often included in publicity materials) dramatised in the visual, more public domain many of the wider aesthetic-historical issues of the day, issues that have continued to frame complexity in the years since: namely, freedom and control, relevance and popularity, and the endgame (or terminus) of the modernist and experimental avant-gardes.

20 This wider, sensorial framing is found, for example, in Rutherford-Johnson 2017.

21 The phrase was shared with me by Roger Redgate (2008). See the Ferneyhough emphasis on 'interstices' in Duncan 2010a/b.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

That is why I use the emergence of the discourse of the New Complexity as a vehicle for thinking through the ways in which the common historiographical distinction that divides the "mixed avant-garde" (experimental musics) and, as it were, its 'fixed' equivalent, was negotiated: from a composer's perspective, as a problem to be addressed; and, for music critics and promoters, a distinction for organising the recent past and thus for re-orienting the present and future. To put it another way: to understand the emergence of New Complexity requires us to return to the way it marked the cultivation of a space within new music culture where specialist (not necessarily elitist) practices of what Anders Førisdal calls "radically idiomatic instrumental practice" circulated as forms of, and increasingly a style within, the episteme of contemporary classical music.[22] And to capture this, we must look not primarily at Potter's articles in his 'own' journal *Contact*, but at those he wrote for the more widely read *Classical Music* magazine.

Keith Potter, Michael Finnissy, Suoraan and the emergence of the grouping New Complexity in Britain

While there are many routes into the emergence of New Complexity, an early programme for the ensemble Suoraan, based in London, is particularly instructive given the context outlined above. Set up by James Clarke and Richard Emsley to promote their own work, and a forerunner of what was later named Ensemble Exposé, both relied for the identity of their ensemble sound on the pianism of Michael Finnissy, the voice of Josephine Nendick and in particular the playing of the flautist Nancy Ruffer and the oboist Christopher Redgate.[23] The following quotation, though, helps to illustrate the crowded field of contemporary classical music and the positioning of a particular place adjacent to experimental music and live electronics, and yet with a focus on composition for acoustic or 'live' instruments beyond the British modernist 'Pierrot ensembles' then dominated in Britain by the ensemble The Fires of London.[24] In an early concert promotion (shortly before Finnissy and Redgate joined), they summarised their position as follows:

> Although dedicated to the promotion of recent music, the group limits its programmes within this sphere to determinately notated pieces exploiting the sounds of 'live' performers, at the same time emphasising music which is new *not merely in terms of sheer novelty,* but in its development of techniques capable of carrying a continuously evolving heritage 'straight ahead' – *suoraan* – into the future.[25]

Not only did Suoraan position its activities against electronics, aleatoricism, improvisation and indeterminacy (at least as conventionally understood), it also avoided the kinds of collaborative production and devising that, in a different space, underpinned the working out of Steve Reich's large ensemble pieces *Drumming* and *Music for Eighteen Musicians.*[26] Working instead to move along in the modernist tradition, Emsley, Clarke and others produced scores for specialist soloists and new ensembles – some who served as advocates – and in some cases for generalist, and typically larger, orchestras. They were, in this sense, very much 'young composers' that organisations in the contemporary classical-music world, and especially its performing

22 Førisdal 2015.
23 Michael Finnissy and Christopher Redgate joined in 1980, following the ensemble's first four concerts.
24 Dromey 2012.
25 Suoraan 1979. My thanks to Richard Emsley for sharing his personal collection of Suoraan materials.
26 Nickleson 2017.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

groups and publishers, could (in theory) get behind (though they often did not): while challenging on an aesthetic level for many performers and critics, what became known as the New Complexity was not at all complicated ontologically, which was surely one key factor in determining its continued and outsized influence as an idea in histories of postwar music.

The idea of a grouping probably has its roots in a 1975 concert at the Festival of Contemporary Arts in Royan, France, where, supported and promoted by the Belgian musicologist Harry Halbreich, Ferneyhough's *Transit* and Finnissy's piece *World* were performed together by the London Sinfonietta. In a sign of a somewhat unequal level of art-world support and recognition between Ferneyhough and Finnissy, it seems telling in retrospect that whereas *World* (which the Sinfonietta commissioned) was performed in October 1977 at a BBC College Concert under the radar of most critics, the Sinfonietta instead chose *Transit* (which was mostly composed without a commission in place) to open its tenth anniversary season in November 1977. In these early stages of British reception, the recurrent discursive figure is the unperformed composer, 'performed abroad more often than at home', a trope which would be routinely wheeled out, so to speak, in response to all of the subsequent composers associated with New Complexity, with some justification.[27] In January 1977, for example, Potter reviewed a first performance of Michael Finnissy's *Pathways of Sun and Stars,* given by Boulez and the BBC Symphony Orchestra at the Round House in London, remarking that:

> We don't hear much of this 30-year-old English composer in this country: like Brian Ferneyhough (with whom he's often been confused) he's found that his complex, 'European'-influenced style goes down better in Europe. This piece wasn't overcomplicated, though; in fact it was rather beautiful in parts.[28]

While this exile trope has framed just about every public response to Ferneyhough in Britain ever since (it was still prominent, for example, at the BBC Total Immersion weekend dedicated to his music in 2011), by 1979, when Suoraan gave its first concert, it was no longer possible to talk literally about unperformed composers in the case of Finnissy and Ferneyhough. Both composers had received at least two orchestral performances, including one each from the BBC and the London Sinfonietta; a special issue of *Contact* had been dedicated to Ferneyhough's music; Decca had released its 1978 recording of *Transit;* and Finnissy had signed a contract, admittedly short-lived, with Universal Edition, unfortunately just before the publisher embarked on a process to reduce the number of younger composers on its books.

Wary in any case of unfavourable and misleading likenesses, as early as 1976, during correspondence related to the first BBC performances of his music, Finnissy was keen to point out in a letter to the corporation's head of contemporary music, Stephen Plaistow, that despite sharing a reputation as "unperformed composers" both he and Ferneyhough would welcome "a bill of divorcement".[29] But Ferneyhough and Finnissy continued to be viewed as kindred spirits within the classical music world at the turn of the 1980s and beyond. In the most striking example, the London Sinfonietta commissioned Finnissy's piece *Alongside*, partly on the recommendation of Elliott Carter, only after it became clear that Ferneyhough was unable to complete the first instalment of *Carceri d'Invenzione* in time for 1980.[30] *Alongside* was given its notoriously terrible first performance as part of that orchestra's strategy to segment its audience

27 Hawkins 2010; as it relates to Ferneyhough specifically, this is set out in Hawkins 2020.
28 Potter 1977, p. 29.
29 Finnissy 1976.
30 Finnissy 2008.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

between exclusive concerts of postwar repertoire for smaller, specialist audiences in smaller venues, and more conventional, thematic series and portraits spanning a broader range of music from the twentieth century and before, a process paralleled almost exactly by two books on modern music by Paul Griffiths, one on music up to Boulez and another on music after him.[31] When *Carceri d'Invenzione I* was completed and performed in the Sinfonietta's next instalment of its specialist postwar series in 1982, it was received much more favourably by the British critics than Finnissy's *Alongside* had been two years previously, a turn of events that, even allowing for differences of taste, and along with the situation at Universal Edition, left a lasting, perhaps even traumatic impact on Finnissy's relationship with key sources of support and recognition at the heart of the contemporary music establishment in Britain.[32]

However, some sympathetic commentators did remark upon the differences that existed between Ferneyhough and Finnissy as composers in ways that did not merely elevate Ferneyhough to the level of exiled genius and dismiss Finnissy as merely hard work: this can be found after *English Country-Tunes,* as early as the account of Finnissy's shift away from European modernism in "Notes from a Native Alien" by Paul Driver in *The Guardian* in 1980, who notes that:

> The audacious, lofty modernism of Finnissy's earlier scores quickly won them a high reputation at such festivals as Royan, Donaueschingen, and Graz where qualities repugnant to British audiences – and supposedly shared by Brian Ferneyhough, with whom Finnissy is eternally linked – were readily valued. But while Ferneyhough has gladly accepted the welcoming bosom abroad and opted to live permanently in Germany, Finnissy became increasingly unhappy about his divorce from native culture, to the extent in fact of introducing a palpable English folk-song element in his music.[33]

There is more to this story than is possible to elaborate here, but from the point of view of discourse, the key point is that differences at compositional and geographical levels were frequently elided or confused to suit the perspective of the writer, which ultimately only served to reinforce their links. In the grouping presented by Richard Toop in his infamous 1988 article "Four Facets of 'The New Complexity'", Ferneyhough was explicitly excluded because the article focused on those composers living in Britain, though by this stage Toop was not interested in drawing out explicit points of similarity or influence between any of the composers mentioned, a form of disavowal that has continued since.[34] Indeed, pulling both the compositional and geographical differences together, when undertaking interviews that underpin this research, Richard Emsley and Roger Redgate were especially direct on these points, with Emsley remarking that:

> I don't think the two words, "new" and "complexity" are very helpful at all. But the sheer fact that there is a label pointing to certain figures … yes, there is … there was a certain grouping going on at that time, even if it was a loose one. I think … well at the time I was leaving university, coming to London; there was a sort of Ferneyhough, Finnissy, you know, those were the – for me and people who thought like me – two very interesting figures. […] But of course with Finnissy and Ferneyhough, it didn't take long for people to realise that they're not at all close as composers. They knew each other, they were good friends; maybe it was just because they were both so dis-

31 Griffiths 1978 and 1981. The impact of both books has recently been discussed vis-à-vis minimalist music in Levaux 2020.
32 Hawkins 2019.
33 Driver 1980, p. 8.
34 Toop 1988.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> tinct from everything else that was going on; they were both very active in Europe – Brian lived in Europe. But they were a definite sort of beacon and I think the other ones, the slightly younger ones fell into … well, they fell under the influence to a certain extent. I know James Dillon was very interested in Michael's work around about the late seventies and so was Chris Dench; James Clarke was very interested and very influenced by [Finnissy] – so was I. James Erber and Roger Redgate both studied with Ferneyhough so they would fall more naturally under his influence. That set up this sort of loose grouping of composers who all knew each other and all of whom had been influenced by either Ferneyhough or Finnissy or both.[35]

That such nuances sometimes get lost within a much wider field of contemporary music practice is unsurprising. And given that Suoraan was a composer-led ensemble in which Finnissy featured as a performer and which promoted work by Ferneyhough, Finnissy and the younger names mentioned above (alongside works by John Cage, Morton Feldman and especially Iannis Xenakis), it is even less surprising that the *idea* of a grouping and the name New Complexity starts to take shape in British music criticism (though not *only* in Britain) with the reception of an informal first concert by this ensemble, performed prior to the group's official debut on 22 January 1979 at the Wigmore Hall, London.

This informal concert took place at Goldsmiths College, also in London, and was made possible because Potter introduced the ensemble to the music department at Goldsmiths where he worked. Although he was unable to attend the concert itself, he was working on Ferneyhough's music, published later that year in *Contact*, and was in the midst of doctoral research at the University of York researching new approaches to musical notation in the New York experimental scene as explored in the 1970s by Michael Nyman.[36] Potter was not, as it were, disinterested in the music and position that Suoraan had adopted. It seems probable, too, that he had already carefully noted the promotional literature cited above, where Suoraan explicitly positioned itself as part of "a continuously evolving heritage 'straight ahead' – *suoraan* – into the future". In a preview of the Suoraan debut concert, published for his shorter, new music slot in *Classical Music* magazine (and thus for a broader public than read *Contact*), Potter *almost* makes explicit the lineage and groupings to which Clarke and Emsley allude only generally:

> [T]he group's aims incline, it would seem, to the presentation of works tending to represent the 'heavier' aspects of the European avant-garde and also those which, like, I think, their own compositions, have connections with the beginnings of a movement which, *though broadly based and hardly a 'school'*, could be identified as a 'back-to-full-and-highly-complex-notation-but-perhaps-with-greater-concern-for-harmonic-organisation' lobby. […] a heavy but interesting event.[37]

The use of the term "New Complexity" was present here in all but name, and through the next few years the concerts by Suoraan were significant in focusing their sound around the unapologetic directness and 'heaviness' of Finnissy and Xenakis in particular; meanwhile the critical responses were significant in reproducing a narrow range of tropes, throughout 1980 and 1981, with an emphasis on "fearsome complexity" and "aggressive and forceful works", as well as the occasionally openly hostile piece, such as a review by Meirion Bowen. Even if we acknowledge

35 Emsley 2008; Redgate 2008. A snapshot of Roger Redgate's perspective, amongst others, is cited in Fitch 2014, p. 36.

36 Potter et al. 1979. My thanks to Keith Potter for his precise recollections on the timeline here.

37 Potter 1979, p. 9 [emphasis added]. (Until September 1978 when the move was made to fortnightly publication, the title was *Classical Music Weekly.* This became *Classical Music and Record Reviews* for a short time before a shift to the more widely known *Classical Music*. I use the latter throughout.)

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

that it may well have been an uneven performance, and of music he disliked, in its belittling attempt at parody it is neither a testament to critical integrity nor style.[38]

Potter was an important figure in developing the idea, but he was not alone, with established and emerging critics, including the influential pen of Paul Griffiths, writing in a range of daily newspapers, magazines such as *Music and Musicians* and scholarly journals such as *Tempo.* In 1980, though, the composers James Dillon and Chris Dench received first performances from the London Sinfonietta, from Suoraan, and in solo piano recitals by Finnissy at the British Music Information Centre, all of which, when taken together, forms an important development in the emergence of a grouping, and will form the subject for much greater micro-historical enquiry elsewhere. Suffice to say that, in July that year, again in *Classical Music* magazine, Potter observed of Chris Dench that the composer had "started to find his own individual path in that very difficult area, full of pitfalls for composer, performer and listener, which has been charted most familiarly in this country so far, and *in their own very different way,* by Brian Ferneyhough and Michael Finnissy."[39] And although no written record exists to verify it, Potter's reporting also lends support to the claim made by James Dillon, retold to others and in my own interview, that the first time he heard the term "New Complexity" was on 19 October 1980 (at the first London performance of *Once Upon a Time*), when, according to Dillon, the composer Nigel Osborne, speaking from the concert platform on behalf of the SPNM, suggested that there was "a new complexity in the air".[40]

What the SPNM archives reveal more concretely, as was the case in the promotional activity that took place on behalf of Brian Ferneyhough in London in 1977, is the concerted efforts of important individuals behind the scenes to ensure that the press turned up to their events and had something exciting to discuss. For the London Sinfonietta performance and public rehearsal of Dench's piece *Kinjiki,* promoted by the SPNM on 9 November 1980, the SPNM's youthful and newly empowered administrator Roderick Lakin wrote a press release (most likely sent out before the event featuring Dillon on 19 October) in which he claimed that:

> Chris Dench is in the vanguard of a new generation of radical young composers following in the footsteps of the *bête noires* of British contemporary music, Brian Ferneyhough and Michael Finnissy. Chris Dench's music is of transcendental technical difficulty; uncompromising and provocative.[41]

Unsurprisingly, when responding to *Kinjiki,* Potter made the following remarks, which in the use of the word "representative" is significant for how we conceptualise an emergent grouping in the broader context of the crisis of new music:

> Two pieces last month stood out on account of their variously disturbing natures. If Chris Dench's *Kinjiki* […] and Roger Smalley's *Konzertstück* did nothing else, they certainly demonstrated two highly opposed *but equally representative* approaches to the problems of composing in the 1980s.[42]

By reporting events in this way, Potter would become an important figure, not least of all because *Contact* would later publish numerous articles and reports by the Australian musicologist Richard Toop including his "Four Facets" essay, in which the explicit positioning of New Complexity *relative to other compositional tendencies* is the primary reason for its use as a term.

38 Griffiths 1980, p. 13; Cole 1981, p. 7; Bowen 1980.
39 Potter 1980a, p. 16 [emphasis added].
40 Dillon 2008. Osborne also confirmed this in conversation at the University of Edinburgh, October 2012.
41 Lakin 1980.
42 Potter 1980b, p. 25 [emphasis added].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dispatches from Darmstadt (and elsewhere)

To the best of my knowledge, the name New Complexity first appears in a *British* publication two years later in 1982, after Dillon in particular had started to garner a reputation and found a publisher in Edition Peters. And again Potter is the author, and again he writes not in *Contact* but in *Classical Music.* As if to prove the point that "there is much more to be gained by tapping into […] slippage and play than in constructing a seemingly stable etymology that subtly mystifies",[43] this early occurrence of New Complexity appears tucked away in a lengthy discussion of Oliver Knussen's first opera *Where the Wild Things Are,* where Potter explores Knussen's relationship with tonality and neo-romanticism, arguing that the composer's interest in "'avant-garde' attitudes should not be underestimated". The passage is worth quoting in full as a result:

> Knussen can be said to have a good deal in common with some other composers of his age (he is 30 this year) who have reacted against the kinds of 'avant-garde' music that composers a generation older were writing in the 1950s and 1960s and, in at least a limited sense, 'gone back' in search of earlier values. Here, though, I am thinking not so much of the West Germans like Wolfgang Rihm and Detlev Müller-Siemens who have given the 'neo-Romantic' label much voguish currency in recent years, but Knussen's English colleagues: some still pretty flamboyant about their Romanticism, such as Robin Holloway, others perhaps more cautious, like George Nicholson and Nigel Osborne.
>
> At the same time, the extent to which the 'proportion, weight and seriousness' side of Knussen relates to more apparently 'avant-garde' attitudes should not be underestimated. The sophisticated, serially and modally-derived pitch system which he evolved during the composition of the Third Symphony is one aspect of this. Another is the notion of 'instrumental characterisation' which in Knussen's case can be related not only to the 'idiomatic' concern I mentioned earlier, but also to the ideas of Elliott Carter, a particular enthusiasm of his. In this sense Knussen has things in common with a very different group of English composers, who represent what might crudely be called the New Complexity: Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, James Dillon and Chris Dench.[44]

It is significant that Potter mentions New Complexity while attempting to map out new neo-romantic tendencies in Britain, as distinct from Germany. This was a time when there was much promotion of 'the new generation of British composers' in London, not only by the London Sinfonietta (which had to switch focus to British music after its ambitions to work in France were thwarted by the emergence of Ensemble Intercontemporain after 1976), but also by the SPNM and the British Music Information Centre. All were run by relatively young male administrators, in Michael Vyner, Roderick Lakin and Roger Wright, respectively; the last two, in particular, were determined to reinvigorate their organisations by reorienting them towards the forefront of new music in Britain, as the SPNM example above suggests.[45] More broadly, Potter's British comparison involves a process of mapping which leads, by the end of the 1980s, to New Complexity functioning as a cipher for a very late modernism in the wrong place (Britain) at the wrong time (postmodernism), with a range of tropes which, when taken together, effectively figure the composers as marginal and un-British.

43 Harding 2013, p. 4.
44 Potter 1982, p. 17.
45 See Hawkins 2019.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Such discursive conceits operated regardless of whether a particular writer was an advocate or a detractor and, more importantly, in part because of the confusion they elided when transforming international circulations of music and connections into national and local debates, as we will see in both this and the subsequent section. *Contact* is a rich source of evidence in this context because of its record of detailed reports of music festivals and events in the UK and across Continental Europe, written by a range of figures committed to the cause, many of whom were already going to the events for their day jobs as music publishers, writers or young composers. These 'dispatches', to borrow a word from political diplomacy, created the sense of a genuinely international outlook within the narrower social space represented by the international contemporary music festival; by contrast, the local and national coverage in *Contact,* which was considerable, spanned a much wider array of musical activities, creative practices and social spaces.

Rather than focus on its reporting of the Darmstadt summer courses in the 1980s, interesting and important as it is, if we turn instead to the pages of *Contact* in autumn 1984 we nevertheless find echoes of Darmstadt's influence: first, in the dominance of Toop specifically, who contributed no less than three festival reports and an original article to the issue; secondly, and moreover, in the kinds of oppositions to simplicity and romanticism that parallel the Knussen example above as well as, in a different way, the hullabaloo underway in New York through the Horizons festivals on the New Romanticism in 1983 and 1984.[46] For example, in a review of Musica '83 in Strasbourg, Graham Hayter, at that time the contemporary music manager representing both Ferneyhough and Dillon for Edition Peters in London, noted that the new festival in France included music that represented "the first explicit manifestation of the current Franco-Italian axis, which seems to have developed in direct opposition to the 'new simplicity' and neoromantic forces prevalent in Austro-German culture."[47] Meanwhile, of the younger composers at Donaueschingen in 1983, Toop reported that "two were avowed neoromantics: von Bose (strange how many representatives of the 'new inwardness' seem to have aristocratic surnames) and Krebs. I must confess to a certain aversion from the whole neoromantic school".[48] Though banal, I would argue that these snippets are nevertheless insightful, precisely because, as with the Knussen example above, they are seemingly irrelevant in terms of the events covered: they demonstrate how superficially similar terminology was used to signify different compositional tendencies and geographical scenes in a clear example of the lasting relevance of Pierre Bourdieu's analysis of the cultural field and the exchange of capital. Here, there is a slippage between 'post-serial' approaches to neo-romanticism at one level and post-experimental examples of musical minimalism at another, each with interesting and at times perplexing points of disjuncture that deserve extended discussion in their own right, but which clearly relate to the 1980s factionalism that was cultivated at Darmstadt.[49]

A key question in terms of the resulting historiography is the positioning of simplicity as the incumbent force in new music, and complexity as the disrupter; whether or not this position is justified in terms of the allocation of funding and prestige, within a diachronic view it is partially misleading: both Rihm and Ferneyhough emerged more or less in parallel, and in response to shared problematics. On the other hand, the emergence of discourses and groupings did largely unfold in this order and with a slight gap between them, but it is easy to exag-

46 See Robin 2021.
47 Hayter 1984, p. 36.
48 Toop 1984, p. 40.
49 Iddon 2024, pp. 80–82.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gerate this point and lose sight of the feedback loop and interconnections within the overarching discourse of new music.[50] By 1987, certainly, the oppositions in Toop's mind had hardened considerably. As Ferneyhough was about to be featured at the Huddersfield Contemporary Music Festival that year, Toop's essay on the *Carceri* cycle suggests it was written alongside his more famous "Four Facets" (which was published in spring 1988 but written the year before). He begins his Ferneyhough essay by explaining the composer's success and notoriety as follows:

> today, as at any other time, to be suspected of success is to attract resentment and scepticism. Besides, given that the catchwords of the late 1970s – 'New Simplicity', 'New Romanticism', etc – mainly led in a direction quintessentially opposed to Ferneyhough's modernist transcendentalism, resistance was inevitable. […] it may be that in these rather capitulationist times, his refusal to recant any of his early precepts […] has won him a certain grudging respect.[51]

In "Four Facets", Toop went a step further, however, and lumped all forms of simplicity and romanticism together: with tongue at least partly in cheek, he provocatively provided his neologism "New Capitulationism" as the catchword of all catchwords (serialism notwithstanding), and the one necessary to position his account of the New Complexity in a positive, which is also to say marginalised, position within British and Continental new music circles alike.[52]

As discussed above, although Ferneyhough was not included in "Four Facets" owing to its focus on composers living in Britain, Ferneyhough's position alongside Finnissy is clearly crucial in the grouping of names that Toop settled on, one which had already been set out by Potter in 1982, and which has subsequently been repeated *ad nauseam*.

> For the last ten years his [Ferneyhough's] influence on younger composers has been considerable, both directly and indirectly: directly, through Ferneyhough's activity as a much sought-after composition teacher (notably, until recently, at the Freiburg Musikhochschule), while together with Michael Finnissy he has been the figurehead for a whole generation of younger British composers including James Dillon, Chris Dench and Richard Barrett, even though their music differs from his in some fairly essential respects.[53]

'A whole generation' was hyperbole, to say the least; and while he could have listed students such as Klaus K. Hübler and Claus-Steffen Mahnkopf explicitly, the British dynamic was a centrally important factor in Toop's attempts to position Ferneyhough, Finnissy and complexity more broadly as an attack on Darmstadt itself, a point completely absent in most Anglophone scholarship, where New Complexity and Darmstadt are viewed as synonymous, but one made explicit in the framing of "Four Facets".[54]

The rest, as they say, is history: specifically, a history of the rise of postmodernism, a key part of which is a canonical account of postwar music in the 1950s and 1960s. Although the lateness of postmodern discourse in music circles belied a more complex history,[55] it is important to note that it was only as the 1990s came into view that the term postmodernism was routinely used by British music critics. Other oft-cited examples of the term postmodernism in contemporary music discourse include, in Britain, Robin Holloway's essay "Modernism and

50 The symposium "Zur 'Neuen Einfachheit' in der Musik" was held at the University of Graz, Austria, 11–13 October 1979. See Kolleritsch 1981b, p. 7.
51 Toop 1987, p. 624.
52 Toop 1988, p. 4.
53 Toop 1987, p. 624.
54 The point is also made by Ian Pace in relation to Mahnkopf's later writings in Pace 2015, p. 34.
55 Valiquet 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

After", published in 1989, and, elsewhere, the first issue, edited by Jean-Jacques Nattiez, of the contemporary-music journal *Circuit* in Canada published in 1990.[56] Famously, none of these publications, nor those that followed, helped to provide answers to the intractable problems of definition that are alluded to above in mapping out the oppositions against which New Complexity made sense.

But coherence is not a precondition of influence where musical reception and historiography is concerned. If anything, it is a hindrance. Given that free online access to *Contact* has only recently been established with a digital archive, and given the limited circulation of *Contact* in the first place, it is highly doubtful that most of the people who have used the term New Complexity over the years have ever read "Four Facets". Nevertheless, its notoriety is not without some foundation: Christopher Fox recalls that "[w]e sold more copies of that issue than any other, which was perhaps just as well as the scale of Richard's article meant that it had double the normal number of pages."[57] Certainly, within the smaller world of music academia or new music, including meetings in the US, Europe and Australia, the influence of Toop's essays has indeed been subject to numerous responses and reflections, including a roll-call of publications in *Perspectives of New Music* in the early 1990s which, in a further stage of development, are repeated in full in the footnotes and reflections of more than one revisionist account published since 2000.[58] That paper trail, as it were, and its repetition, also clearly informed the barbed account provided by Richard Taruskin in his final chapter of the *Oxford History of Western Music,* set against the conventional wisdom that sees the popularity of (post)minimalist tendencies in new music as the ultimate symbol of modernist defeat.[59] After "Four Facets", then, and as a result of the debate that followed, the invention and history of postwar music was secured and the grouping and name which started in 1980 became what Christoph Levaux, borrowing from Bruno Latour, has called a 'fact' of music history.[60]

(For and) Against intellectual complexity in music

The messiness was there from the beginning, if indeed one can still talk of beginnings and endings, and in this respect my final snapshot returns to this interesting period of emergence at the turn of the 1980s, and to an event so obscure that not even *Contact* covered it. It is 1977, in fact, long before the notion of a New Complexity grouping was secured, and the English composers Brian Ferneyhough and Michael Finnissy are invited to appear at a conference in West Berlin, probably at the recommendation of Harry Halbreich, where a number of composers from across the world congregate at the metaphorical graveside of serial music to present papers at a conference to discuss, in essence, the late-seventies Cologne School and the broader influence of American minimalism. The conference was called "The New Simplicity in Contemporary Music", and was chaired by the enthusiastic Ferneyhough advocate and Schoenberg devotee, the *Observer* critic Peter Heyworth, hardly a neutral voice or obvious choice given the conference theme.

The venue in West Berlin is significant because the event was hosted by the then-recently opened European outpost of the Aspen Institute, an American-funded instrument of transatlantic, Cold-War era soft-power diplomacy. It was established and run by Shepard Stone, the

56 Holloway 2001; Nattiez 1990.
57 Fox et al. 2018, p. 81.
58 To the examples from Darbon 2008, Duncan 2010a/b and Pace 2015, one can add Cavallotti 2006.
59 Taruskin 2010, pp. 475f.
60 Levaux 2020.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

American diplomat who had worked for the Ford Foundation in the 1960s in West Germany and then, less successfully, in Paris, at the European headquarters of the International Association for Cultural Freedom, the successor to the Congress for Cultural Freedom.[61] From the point of view of the Aspen Institute, it seems likely that the crucial thing was not that 'the New Simplicity' was so named, nor what the music sounded like, but rather the cultural dialogue that could be cultivated by inviting composers from 10 different countries, including the USSR, Japan and Iran, to discuss it. The transatlantic dimension of experimental music, especially for those in West Germany and the USA, was then most clearly symbolised by the activities taking place in Cologne and in New York, an exchange and geography encapsulated by many of the interviews conducted in Walter Zimmermann's book *Desert Plants* published the previous year.[62]

But London, and by extension English musical culture, is an important third space in the story of this Aspen conference, too; clearly, Zimmermann was not the only European chronicler of American experimentalism associated with the event – and Michael Nyman was actually there. Finnissy recalls that:

> Brian and I were invited to go on this conference on 'die Neue Einfachheit' – 'the New Simplicity' – which is something that Cologne Radio had promoted. It was to do mainly with a group of composers centred around Walter Zimmermann. It was a reaction against serialism, much inspired by American Minimalism and some among them knew the American minimalist composers. […] A very motley crew of people were invited to this conference: Brian and I went, Steve Reich went, Peter Michael Hamel. Rodion Shchedrin represented the USSR. […] I forget who else. It was just an appalling mess, anyway. We all sat around and discussed what we were writing actually. We didn't talk very much about 'die Neue Einfachheit' because nobody really knew what it was and interestingly enough I don't think they invited Walter Zimmermann, or perhaps he'd refused to go. And there were papers presented … I didn't present a paper; I don't know whether the papers are extant? I don't know if the Berlin branch is still going even? I can't remember who organised it. I was in the throes of writing *English Country-Tunes* as it happens, which is hardly a major representation of 'die Neue Einfachheit-ism'. But it was one way to spend a few days in the summer.[63]

A 1977 report on the conference published in the international journal *The World of Music* supports Finnissy's recollection about the unsurprising lack of clarity and agreement on the meaning of the term "New Simplicity", and from its contents, we can see why if we add to the names provided by Finnissy, and list Alexander Goehr, Edward Cowie, Ton de Leeuw, Wolfgang Rihm, Joji Yuasa, Jan W. Morthenson and Siegfried Palm among other participants. John Evarts, its American author (and a central figure in the administration of new music in postwar West Germany),[64] reports that Heyworth, in the chair, "asked which composers present allowed themselves to be accepted as representatives of The New Simplicity. None did."[65] Not long after, the vagueness of the term, its meaning(s) in German-speaking countries especially, and the range of music presented in 1977 by Cologne Radio (seven episodes of its series "Musik der Zeit") are also mentioned by Otto Kolleritsch, writing in 1981, when he emphasises the differences between American minimalism and German-based neo-romanticism.[66]

61 Berghahn 2001.
62 Zimmermann 1976.
63 Finnissy 2008.
64 See Pace 2018.
65 Evarts 1977, p. 191.
66 Kolleritsch 1981c, p. 11.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The lack of direction or consensus was certainly an issue for Nyman, who remembers that he and Steve Reich were the only legitimate composers of the New Simplicity to attend.[67] Unsurprisingly, then, given the account and arguments presented in his 1974 book *Experimental Music* and in his other post-Reich writings as a critic, Nyman's contribution to the Aspen conference was less circumspect, as Pwyll Ap Siôn has noted in his editorial introduction to Nyman's writings.[68] Later published in the magazine *October* in 1980, in one of his last pieces of criticism, with the title "Against Intellectual Complexity in Music", Nyman asserts an account of simplicity through an ontological rather than descriptive lens, one that he suggested is better understood by contrasting objectivity with subjectivity. The result, as is well known, was that, for Nyman the New Simplicity was, at root, Feldman and Cage, not Karlheinz Stockhausen, and from there the new emphasis on duration and process in La Monte Young, Steve Reich, Gavin Bryars, Christopher Hobbs and himself; true simplicity was about "unfixing relationships"; it was experimental, non-linear, and completely anathema to the description of simplicity as it can exist in musical surface, design or moments. He writes:

> Simplicity is an absolute, a constant, not part of a scale of values, textures, techniques, dramatic structure, or whatever, spanning the entire gamut from absolute simplicity to frightening (and usually self-defeating) complexity. Nor are there moments of greater or lesser simplicity during a work, unless they result naturally from the chosen process […].[69]

Furthermore, according to Ap Siôn, "Nyman recalls that all the composers present (apart from Reich and himself) were in fact representatives of the so-called 'New Complexity' movement."[70] Clearly, Nyman's recollection must have been informed by the discourse that subsequently emerged: neither the idea nor the details of the New Complexity as subsequently developed by Potter or Toop appeared in Nyman's piece, and as the timeline above has shown they could not have done so. From both the Evarts report and from a version of the Aspen paper held in the Reich archives in Basel, it isn't clear that Nyman knew either Ferneyhough or Finnissy before he visited Berlin that summer: his contribution looked back and targeted Stockhausen, not forwards, and was originally titled "The Reaction to the Dominance of Intellectual Complexity in Music as Manifested, for example, in Serial Music".[71] We can fairly assume therefore that it was the 'motley crew of people' in attendance that caused Nyman to query the purpose of the meeting when, as is documented in the handwritten annotations on the draft typewritten script, he re-jigged his opening comments to highlight how, in his view, the first day of the Aspen event was largely a distraction from the subject at hand. Well, he hadn't heard anything yet.

There is no record of Ferneyhough's contributions in the archives at Basel, but we know from the Evarts report that he later presented a recording of *Time and Motion Study III* (1974) for 16 solo voices with percussion and electronic amplification, and "explained that […] the performer must first de-construct then reconstruct a work". Of *TMS III* Evarts only observed dryly, that: "it was not simple".[72] Shortly after Aspen, in 1978, Ferneyhough wrote "Aspects of Notational and Compositional Practice", which was likely given at Darmstadt where he was invited to participate as one of the senior composers alongside Lachenmann.[73] He makes a great play

67 Ap Siôn 2016, p. 14, fn 59.
68 Ibid., pp. 7–9.
69 Nyman 1980, p. 347.
70 Ap Siôn 2016, p. 14, fn 59.
71 I wish to thank Pwyll ap Siôn for sharing these important details with me.
72 Evarts 1977, p. 194.
73 Iddon 2024, p. 80.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

there on the need to strive for an ultimately impossible unity, one that incorporates notation as a parameter of the unified work. And it is the theme of unity which leads to the focused use of the term complexity in Ferneyhough's essay, where he writes that "it seems to me that one of the principal characteristics of an authentic work consists in exactly this: to recognize the endless continuum of complexity uniting all things."[74]

That the question is indeterminacy and the answer is complexity becomes clearer with recourse to the draft programme notes for *Time and Motion Study I* for solo bass clarinet, first performed by Harry Sparnaay at Royan Festival in 1977. Contemporaneous with the 1978 "Aspects" essay, and likely heard at Aspen in 1977, the various draft versions of the programme notes for *TMS I*, also held by the Paul Sacher Foundation and by Edition Peters in London, show Ferneyhough making more or less direct criticism of the fashion, as he saw it, for mid-sixties aleatoricism. In a neater, two-page draft version that bears the most resemblance to the early published programme notes for *TMS I,* he is particularly disparaging of the idea that aleatoricism is the only or even the best way for performers to participate actively in decision-making: "The blandly-made assertion (frequent some few years ago) that only aleatoric or improvisational ways of composition are in a position to offer a significant co-productive role in the performer seems to me to miss the point very neatly." In a previous one-page draft version also held in Basel, he writes:

> [*TMS I*] is one of several compositions in which I set out to undermine, on the one hand, the beautiful deception of the "perfect performance" (in any case a not very useful fiction) on the other the often-made assertion that only in music based upon improvisatory or aleatory principles is a significant co-productive role for the performer possible. This bland ideological assertion – typical for the mid '60's – was founded upon highly questionable formal and esthetic assumptions. In a complicated (and complex) situation, only complex (if not always complicated) means are appropriate. In the sense of the term used by Theodor W. Adorno, "authentic" music must needs [sic] to be self-reflective, self-critical; the central problem for me is the reconciliation of these demands with the drive towards closed, cogent *forms* which, in all other respects, are open.[75]

Strikingly, the penultimate sentence on the necessity of complexity is partially deleted in the neater draft, which then ends abruptly before the Adorno reference, though the sentence does appear in a published English-language note for the performance at the Musica Nova festival in Glasgow in 1979.[76] In any case, perhaps one of the reasons why Nyman remembers that he and Reich were ambushed by exponents of the New Complexity was the presence of Ferneyhough, and specifically when preoccupied with the *Time and Motion Study* sequence: quite apart from the music, no doubt the elaborate style of Ferneyhough's verbal discourse, his forthright, Adornian commitment to complexity and subjectivity in the mediation of world and work, and his rejection of Cage and indeterminacy in particular, must have struck Nyman as provocative.

These responses to indeterminacy in the 1960s are not, however, especially prominent in the accounts offered by Toop after 1980, although the wider 'ethics' of complexity ("closed, cogent forms which, in all other respects, are open") certainly remain crucial in this important, if subtle pivot point. To talk of 'ethics' is to use a conceptualisation of Ferneyhough's commit-

74 Ferneyhough 1995, p. 2.

75 Ferneyhough 1977 [original emphasis].

76 Ferneyhough 1979. Scans of programme notes and reviews held by Ferneyhough's publisher were shared with me by Marc Dooley, formerly at Edition Peters in London, to whom I am grateful.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ment to autonomy that takes centre stage in a 1987 essay by Claus-Steffen Mahnkopf, in which he positions Ferneyhough as the saviour of new music in the face of postmodernism – an argument he would extend and elaborate in the years that followed.[77] Indeed, for all those writing on Ferneyhough at the end of the 1980s, the freedom to, as it were, be expressive in neo-romanticism, rather than the imperative to reject expression entirely in experimentalism, is the primary object of scrutiny; unsurprisingly, this is a pattern that parallels the shift that Ferneyhough himself makes compositionally and in his writings in the early 1980s, away from questions of freedom and control in indeterminate music (a response to the late 1960s in London) towards questions of form and style, figure and gesture (a response to the late 1970s in Germany). In fact, for Toop specifically, both the New Romanticism and the New Simplicity were two sides of a smaller coin: he viewed both as specifically 'post-Stockhausen' Germanic developments of the 1970s that sought a non-modernist past.[78] And, following my earlier outline of *Contact* after the mixed avant-garde, the focus on romanticism and freedom of expression is surely a reflection of a more general and complex cultural shift from the 1960s avant-garde to 1980s postwar contemporary classical music, with parallels that can be drawn with the post-serial factionalism at Darmstadt alluded to above and the popularisation and fragmentation of post-minimalism globally.

In this context, perhaps it is less surprising, if ironic, that we find links between Nyman's attempt to move beyond a descriptive approach to simplicity and, as stated a decade later, Finnissy's rejection of the label complexity, a comparison which I find striking:

> It horrifies me that people say the music is complex. It isn't, except in a very superficial detailed kind of way. It's complex if you accept that human beings are complex, and that all art is complex. But to say that it's complex with the implication that somehow it's not 'refined' enough, or that somehow it should conform to the ideals of an 18th-century French garden – you know, geometric precision, economy of pitch-statement *à la* Webern: that's completely ridiculous. Hardly any music is like that […].[79]

But by this later stage, of course, no-one was listening, regardless of whether it was a Parnassian vision of "complexity uniting all things" or Finnissy's very different, anthropological and pluralistic response to the same question. Instead, surface recognition of relative simplicity and complexity was a significant factor in the labelling and organisation of contemporary music; an axiomatic commitment to simplicity or complexity as the ontological condition of music, or indeed life, only served to reinforce the oppositions, with notable exceptions. The avant-garde (dis)order established in the 1960s was truly over, and a logic of musical postmodernism had seized the day, even if nobody could agree on what it meant.

Conclusion

Set against the broader proliferation, fragmentation, marketisation and professionalisation of new music composition that took place internationally, my wider claim, here and in related publications, has been that to grapple with the emergence and discourse of New Complexity is to grapple with nothing less than the *invention* of postwar music. As with scholars who have examined the invention of early music in the twentieth century, to trace the emergence of a

77 Mahnkopf 1987.

78 Toop 1993, p. 54. The article was first published in German translation, as part of the complexity forum, in *MusikTexte,* see Toop 1990.

79 Finnissy, quoted as in Toop 1988, p. 5.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

new complexity is always already to trace the emergence of an old complexity: a particular mode of public music history; a set of legitimising discourses that span scholarship, concert promotion and programming, publisher activities, recordings and music criticism.[80] And as Christophe Levaux has demonstrated in his study of minimalist historiography, a very specific view of postwar music began to take shape at the turn of the 1980s in Britain, with notable books (such as those by Paul Griffiths) on single composers and on twentieth-century music aimed at the general concertgoer – with some, as in the case of Nicholas Snowman's "The Contemporary Composer" series, directly linked to the London Sinfonietta's programming through personal and institutional connections.[81] Although the narrowness that this early account of 'postwar music' produced has been challenged in recent years, its influence in shaping the canon of twentieth-century music, and the primary terms of debate that sustained it, cannot be underestimated.

This is why, although serious people do not happily use the term New Complexity or advocate for its value as an indication of a coherent musical style, we nevertheless must acknowledge that the term has continued to be repeated as a useful shorthand in everyday pedagogies and bigger battles alike, from sophisticated explainer videos on YouTube to the withering pen of the late Richard Taruskin, cited above, perhaps the most famous amongst public detractors.[82] And as Duncan has highlighted, there was no bigger battle for music historians writing at the turn of the millennium than the battle for the soul of twentieth-century music, a history almost exclusively focused on art-music composition or the 'literate tradition'.[83] To the extent that either introductory or yet more accounts of late modernist irrelevance are required, this usually explains the reason for the continued circulation of the term long after its sell-by-date, Internet memes notwithstanding. But it is not, of course, the whole story.

A further, more precise point, is that that the term "New Complexity" emerges *in Britain* at the turn of the 1980s, *at the same time as* the summer schools that took place in Darmstadt between 1978 and 1982; for Martin Iddon, at least, these were formative events that he has characterised as "an institutionally sanctioned re-run of Darmstadt's greatest bust-ups".[84] And it was in part the presence of the younger British contingent in 1984 and 1986 that shaped and confirmed Toop's account, the ideas for which were clearly developed in London around 1980 by promoters and critics like Lakin and Potter, amongst others. This is not to dismiss the importance of "Four Facets"; on the contrary, alongside the volume of *Contrechamps* in 1987, cited above, Toop's essay catalysed, almost simultaneously, both the circulation of the term and a revisionist debate in which its legitimacy was roundly disavowed. Put another way, because of its repeated citations "Four Facets" is important historically: it served as both a beginning and an ending in the circulation of the New Complexity discourse, but one which, as Toop addressed in subsequent publications, obscured important differences and wider issues.[85] By the end of the 1980s, before most people had heard of it, New Complexity was already an anachronism and a problem, if not a problematic: a label that could only be used as a conference title when accompanied by a question mark.[86]

80 On early music, for example, see Leech-Wilkinson 2002.

81 E. g. Griffiths 1982.

82 For a video in which the 'paper trail' identified above feeds YouTube content, and a video with 87,750 views when cited, see Classical Nerd 2022.

83 Duncan 2010a.

84 Iddon 2024, p. 81.

85 Toop 1993, pp. 53f.

86 The conference and festival 'Complexity?' took place in Rotterdam, 8–10 March 1990, and Toop 1993 was presented as the introductory talk.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

From question marks to issues around dominant groupings and the striking parallels in key years (1977 and 1987), there is much to be learned here in the parallel debates in recent work on musical minimalism. We might say that shared discursive structures of circulation, misunderstanding and disavowal are what is important when examining the many points of connection between music superficially at opposing ends of the spectrum. A further step in this research direction, then, will require trans-national analysis of reception discourses that is sensitive to the importance of oppositions in this overarching discursive space of contemporary classical music. This would help to better understand the ways in which ideas migrate and evolve between locations as they travel with specific composers, teachers, writers and performers within different institutional networks. For these reasons, it seems clear to me that the period between 1977 and 1987 is an important stretch of time for further research.

Within the historiography of minimalist music, too, debates about the reconstruction of musicological 'facts'[87] invite me to confront the limits of reconstruction in my own account of Toop's "Four Facets". However, in this case I would suggest that despite the dangers of post-hoc historiography there is much to be gained by presenting how, at a very specific point in recent history, the combination of existing discourses on simplicity and romanticism, and of two 'figureheads' as different and yet uncompromising as Michael Finnissy and Brian Ferneyhough, provided a discursive framework – off the peg, as it were – into which young, emerging composers could move or be placed – even before critics had heard their music. Indeed, compared to the minimalist case at least, post-hoc analysis in this case is not really the issue, since at a surface level the discourse almost predates the development of the music, and surely there can be no clearer example of postmodernism than this. In any case, the light that this shines on music in Britain (as opposed to Darmstadt) tends to be lost when the notoriety and citations of Toop's essay obscure the ten years that preceded it, which, as alluded to above, involves parallel and connected historiographical developments geographically that are part of a broader and vexed transition from a mixed avant-garde towards one in which competing styles become positions within (not beyond) the institutions of new music.

My approach has not sought to undermine the legitimacy of New Complexity despite its much-discussed limitations, nor to interrogate the discursive effects of denial and disavowal in the decades since, nor to consider music and musicians outside the conventional grouping who might also be considered 'complex'. Building on existing studies of the early British reception of Brian Ferneyhough and the advocacy and performances undertaken by Michael Finnissy, I have shown how these snapshots can, on the one hand, be read as part of a straightforward account of the emergence of complexity discourse and, on the other, as a window onto the nascent 'new music marketplace' in which, distinct from the US example, complexity was, for a short time at least, one valuable element of attempts to promote a vibrant, youthful, relevant and 'alive' world of contemporary composition in Britain.[88] That *Contact* folded in 1990 just as the idea of musical postmodernism was starting to move into the broadsheet newspapers and weekend supplements, suggests that the end of the 1960s may have lasted a good deal longer than most histories of music would permit, but that the period from the late 1970s to the early 1990s – the long 1980s – proved to be decisive in securing what remains a widely accepted account of postwar music and, as a result, a stubbornly persistent New Complexity.

87 Nickleson 2021.
88 Robin 2021.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliography

All weblinks in this paper last consulted 20 August 2025.

Ap Siôn 2016 | Pwyll ap Siôn: Introduction, in: Nyman 2016, pp. 1–23.

Barrett 2008 | Richard Barrett, interviewed by Roddy Hawkins, London, May 2008.

Berghahn 2001 | Volker R. Berghahn: *America and the Intellectual Cold Wars in Europe. Shepard Stone Between Philanthropy, Academy, and Diplomacy,* Princeton: Princeton University Press 2001.

Bourdieu 1996 | Pierre Bourdieu: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field,* transl. by Susan Emanuel, Cambridge: Polity Press 1996.

Bowen 1980 | Meirion Bowen: Suoraan in Finnissy, in: *The Guardian,* 18 January 1980, p. 9.

Cavallotti 2006 | Pietro Cavallotti: *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey,* Schliengen: Argus 2006.

Classical Nerd 2022 | Classical Nerd: *A Complete Guide to New Complexity and its Core Composers* [video], 1 February 2022, https://youtu.be/PcmHEpXFWgk.

Cole 1981 | Hugo Cole: Suoraan in Xenakis, in: *The Guardian,* 4 May 1981, p. 7.

Contact 1990 | Goldsmiths, University of London: *Contact. A Journal for Contemporary Music (1971–1990)* [digitised archive], www.contactjournal.gold.ac.uk/.

Darbon 2008 | Nicolas Darbon: *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité,* Notre-Dame-de-Blique-tuit: Millénaire 2008.

Dillon 2008 | James Dillon, interviewed by Roddy Hawkins, London, July 2008.

Driver 1980 | Paul Driver: Notes from a Native Alien, in: *The Guardian,* 5 July 1980, p. 8.

Dromey 2012 | Christopher Dromey: *The Pierrot Ensembles. Chronicle and Catalogue, 1912–2012,* ed. by Christopher Wintle, London: Plumbago 2012.

Duncan 2010a | Stuart Paul Duncan: Re-Complexifying the Function(s) of Notation in the Music of Brian Ferneyhough and the "New Complexity", in: *Perspectives of New Music* 48/1 (Winter 2010), pp. 136–172.

Duncan 2010b | Stuart Paul Duncan: To Infinity and Beyond. A Reflection on Notation, 1980s Darmstadt, and Interpretational Approaches to the Music of New Complexity, in: *Search. Journal for New Music and Culture* 7 (2010), pp. 1–20.

Emsley 2008 | Richard Emsley, interviewed by Roddy Hawkins, London, July 2008.

Evarts 1977 | John Evarts: Seminar at the Aspen Institute Berlin. The New Simplicity in Contemporary Music – June 13th to 16th, 1977, in: *The World of Music* 19/3–4 (1977), pp. 190–194.

Ferneyhough 1977 | Brian Ferneyhough: [Programme notes drafts on *Time and Motion Study I*]. Brian Ferneyhough Collection, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Ferneyhough 1979 | Brian Ferneyhough: [Programme notes on *Time and Motion Study I*], in: *New Music Group of Scotland and Harry Sparnaay* [concert title], Concert Hall, University of Glasgow, Musica Nova 79, 16 September 1979. Held by and accessed at Edition Peters, London, now owned by Wise Music Group.

Ferneyhough 1995 | Brian Ferneyhough: Aspects of Notational and Compositional Practice, in: Brian Ferneyhough: *Collected Writings,* ed. by James Boros and Richard Toop, Amsterdam: Harwood 1995, pp. 2–13.

Finnissy 1976 | Michael Finnissy: *Letter to Stephen Plaistow,* 2 March 1976. BBC Written Archives, Caversham, *Correspondence, 1975–1984,* R83/2,079/1.

Finnissy 2008 | Michael Finnissy, interviewed by Roddy Hawkins, Steyning, West Sussex, July 2008.

Finnissy 2023 | Michael Finnissy, interviewed by Roddy Hawkins, Sheringham, Norfolk, August 2023.

Fitch 2014 | Lois Fitch: *Brian Ferneyhough,* Bristol: Intellect 2014.

Førisdal 2015 | Anders Førisdal: Radically Idiomatic Instrument Practice in Works by Brian Ferneyhough, in: *Transformations of Musical Modernism,* ed. by. Erling E. Guldbrandsen and Julian Johnson, Cambridge: Cambridge University Press 2015, pp. 279–298.

Fox et al. 2018 | Christopher Fox/Rachel Campbell/Paul Attinello/Daryl Buckley/Richard Barrett: Remembering Richard Toop (1945–2017), in: *Tempo* 72/283 (2018), pp. 81–87.

Gardner 2022 | James Gardner, interviewed by Roddy Hawkins, online, July 2022.

Graham 2019 | Stephen Graham: From Microphone to the Wire. Cultural Change in 1970s and 1980s Music Writing, in: *Twentieth-Century Music* 16/3 (2019), pp. 531–555.

Griffiths 1978 | Paul Griffiths: *Modern Music. A Concise History from Debussy to Boulez,* London: Thames & Hudson 1978.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Griffiths 1980 | Paul Griffiths: Suoraan. Purcell Room, in: *The Times,* 21 April 1980, p. 13.
Griffiths 1981 | Paul Griffiths: *Modern Music. The Avant Garde Since 1945,* London: Dent 1981.
Griffiths 1982 | Paul Griffiths: *Peter Maxwell Davies,* London: Robson 1982.
GriffithsD 2000 | Dai Griffiths: On Grammar Schoolboy Music, in: *Music, Culture and Society. A Reader,* ed. by Derek B. Scott, Oxford: Oxford University Press 2000, pp. 143–145.
Grüny/Farnsworth 2024 | *New Music and Institutional Critique,* ed. by Christian Grüny and Brandon Farnsworth, Berlin: Metzler 2024 (Ästhetiken X.0 – Zeitgenössische Konturen ästhetischen Denkens).
Harding 2013 | James M. Harding: *The Ghosts of the Avant-Garde(s). Exorcising Experimental Theater and Performance,* Michigan: University of Michigan Press 2013.
Hawkins 2010 | Roderick [Roddy] Hawkins: *(Mis)Understanding Complexity from Transit to Toop. "New Complexity" in the British Context,* PhD Dissertation, University of Leeds, 2010.
Hawkins 2019 | Roddy Hawkins: Marginality and Finnissian Performance in the 1980s, in: *Critical Perspectives on Michael Finnissy. Bright Futures, Dark Pasts,* ed. by Ian Pace and Nigel McBride, Abingdon: Routledge 2019, pp. 129–166.
Hawkins 2020 | Roddy Hawkins: Brian Ferneyhough's "Transit", The London Sinfonietta, and the Emergence of Complexity in 1977, in: *Music and Letters* 101/1 (February 2020), pp. 89–119.
Hayter 1984 | Graham Hayter: Music '83, in: *Contact* 28 (1984), pp. 36–39.
Heaton 2001a | *Changing Platforms. 30 Years of the Contemporary Music Network,* ed. by Chris Heaton, London: Unknown Public 2001.
Heaton 2001b | Chris Heaton: 30 Years of the Contemporary Music Network, in: Heaton 2001a, pp. 3–50.
Heaton 2001c | Chris Heaton: Interview with Beverley Crew, in: Heaton 2001a, pp. 73–77.
Heiter/Schmidt 2025 | Susanne Heiter/Dörte Schmidt: *Ereignis und Geschichte. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962–1994,* Munich: text & kritik 2025 (Ereignis Darmstadt, Vol. 1).
Holloway 2001 | Robin Holloway: Modernism and After, in: *Revising the Music. Essays on Music After Modernism,* ed. by Peter Davison, Brinkworth: Claridge 2001, pp. 93–111 (originally published in *The Cambridge Review* in 1989).
Iddon 2024 | Martin Iddon: Darmstadt and Its Discontents, in: Grüny/Farnsworth 2024, pp. 69–84.
Kolleritsch 1981a | *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik,* ed. by Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition 1981 (Studien zur Wertungsforschung, Vol. 14).
Kolleritsch 1981b | Otto Kolleritsch: Vornotiz, in: Kolleritsch 1981a, pp. 7f.
Kolleritsch 1981c | Otto Kolleritsch: Zur Wertbesetzung des Begriffs der "Neuen Einfachheit", in: Kolleritsch 1981a, pp. 9–16.
Lakin 1980 | Roderick Lakin: Event 3. St. John's Smith Square, 3rd Nov 1980, in: *Press Release. Forbidden Colours. New Music Event of 1980.* SPNM Archive, British Music Collection, Heritage Quay, University of Huddersfield, SPNM/PG/1980–81.
Leech-Wilkinson 2002 | Daniel Leech-Wilkinson: *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance,* Cambridge: Cambridge University Press 2002.
Levaux 2020 | Christoph Levaux: *We Have Always Been Minimalist. The Construction and Triumph of a Musical Style,* Berkeley: University of California Press 2020.
Mahnkopf 1987 | Claus-Steffen Mahnkopf (transl. Carlo Russi): Vers une musique figurelle?, in: *Revue Contrechamps* 8 (1988), pp. 45–63, https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.1150.
Nattiez 1990 | Jean-Jacques Nattiez: Éditorial, in: *Circuit* 1/1 (1990), pp. 5–8, https://doi.org/10.7202/902000ar.
Nickleson 2017 | Patrick Nickleson: Transcription, Recording, and Authority in 'Classic' Minimalism, in: *Twentieth-Century Music* 14/3 (2017), pp. 361–389.
Nickleson 2021 | Patrick Nickleson: "We Have Always Been Minimalist. The Construction and Triumph of a Musical Style" by Christophe Levaux [review], in: *Music and Letters* 102/3 (2021), pp. 633–635.
Nickleson 2023 | Patrick Nickleson: *The Names of Minimalism. Authorship, Art Music, and Historiography in Dispute*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2023.
Nyman 1980 | Michael Nyman: Against Intellectual Complexity in Music [1980], in: Nyman 2016, pp. 340–348.
Nyman 2016 | *Michael Nyman. Collected Writings,* ed. by Pwyll ap Siôn, London: Routledge 2016.
Pace 2015 | Ian Pace: Positions, Methodologies and Aesthetics in the Published Discourse about Brian Ferneyhough. A Critical Study, in: *Search. Journal for New Music and Culture* 11 (2015), pp. 1–73. https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/13434/.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pace 2018 | Ian Pace: *The Reconstruction of Post-War West German New Music during the Early Allied Occupation (1945–46), and its Roots in the Weimar Republic and Third Reich 1918–45),* PhD Dissertation, University of Cardiff, 2018.
Piekut 2014 | Benjamin Piekut: Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde. Experimental Music in London, 1965–1975, in: *Journal of the American Musicological Society* 67/3 (2014), pp. 769–824.
Piekut 2017 | Benjamin Piekut: Postwar Music and Sound. Contribution to David Clarke: Defining Twentieth- and Twenty-First-Century Music [Forum], in: *Twentieth-Century Music* 14/3 (2017), pp. 411–462.
Piekut 2019 | Benjamin Piekut: *Henry Cow. The World is a Problem,* Durham: Duke University Press 2019.
Potter 1977 | Keith Potter: New Music Diary, in: *Contact* 16 (1977), pp. 29–31.
Potter 1979 | Keith Potter: New Music, in: *Classical Music and Record Reviews,* 13 January 1979, p. 9.
Potter 1980a | Keith Potter: New Music, in: *Classical Music,* 5 July 1980, p. 16.
Potter 1980b | Keith Potter: Forbidden Hearings, in: *Classical Music,* 6 December 1980, p. 25.
Potter 1982 | Keith Potter: Wild Romantic Things, in: *Classical Music,* 13 March 1982, p. 17.
Potter 2008 | Keith Potter, interviewed by Roddy Hawkins, London, August 2008.
Potter et al. 1979 | Keith Potter/Kathryn Lukas/Kevin Corner/Malcolm Barry: Brian Ferneyhough, in: *Contact* 20 (1979), pp. 4–15.
Redgate 2008 | Rodger Redgate, interviewed by Roddy Hawkins, London, June 2008.
Robin 2021 | William Robin: *Industry. Bang on a Can and New Music in the Marketplace,* Oxford: Oxford University Press 2021.
Rupprecht 2015 | Philip Rupprecht: *British Musical Modernism. The Manchester Group and their Contemporaries,* Cambridge: Cambridge University Press 2015.
Rutherford-Johnson 2017 | Tim Rutherford-Johnson: *Music After the Fall. Modern Composition and Culture Since 1989,* Berkeley: University of California Press 2017.
Suoraan 1979 | Suoraan concert programme, Wigmore Hall, London, 22 January 1979. Personal collection of Richard Emsley.
Taruskin 2010 | Richard Taruskin: *Music in the Late Twentieth Century. The Oxford History of Western Music,* Oxford: Oxford University Press 2010.
Taylor/Pellew 2020 | *Utopian Universities. A Global History of the New Campuses of the 1960s,* ed. by Miles Taylor and Jill Pellew, London: Bloomsbury 2020.
Toop 1984 | Richard Toop: Donaueschingen 1983, in: *Contact* 28 (1984), pp. 40f.
Toop 1987 | Richard Toop: Ferneyhough's Dungeons of Invention, in: *The Musical Times* 128/1737 (November 1987), pp. 624–628.
Toop 1988 | Richard Toop: Four Facets of "The New Complexity", in: *Contact* 32 (1988), pp. 4–50.
Toop 1990 | Richard Toop: Über Komplexität in der Neuen Musik, transl. by Gisela Gronemeyer, in *MusikTexte* 35 (1990), pp. 6–12.
Toop 1993 | Richard Toop: On Complexity, in: *Perspectives of New Music* 31/1 (1993), pp. 42–57.
Valiquet 2024 | Patrick Valiquet: Epistemological Stagflation and the Crisis of Democracy in Contemporary Music Research, in: Grüny/Farnsworth 2024, pp. 85–100.
Wolf 2013 | Benjamin Wolf: The SPNM 1943–1975. A Retrospective, in: *The Musical Time*s 154/1925 (Winter 2013), pp. 47–66.
Zimmermann 1976 | Walter Zimmermann: *Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians,* Vancouver: A. R. C. 1976.

Roddy Hawkins *is a musicologist and Lecturer in Music at the University of Manchester. He has published essays on the British reception of Brian Ferneyhough and Michael Finnissy, and is co-editing a special issue for* Contemporary Music Review *on contemporary music ensembles and the space of classical music. He is currently writing further articles related to British new music institutions and the historiography of 1980s Britain, and a monograph project on the history of 'the young composer'. With Stephen Graham, he is co-author of* The Work of New Music, *forthcoming with CUP. Research interests: British music; postwar British history; music and politics; sociology of music; music criticism; music notation; contemporary music ensembles; new music institutions.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rūta Stanevičiūtė

Festivals and Marketing Soviet Lithuanian Music after 1970

The turning point in the international dissemination and reception of Soviet Lithuanian music came with contesting initiatives in the late 1970s and early 1980s. The 'official' channel for marketing modern music was creating in the shape of the Soviet Lithuanian Music Festivals (1977, 1982, 1987). These festivals consolidated the breakthrough of Lithuanian music that was associated with prominent works by the middle generation of Lithuanian composers and encouraged a shift in the international reception of Lithuanian music. This enabled the Lithuanian music scene to dissociate itself from the ideological and stylistic confrontations of the Cold War. Another factor that determined the international spread of Soviet Lithuanian music was the informal relationships with the international world of contemporary music across the Soviet Bloc. The role of an 'unofficial' axiological centre was mostly upheld by musicians and structures both official and informal in Poland and, in part, in the GDR. By analysing the interplay and feedback of (inter)national music performance and reception, we demonstrate how the Soviet Lithuanian music discourse was affected by sociopolitical and cultural circumstances.

Soviet music exports: between ideology and commerce

"Art is a commodity" – although this sounds like a cliché, let us think for a moment about the early 1960s and imagine these words being pronounced by Balys Dvarionas (1904–1972), the bearer of two Stalin prizes and the most influential and controversial composer of post-war Soviet Lithuania.[1] Contemporaries recall that he used to repeat the phrase, believing that the commercial side of music aids it in adapting to ideological requirements for culture. Thus in 1964, when Dvarionas went to Armenia to conduct *Three Symphonic Dances* (1963) by the Lithuanian composer Justinas Bašinskas (1923–2003), he said the following about the piece to his friend, the emigré composer Vladas Jakubėnas (1904–1976): "Those dances are not devised to kill, but rather are *exportreif* [suitable for export]. And by the way, they contain no trace of Lithuanian quotations. I'd say this is a fairly agreeable ending to the programme."[2]

In this article, I shall investigate the commercialisation of Soviet-era art music exports, further expanding on the contradictory relationship between the political and commercial dimensions in the international dissemination and reception of Lithuanian music of that time. In Lithuania, the topic of the international circulation and dissemination of national music in the USSR has hitherto been addressed only in the form of a fragmented, overly one-sided investi-

The preparation of this article was funded by the Research Council of Lithuania (LMTLT, agreement No. S-LIP-22–60).

1 Gedgaudas 2020.

2 "Tie šokiai nie ubivajut, bet exportreif [tinka eksportui]. Pričom be kokių nors lietuviškų citatų. Sakyčiau, prijatnoje okončanije programy." (Dvarionas 1982, p. 178). All translations by Rūta Stanevičiūtė unless otherwise stated.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gation. Such studies have mostly addressed the events and phenomena that furthered opposition to official cultural policies.[3] When writing of Soviet Lithuanian music exports, the musicological literature and the memoirs of contemporaries often exhibit radically contrasting opinions. Scholarly studies tend to support the view that music exports were under the strict supervision of the authorities and that it was impossible to avoid the influence of the State Concert Association of the USSR, *Goskoncert,* which significantly limited the activities of Lithuanian musicians and affected the dissemination of their music. However, the Soviet press, the increasing number of studies that have emerged about performers in recent decades, and the publication of artists' memoirs and letters, seem to promote an entirely different image of the expansion of Lithuanian performers outside the USSR from the 1960s onwards.[4] A cursory comparison of trends prevalent in the 1950s and '60s and a consideration of the changes that occurred later reveals that, starting from the period of the Khrushchev Thaw (1953–1964), the numbers of music performances outside the Iron Curtain gradually increased. Even in the immediate post-war years, when the Soviet authorities organised ten-day events of Lithuanian culture and arts in Moscow, similar export and exchange initiatives were also being augmented in other directions. Surprisingly, we can observe increased activity in this field, even into the late 1950s. It was only in 1957 that these ten-day cultural events between two countries were held in Lithuania and Poland.[5] It was also at this time that the Baltic States Music Festival was held in Riga.[6] Such events were not unidirectional. If we take the ten-day cultural event of the Baltic republics in Romania in 1958 as an example, we will note that in the early 1960s, musicians from Romania visited Vilnius nearly every year.[7] In the early 1970s, the younger generation of performers in Soviet Lithuania was able to go on foreign tours across all the continents, even reaching Africa.[8]

These events in the music life of Soviet Lithuania were not isolated phenomena, but a reflection of more general processes in Soviet cultural life. In the second half of the 1950s, shifts in the official cultural policy of the USSR in the sphere of music exports and imports can be observed through the founding of *Goskoncert* (*Государственное концертное объединение СССР* / State Concert Association of the USSR). This institution was established in 1956 through the Soviet tour bureau *Gastrolbiuro.* Its principal objective was to organise foreign tours of Soviet artists and visits of foreign musicians to the USSR, as well as arranging music exchanges within the USSR itself. *Goskoncert* was primarily concerned with ideological propaganda and political control, yet it also represented a tendency to monopolise cultural exports and imports. In the 1970s, the monopolistic force of the central cultural authorities was enforced by the All-Union Agency on Copyrights (*Всесоюзное агентство по авторским правам* / VAAP), founded in 1973. Until 1990, VAAP held a monopoly of copyright in the USSR, since private persons were not allowed to possess such rights. The decree adopted by the Council of Ministers of the USSR in 1973 regarding the payout of royalties set extortionate regulations in favour of the state and detrimental to the authors: the document specifies that for the first performances and publication of works, the authors received 30–40 per cent of royalties, while the pay-

3 Such views are challenged in Stanevičiūtė et al. 2018.

4 The conductor Saulius Sondeckis and the State Philharmonic Chamber Orchestra that he founded were particularly successful in this respect, even though in the post-Soviet years he complained of being constrained by Soviet institutions. For more information, see Melnikas 2020.

5 Cf. Dvarionas 1957.

6 Cf. Karosas 1957; Baumilas 1957.

7 The Decade of the Culture of the Soviet Baltic Republics was held in Romania from 1 to 10 June 1958.

8 Cf. Katkus 1977.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

outs for repeated performances and publications were limited to 10 per cent only; however, there was a lack of transparency in the activities of VAAP.[9]

This intensified centralisation and monopolisation in the Soviet cultural economy in the 1970s was related to a general trend toward the commercialisation of culture during the period in question. Such a trend, for example, is reflected in the correspondence of 1977 between *Goskoncert,* the Ministry of Culture of the USSR, and Soviet music institutions, concerning greater cost-effectiveness when cooperating with foreign countries.[10] Efforts to optimise export efficiency after the 1970s might also be linked to broader phenomena in the arts and to the commercialisation and increase in consumption of mass culture that were especially pronounced in the fields of Soviet film, music and literature. As Eglė Rindzevičiūtė has observed, Soviet arts and culture were an extremely large sector: "In 1981, the 'art' sphere alone […] consisted of about 275,000 enterprises in the Soviet Union. This implied that, in terms of the number of organisations, only trade was ahead of culture in the Soviet national economy."[11]

However, it would be an over-simplification of the reality of Soviet culture to assume that the abovementioned centralised institutions were the sole channel of cultural exchange and the international dissemination of music. When considering opportunities for exporting music and the spread of ideas and practices, we can apply the classification developed by the Lithuanian historian Aurimas Švedas in his investigation of Soviet historiography.[12] According to him, we can distinguish the following forms of international music exports during the Soviet period: hierarchical exchange conducted through centralised institutions; vertical exchange conducted through local official institutions; and horizontal exchange, including informal contacts and cooperation between individuals and institutions. Such a model seems apt for discussing the music culture of the late Soviet period when ideological control had weakened, and the gap between the official cultural discourse and cultural reality was widening. This model can also help us to avoid a one-sided interpretation of the Soviet cultural system and allow us to investigate it by taking into account all three prevalent non-Marxist, ethical concepts of communism, namely communism as totalitarianism, communism as a path towards modernity (or an unfinished modernisation project) and communism as neo-traditionalism.[13]

How to sell music? Music festivals in Soviet Lithuania

The diversity and interaction of these three channels for music exports and cultural exchange influenced the increasing pace of Soviet Lithuanian music exports and their significant qualitative change in the 1970s and '80s. It can be instructive to consider these issues in the context of events that had a special significance for the processes in question, namely the three Soviet Lithuanian music festivals held in Vilnius in 1977, 1982 and 1987 respectively. Discussions regarding the need for such events began in the Composers' Union of Soviet Lithuania in the 1960s, reflecting a more general concern about the propaganda of Soviet culture. For example, in 1964, the Soviet press published the opinion of Yekaterina Furtseva (the Minister of Culture of the USSR), who spoke about the need for large-scale festivals featuring guests from abroad while

9 CM-USSR 1973.

10 Supagin 1976.

11 Rindzevičiūtė adds that: "[o]f course, in 'real terms' of profitability, the cultural sector was far less important than trade. Yet 'culture' featured cash flows, staffs, various materials, accounting forms, principles of management, and more, most of which were the concern of planners." (Rindzevičiūtė 2008, p. 93).

12 Švedas 2009, p. 31.

13 Cf. Norkus 2007, p. 8.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

incorporating typical Soviet rhetoric along the lines of "let the 'Moscow stars' shine for all".[14] However, no specialist contemporary music festival or international forum of this type was held in Soviet Lithuania until 1977, neither official nor unofficial. The concert programmes of official meetings and plenums of the Composers' Union were fairly closed events. To be sure, new Lithuanian music was present in regular concert life, but there was felt to be a need for specialised festivals, both from the perspective of music dissemination in the national cultural space and for international propaganda. In this regard, the lack of any international contemporary music festival in Soviet Lithuania and the weak institutionalisation of new music meant that the situation in Soviet Lithuania differed both from the environment for disseminating modern Russian music and from the situation in Poland and other countries of the socialist bloc.[15]

The principal organiser of these new Soviet Lithuanian music festivals, the Composers' Union of Soviet Lithuania, followed the successful models for music dissemination used at Soviet music festivals in Leningrad and Tbilisi.[16] Along with the Ministry of Culture of Soviet Lithuania, the key partner of these events was the Lithuanian Branch of VAAP (the All-Union Agency on Copyrights) located in Vilnius. The surviving documents do not explicitly identify whether the Composers' Union or the Copyright Agency was the principal initiator.[17] In Lithuania, the festivals were held in years of special political anniversaries, either of the October Revolution of 1917 or of the founding of the USSR in 1922. However, in their format, objectives and target audiences, these festivals differed significantly from ideological events of the early Soviet period. In the 1970s, the propaganda aspect was paired with commercial interests that were represented by the co-promoter, namely the Lithuanian branch of the USSR copyright agency. This entwining of propaganda and commercial interests was reflected in the festival programmes, which, along with pieces dedicated to the October Revolution, the Communist party and suchlike, also featured compositions by composers associated with 'unofficial' culture.[18]

Despite its propaganda nature, the festival's programmes were shaped by the Composers' Union, which for the first time was given the task of preparing a wide-ranging, representative music programme that might interest international experts. The first festival presented compositions written in the previous decade, while the later festivals showcased music composed more recently. Despite works included for ideological reasons (which were especially evident in the first festival), it was the commercial aspect of these events that meant their programmes featured many works that were representative of the modernisation processes of Lithuanian music from the mid-1970s onwards. This was a new wave of Lithuanian music that was significantly different from that of the 1960s that had tried to imitate or assume the techniques of the post-war Western avant-garde and of Soviet modernism. In the mid-1970s, another trend became apparent, similar to parallel processes that had started several years earlier in Russia and other neighbouring countries. It was a quest for modernist and post-modernist idioms and is in retrospect regarded as the most significant period in the revival of Lithuanian music in the second half of the twentieth century. According to the musicologist Vita Gruodytė:

14 Anonymous 1964, p. [3].

15 In this respect, as is well known, the role of the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music was particularly important. For more, see *MT* 2017, a special issue dedicated to the international impact of the Warsaw Autumn Festival.

16 Juodelienė 1988, p. 127.

17 VAAP 1977.

18 See Landsbergis 1982.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Strange as it may seem, the major breakthrough in Lithuanian music life took place around 1970, rather than after the restoration of independence in 1990 as one might expect. Several composers who had previously dissociated themselves from the mainstream (Bronius Kutavičius, Feliksas Bajoras, Osvaldas Balakauskas) began to form an alternative trend in Lithuanian music, which soon came to be realized as a new (or true, versus conditioned by the regime) identity of Lithuanian music.[19]

A similar trend was also noticeable in the other Soviet republics and some neighbouring socialist countries. For example, the Russian musicologist Tatyana Cherednichenko wrote about the period of 1974 through 1978 as the "real beginning" of the 1970s,[20] and Kinga Kiwała described the 1970s as a time of significant change in Polish culture, literature and music.[21] This widely established opinion about a tectonic shift in the mid-1970s is supported by the fact that the Lithuanian festivals under discussion here featured performances of many pieces that were still regarded as key works of Lithuanian music from the second half of the twentieth century, even several years after the end of the Soviet Union. To illustrate this, I refer here to a representative survey of Lithuanian musicologists conducted by the cultural monthly *Kultūros barai* (Culture domains) in 1997 that was concerned with identifying the best Lithuanian music pieces from the period 1946–1996.[22] I have here highlighted the compositions performed at the three Lithuanian music festivals of 1977, 1982 and 1987 (Figure 1).

Composer	Work	Year	Number of votes	Number of points
1. Bronius Kutavičius	***Last Pagan Rites***	**1978**	**9**	**72**
2. Algirdas Martinaitis	***Cantus ad futurum***	**1982**	**7**	**44**
3. Bronius Kutavičius	***On the Shore***	**1972**	**4**	**33**
4. Osvaldas Balakauskas	**Symphony No. 2**	**1979**	**4**	**31**
5. Konstancija Brundzaitė	*Two Mourning Songs*	1968	4	25
6. Feliksas Bajoras	Opera *Lamb of God*	1982	4	25
7. Eduardas Balsys	Concert for violin and orchestra No. 2	1957	4	18
8. Vidamantas Bartulis	Opera *Lesson*	1993	4	18
9. Rytis Mažulis	*Twittering Machine*	1986	5	17
10. Feliksas Bajoras	*Missa in musica*	1991	3	17
11. Feliksas Bajoras	**Sonata for violin and piano *Years Gone By***	**1979**	**3**	**17**
12. Eduardas Balsys	Oratorio *Don't Touch the Blue Globe*	1969	2	16
13. Osvaldas Balakauskas	Requiem	1995	2	14
14. Bronius Kutavičius	***From Yotvingian Stone***	**1983**	**2**	**13**
15. Feliksas Bajoras	*Suite of Stories*	1968	2	12

Fig. 1 The fifteen 'best' compositions by Lithuanian composers between 1946 and 1996 (according to a survey of Lithuanian musicologists conducted by the cultural monthly *Kultūros barai,* 1997). The compositions performed at the Soviet Lithuanian music festivals are here given in bold type.

19 Gruodytė 2009, p. 48.
20 Cherednichenko 2002, pp. 9, 17f.
21 Kiwała 2022, p. 87.
22 The material and summaries of the surveys are presented in Budraitytė 1997.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Propaganda and the international reception of Lithuanian music

The Lithuanian Copyright Agency, in its reports to central management, emphasised the propaganda and promotional nature of the festival. The focus was thus on foreign visitors, they being the key audience that this propaganda campaign hoped to attract. Although local institutions – the Copyright Agency, the Composers' Union and the LSSR Philharmonic – cooperated closely in the organisation of the festival and provided significant financial and human resources, selecting the guests was under the strict control of the central Soviet institutions in Moscow. The Copyright Agency in Lithuania was instructed to invite representatives of those publishing houses or other musical institutions with which agreements had been signed for cross-border cooperation. All nominations for guests were approved in Moscow, and the costs of their visits were scrupulously regulated.[23]

The media reviews and observations from the organisers following all three festivals presented the opinion of the guests first of all, also emphasising the quantitative figures. Thirteen guests were invited to participate in the first festival, with only two of them representing Western countries (these being the representatives of the publishers Hans Sikorski and Ricordi). Other guests at the festival represented music institutions from other socialist states and Soviet republics, including representatives from the publishers Edition Peters (GDR), Editio Musica (Hungary), Supraphon, Panton and Opus (Czechoslovakia) and music experts from Poland, Bulgaria, Czechoslovakia, the GDR and the USSR. The festival programme featured 36 composers with 70 compositions. The results as reported by the Copyright Agency were as follows: the music of 25 composers gained the most interest, while 150 scores were sent out to various institutions after the festival, with an additional 554 pieces sent out later. The intention was to attract the attention of international music publishers and performers in hopes that they would include these pieces in their repertoire. Taking into account the fact that interest from foreign performers in compositions by Lithuanian composers was a fairly rare phenomenon before the festival, these figures contained in the reports of the Lithuanian Branch of VAAP look truly impressive.[24]

The documentation of the Lithuanian Copyright Agency allows us to trace a much more modest list of specific works by Lithuanian composers that were of interest to foreign visitors. Given that the Agency, like all other Soviet cultural institutions, existed in a planned economy and had to improve its performance on a continuous basis, the figures for these achievements could have been increased to confirm to the authorities that the event, which had required considerable investment, had been highly effective and successful. On the other hand, specific lists of sheet music or recordings of the works sent out can help us to clarify the reasons behind the interest demonstrated by foreign institutions and individual musicians. The high number of representatives of publishing houses at the festivals offers proof that the commercial interests of the Copyright Agency were of particular importance. The Agency sent out promotional brochures on composers, sheet music and recordings to foreign publishers on a regular basis, as did other USSR institutions (such as the Foreign Commission of the USSR Composers' Union in Moscow), but the music of the Soviet republics was mostly selected as propaganda samples

23 Cf. Troshin/Orlov 1977.

24 I was unable to trace any reliable sources that would allow me to state the exact percentage of scores sent out that were actually performed or published abroad. However, based on the information from the Lithuanian Agency on Copyrights VAAP and the press publications of the time, this figure will have been between 10 and 20 per cent.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

for socialist countries.[25] Meanwhile, requests from the publishing houses participating in the festival changed the choice of authors and compositions, since even after the first festival, the compositions sent to the publishers did not include propaganda compositions. As can be seen from the works sent to the Edition Peters, Editio Musica, Supraphon, Panton and Opus, their representatives were primarily interested in possible repertoire works, mostly for traditional chamber music ensembles.[26] The representatives of performing institutions also had similar motives for their interest in Lithuanian music. Ivan Vulpe of the Bulgarian State Conservatory was interested in works of a much more traditional style, while Ricordi's consultant Francesco Degrada was also attracted by works full of the pathos of Soviet modernism and by plans to actively develop the forums of Italian and Soviet composers.[27]

Meanwhile, the range of interests among musicologists was much wider. Here we should mention the activities of the (East) German musicologist Hannelore Gerlach, who began promoting the music of the USSR republics in the GDR even before the first Lithuanian Music Festival. She later did the same for Lithuanian music in the GDR, initiating several commissions and contributing to publications that promoted the work of Lithuanian composers.[28] Gerlach's requests for works differed significantly from the interests of the publishers, as she was interested most of all in those composers active in the radical renewal of Lithuanian music, such as Bronius Kutavičius, Osvaldas Balakauskas, Feliksas Bajoras and others. After the first Soviet Lithuanian Music Festival, she recommended Bronius Kutavičius's post-avant-garde work *The Small Spectacle* (1975) to the German State Opera in Berlin. However, it was scrutinised by the censorship authorities to determine whether it was suitable for distribution abroad, and they refused to allow its performance.[29] It is worth noting that in the following years, Soviet music festivals were also attended mainly by musicologists whose research was related to Russian and Soviet music or who had a major interest in discovering authors and works that did not conform to the official canon.

After the first Soviet Music Festival, the VAAP agency in Lithuania started to become more courageous by sending works to Western labels that were not present at the event, including Universal Edition, Boosey & Hawkes, Schirmer and others. The model of the first festival was reapplied in 1982 and 1987 – each of these years bringing significant shifts in the political and cultural life of the USSR.[30] Despite differences between the political and cultural contexts, the cultural significance of all three festivals can be summarised by means of certain key impact areas: the depoliticisation of Lithuanian music exports and the commercialisation of its international dissemination; a qualitative change in the international reception of Lithuanian music;

25 Thus in Moscow in 1965, the Foreign Commission (section) of the Union of Composers of the USSR decided to represent Lithuania with the following compositions: the score of Julius Juzeliūnas's symphonic poem *Ash Lullaby* (1963) was sent to Poland, Vytautas Laurušas's *Poem* for violin and piano (1962) to North Korea, and the sheet music for Abelis Klenickis's suite *Summer Day* for children's choir and orchestra (1956) to Czechoslovakia (see FCUoC 1965). The last of these represented the style of Socialist Realism, while the first two were already moving away from Socialist Realism towards official Soviet Modernism.

26 Some of these works were sent directly to the representatives of the publishing houses participating in the festival, and some were sent through VAAP representatives abroad. For example, Julius Juzeliūnas's String Quartet No. 2 (1966), Osvaldas Balakauskas's Sonatina No. 2 for violin and piano (1973), Jurgis Juozapaitis's Sonata for solo violin (1972) and *Music* for ensemble (1970), Vytautas Jurgutis's *Piece* for cello (1970) and Jurgis Gaižauskas's Sonata for oboe and piano (1972) were sent to the editor-in-chief of Opus, Marián Jurik.

27 Degrada 1977.

28 See Gerlach 1984; Danuser et al. 1990. The contribution of German musicologists to the popularisation of new Lithuanian music was also highlighted in Balakauskas 1985.

29 Cf. Neef 1977.

30 On the late Soviet era see, e.g., Kotkin 2008 and Yurchak 2006.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and the self-perception of Lithuanian music within the national cultural environment and a change in the discourse of modernisation. All these areas reflect a paradigm shift that was taking place. Let us briefly discuss them, starting with the shift in international reception.

The policies of these festivals reflected changes in the international reception of Lithuanian music. During the first festival, most guests admitted that they knew little or nothing about contemporary Lithuanian music. According to the representative of Sikorski, they saw it as "fireworks of interesting music that was totally unfamiliar to us".[31] While the response of Western European publishers might be explained by the official control that was exerted over music exports, the opinions of those from neighbouring republics (and especially from musicians of fellow socialist countries) require additional comment. Let us take Poland as an example. Even though contemporary Lithuanian music had been performed at specialist Polish contemporary music festivals such as the Warsaw Autumn, as well as in regular concert life until 1977, in most cases the pieces to be presented were selected by the central culture authorities of the USSR. For instance, the first prominent appearances of Lithuanian performers in the said festival include tours of the Lithuanian Chamber Quartet in 1965 and of the Lithuanian Chamber Orchestra in 1971, both organised by the *Goskoncert* agency. Along with arguably drab pieces by Lithuanian composers representing Soviet modernism, the programmes of both ensembles also featured works by Dmitri Shostakovich. In 1977, during the USSR Cultural Days in Poland, the Lithuanian State Symphony Orchestra also performed Justinas Bašinskas's Symphony No. 4 (1977) – yet another of many colourless examples of the genre that did not stay in the repertoire for long. However, in all these cases, the Polish music critics reviewed Lithuanian music as part of the official Soviet music scene and lacking in any individual character. Cultural exchange with the Polish Composers' Union was carried out at an institutional level, but these events did not leave any significant trace in the reception of the music.

In 1977, the first Soviet Lithuanian Music Festival was attended by the Polish musicologist Tadeusz Kaczyński, a member of the Warsaw Autumn programme committee. Soon he began to suggest including some of the works that had impressed him (e.g. Kutavičius's *The Small Spectacle* or his First String Quartet) in the Polish programmes of the festival, and he published a positive review of the new Lithuanian music in the journal *Ruch muzyczny*.[32] However, the works proposed by Kaczyński were not included in the festival programmes. The path of Lithuanian music to the official stages, and the turning point of its reception in Poland, were determined by the informal relations between Lithuanian and Polish musicians. Krzysztof Droba, a Polish musicologist and concert organiser who attended the second Soviet Lithuanian Music Festival, encouraged the dissemination and reception of Lithuanian music in Poland based on a different set of values. On his initiative, starting in 1977, Lithuanian music was performed at independent festivals in Stalowa Wola, Baranów and Sandomierz, a private festival of Krzysztof Penderecki in Lusławice and the official Warsaw Autumn. As a result, the reviews of the Lithuanian Chamber Orchestra's concert at the Warsaw Autumn Festival of 1978 were focused on the *Dzukian Variations* (1974) by Kutavičius; similarly, the significant stages on the path to the international reception of this music were marked by that composer's portrait concerts at Poland's independent festivals (from 1979 onwards) and a performance of his oratorio *Last Pagan Rites* (1978) by Polish musicians at the Warsaw Autumn in 1983. Polish institutions commissioned works from Kutavičius, Balakauskas and Bajoras; the neo-Romantic generation of

31 "Įdomios, bet mums visai nepažįstamos muzikos fejerverkas" (Juodelienė 1988, p. 127).
32 Kaczyński 1977.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

young composers also began to get increasing attention at this time.[33] These developments were a result of horizontal exchange, of informal cooperation between individuals and institutions – a cooperative trend that progressed swiftly and resulted in the Polish contemporary music scene becoming an unofficial axiological centre for the dissemination of modern Lithuanian music in the late Soviet period. Poland's contemporary music scene was the most important such platform in Eastern Europe, providing a modern identity for the musical traditions of a geographical region (including Lithuania) that was challenging Soviet ideology. Polish music criticism was responsible for consistently advocating the image of 'exotic' Lithuanian music. Feedback mechanisms were also in place, and these processes influenced developments in the local canon of composers and their works. Shifts in artistic, moral and social attitudes in the 1970s, as well as shifts in the self-image of musicians, facilitated interrelationships between Lithuanian and foreign musicians. At the same time, the Soviet music festivals were official events that were being transformed into centres of informal networking.

The events targeted at international audiences had a positive impact on Lithuanian national self-perception. They consolidated the establishment of a burgeoning Lithuanian music through prominent works by the middle and older generations of composers. International reviews helped to cement musical, national identities that were in turn heavily influenced by postmodern definitions of cultural diversity and individual creativity that placed an emphasis on cultural nativism. There was a positive shift in the international reception of Lithuanian music, allowing it to dissociate itself from representations of musical worlds that relied on ideological, Cold War confrontation, and to recognise idiomatic configurations of a national modernism. Axiological centres for the spread of Lithuanian music emerged in the extranational cultural environment, such as in Warsaw and Moscow, in which there was a clear distinction between the vertical, official relationships and the horizontal, informal relationships that helped to disseminate Lithuanian music. The latter were reliant primarily on Polish and, in part, on (East) German personalities on the music scene. The national and international reception of Lithuanian music also led to tensions and ideological sanctions in the Soviet Bloc.[34]

Conclusion: The impact of the Soviet Lithuanian music festivals

Let us now come back to the commercial aspects of Lithuanian music exports. Even in Soviet times, there was no unanimity about the significance of festivals regarding increased international exposure and commercial efficiency. For example, when asked in 1987 about contacts established during such festivals and his response to the dissemination of music, the composer Osvaldas Balakauskas expressed a fairly reserved attitude, stressing that merely sending scores to publishers did not constitute a serious presence in foreign media or on the concert scene abroad: "Our works abroad automatically enter the competitive environment first as a commodity and not as art that is better or worse".[35] In spite of muffled praise from the Lithuanian Branch of VAAP about the results of festivals, the commercial impact of these events was

33 Krzysztof Droba also wrote extensively about Lithuanian music in cultural periodicals and academic publications in various countries. Some of these publications have been reprinted in a collection of his writings in Lithuanian (Droba 2018).

34 In the 1980s, political reasons meant that the cultural periodicals of the USSR were restricted in the information that they could provide on cultural events in Poland. This is why many texts by Vytautas Landsbergis and other musicologists were censored or not published. For example, Landsbergis's article on the Baranów festivals, prepared for publication in 1984, was not published until 1989 (Landsbergis 1989).

35 Based on interviews with the composer in 1986/87, in which he admitted that it was after 1977 that his music began to be heard abroad. Quoted after Balakauskas 2000, pp. 263, 275.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

negligible – in terms of actual contracts with publishers, or scores and music recordings issued. From the standpoint of the music economy, the music exports encouraged by festivals ought rather to be discussed in the context of shifts in cultural policy.

Any attempt to define the results of those festivals ought to focus on their quality of impact, not the quantity, as the former is more important for the international dissemination of Lithuanian music. When we compare performances of Soviet Lithuanian music before the mid-1970s to those that were given after the festivals, we can identify several compositions that fairly accurately define the then international image of Lithuanian music. Before the 1970s, the best-known Lithuanian work abroad was the Concerto for Violin and Orchestra (1948) by Balys Dvarionas, a work that was awarded the Stalin Prize. It became famous not because of the Prize, but because its musical characteristics made it a convenient, suitable choice for many performers to take into their repertoire. Other popular works during the period in question also supported the Soviet image of Lithuanian music. In the 1970s, the most popular piece of Lithuanian music was Vytautas Barkauskas's Partita for Solo Violin op. 12 (1967) – a mixture of dodecaphony, neo-folklorism, blues and rumba that symbolised an escape from the traditions of socialist realism and Soviet modernism. Once again, its popularity was determined by its genre and style, and by the fact that it was promoted by Gidon Kremer from 1970 onwards. In the early 1980s, the image of Lithuanian music was dominated by the works of Bronius Kutavičius and especially by his cycle of so-called pagan oratorios (1970–1986), which were described by local and international critics as an example of the Lithuanian exotic avant-garde – being an intuitive exploration of Lithuania's primeval nature and the epiphanic image of a lost paradise.[36]

The international dissemination of Lithuanian music was strongly influenced by fluctuations in the foreign policy of the USSR and by inconsistent changes in its variously isolationist cultural policies. However, during the late Soviet period in particular, when the official discourse was largely ignored, local initiatives and informal ties became more important than exchanges and collaboration through the central authorities or national organisations. Even the scope of foreign concert tours and music exchanges arranged through official channels revealed the rather exclusive status of art music in the USSR: political and economic leverage became strongly intertwined, and in the late Soviet period, economic factors began to predominate, especially in the field of music. We do not possess accurate data about the international dissemination of the art of the Lithuanian Soviet Socialist Republic during the Soviet era, but the documentation of central Soviet institutions that implemented foreign cultural policy lets us assume that Lithuanian music enjoyed a rather exclusive position when compared with the other arts and was able to incorporate within it both local experiences and international artistic ideas, controversies and tensions.

The discussions about selecting works for export reveal a trend towards decentralisation, as evidenced by the intensified dissemination of music through all three channels discussed earlier, that is through hierarchical, vertical and horizontal exchange. The available documentation reveals that decisions concerning music exports were made at a local level, i.e. by the institutions of Soviet Lithuania, while central Soviet institutions were primarily responsible for providing the necessary channels for those exports. This fact allows us to consider music exports within broader considerations about the USSR and the peculiarities of its culture system. Perhaps the myth about the supposedly omnipotent central authorities is closely related to concepts of communism as totalitarianism and might be seen as analogous to the notion of the Communist Party's omniscience and omnipotence. However, this approach loses its validity,

36 Cf. Chłopecki 2007, p. 235.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

especially when we consider the late Soviet period.[37] Those researchers supporting an alternative concept of the USSR as a failed modernisation project regard the increased decentralisation and differentiation of social and cultural life as significant arguments to support their views. Meanwhile, the representatives of macro-sociology, who adhere to the concept of communism as neo-traditionalism, suggest that the social and cultural structure of each Soviet republic or socialist country ought to be defined through comparative analysis. Following this approach, for example, the American sociologist Herbert Kitschelt has derived a unique typology: bureaucratic-authoritarian communism; national-accommodative communism and patrimonial communism. Based on this, he assigned the Soviet Baltic republics, Serbia and Slovakia to the same group of mixed national-patrimonial communism. According to Kitschelt, in states of this type, the authorities combined strategies of patronage with the policy of compromise.[38] To my understanding, in order to perform a deeper investigation of aspects of USSR music history such as the music economy and music exports, which have hitherto barely been studied, it is important to take into account a broader, more diverse spectrum of approaches that view the USSR as a historical phenomenon.

Fig. 1 Lithuanian performers preparing for a concert at the World Exposition in Montreal (from left to right): Virgilijus Noreika, Regina Kučaitė, Pranciškus Budrius and Danutė Juodvalkytė, Vilnius, 1967 (Photo by Marius Baranauskas, Lithuanian State Central Archive/LCVA).

37 For critique of this approach see Norkus 2007.
38 Kitschelt et al. 1999, pp. 19–42.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 2 Jonas Švedas on a tour of Soviet Lithuanian musicians in France, 1956 (Lithuanian Literature and Art Archive/LLMA).

Fig. 3 Musicologists Algirdas Ambrazas (Lithuania) and Dorothée Eberlein (West Germany) filming a TV programme, Vilnius, 1982 (Lithuanian Literature and Art Archive/LLMA).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

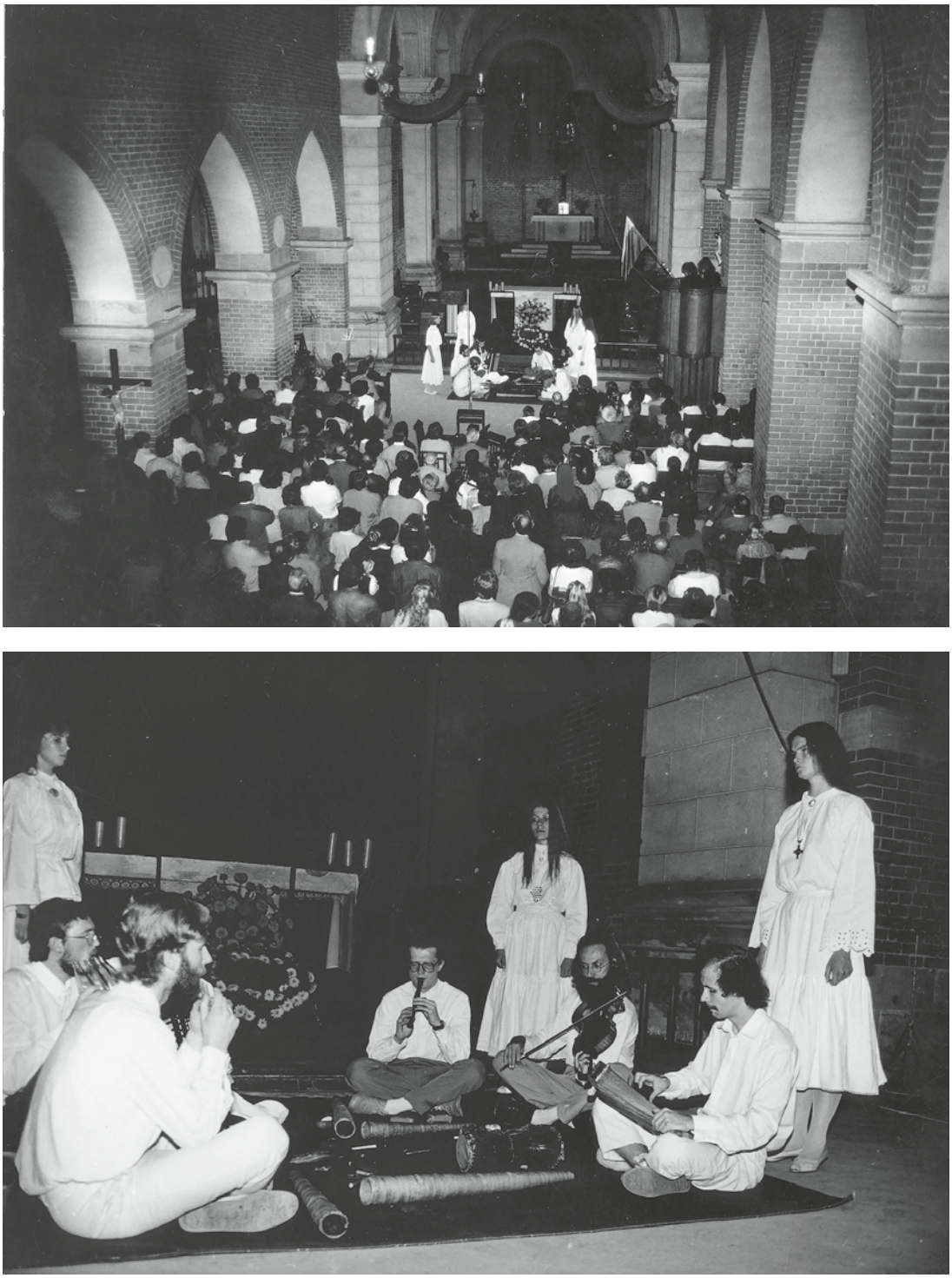


Fig. 4 Bronius Kutavičius's oratorio *From the Yotvingian Stone* (1983) performed by the New Music Ensemble (director Šarūnas Nakas). St. James's Church, Collectanea' 88 Festival, Sandomierz (Poland), 1988 (Photos by Sylwester Kryczko, Krzysztof Droba Collection).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 5 Performance of Bronius Kutavičius's oratorio *The Tree of the World* (1986) at the Warsaw Autumn Festival, 1990 (Photo by Włodzimierz Echeński, Krzysztof Droba Collection).

Bibliography

All weblinks in this paper last consulted 24 August 2025.

Anonymous 1964 | Anonymous: Tegu "Maskvos žvaigždės" šviečia visiems [Let the "Moscow Stars" Shine for All], in: *Komjaunimo tiesa,* 28 April 1964, p. [3].

Balakauskas 1985 | Osvaldas Balakauskas: Festivalio apžvalga [Festival Review], in: *Muzika* 5 (1985), pp. 7–9.

Balakauskas 2000 | Osvaldas Balakauskas: *Muzika ir mintys* [*Music and Thoughts*], ed. by Rūta Gaidamavičiūtė, Vilnius: Baltos lankos 2000.

Baumilas 1957 | Vitolis Baumilas: Pabaltijo tarybinės muzikos festivalis [Baltic Soviet Music Festival], in: *Literatūra ir menas,* 19 October 1957, p. 1.

Budraitytė 1997 | Daiva Budraitytė: Geriausi muzikos kūriniai per 50-metį, atrinkti muzikologų [The Best Music Works over 50 Years, Selected by Musicologists], in: *Kultūros barai* 8/9 (1997), pp. 23–25.

Cherednichenko 2002 | Tatyana Cherednichenko: *Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи* [*Musical Resources. The 1970s. Problems. Portraits. Cases*], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie 2002.

Chłopecki 2007 | Andrzej Chłopecki: Jesień odzyskana [Recovered Autumn] [1983], in: *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006* [*Warsaw Autumn in the Mirror of Polish Music Criticism. An Anthology of Texts, 1956–2006*], ed. by Krzysztof Droba, Warszawa: [Poskie Centrum Informacji Muzycznej] 2007, pp. 234–236.

CM-USSR 1973 | Decree of the Council of Ministers of the USSR of 14 August 1973 No. 574 "On the rates and procedure for payment of royalties for publication, public performance and other uses of works of science, literature and art". See www.economics.kiev.ua/download/ZakonySSSR/data03/tex14628.htm.

Danuser et al. 1990 | *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien,* ed. by Herman Danuser, Hannelore Gerlach and Jürgen Köchel, Laaber: Laaber 1990.

Degrada 1977 | Francesco Degrada: *Letter to Boris Pankin* [chair of the VAAP Board], 16 May 1977, Lithuanian Archives of Literature and Art (LLMA), fond 506, ap. (aprašas [inventory]) 1, b. (byla [file]) 214, l. (lapas [list]) 96–97.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Droba 2018 | Krzysztof Droba: *Susitikimai su Lietuva. Straipsniai. Pokalbiai. Programos* [*Encounters with Lithuania. Articles. Conversations. Applications*], ed. by Rūta Stanevičiūtė, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga 2018.

Dvarionas 1957 | Balys Dvarionas: Kiek daug Lenkijoje miestų, kuriuose norėčiau pabūti [There Are so Many Cities in Poland that I Would Like to Visit], in: *Tiesa,* 21 June 1957, p. 2.

Dvarionas 1982 | Balys Dvarionas: *Kūrybos apžvalga, straipsniai ir laiškai, amžininkų atsiminimai* [*A Review of his Works, Articles and Letters, Memoirs of Contemporaries*], ed. by Juozas Gaudrimas, Vilnius: Vaga 1982.

FCUoC 1965 | Foreign Commission (section) of the Union of Composers of the USSR: [Note on compositions sent to foreign countries]. Russian State Archive for Literature and Art, fond 2077, op. (опись [inventory]) 1, ye. kh. (единица хранения [storage unit]) 2442.

Gedgaudas 2020 | Edmundas Gedgaudas [Lithuanian musicologist and pianist] in a conversation with the author, Vilnius, October 2020.

Gerlach 1984 | *Fünfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart. Fakten und Reflexionen,* ed. by Hannelore Gerlach, Leipzig: Peters 1984.

Gruodytė 2009 | Vita Gruodytė: Lithuanian Musicology in Historical Context. 1945 to the Present, in: *Baltic Musics / Baltic Musicologies. The Landscape Since 1991,* ed. by Kevin C. Karnes and Joachim Braun, London: Routledge 2009, pp. 35–54.

Juodelienė 1988 | Aldona Juodelienė: Lietuviška muzika svetur [Lithuanian Music Abroad], in: *Muzika* 8 (1988), pp. 126–129.

Kaczyński 1977 | Tadeusz Kaczyński: Panorama muzyki litewskiej [Panorama of Lithuanian Music], in: *Ruch muzyczny* 14 (1977), pp. 15f.

Karosas 1957 | Juozas Karosas: Pabaltijo tarybinės muzikos festivalis [Baltic Soviet Music Festival], in: *Tiesa,* 11 October 1957, p. 1.

Katkus 1977 | Donatas Katkus: Vilnius groja Afrikai [Vilnius plays for Africa], in: *Gimtasis kraštas,* 10 February 1977, pp. 6f.

Kitschelt et al. 1999 | Herbert Kitschelt/Zdenka Mansfeldová/Radoslaw Markowski/Gábor Tóka: *Post-Communist Party Systems. Competition, Representation, and Inter-Party Cooperation,* Cambridge: Cambridge University Press 1999, https://doi.org/10.1017/CBO9781139175173.

Kiwała 2022 | Kinga Kiwała: Rebellion and Identity. A Generational Breakthrough in Polish Music in the 1970s, in: *Music and Change in the Eastern Baltics Before and After 1989,* ed. by Rūta Stanevičiūtė and Małgorzata Janicka-Słysz, Boston: Academic Studies Press 2022, pp. 85–107.

Kotkin 2008 | Stephen Kotkin: *Armageddon Averted. The Soviet Collapse, 1970–2000,* Oxford: Oxford University Press 2008.

Landsbergis 1982 | Vytautas Landsbergis: Penkmečio žingsniai [The Five-Year Milestones], in: *Kultūros barai* 7 (1982), pp. 4–7.

Landsbergis 1989 | Vytautas Landsbergis: Baranovas – dvasia ir apraiškos [Baranów – Spirit and Manifestations], in: *Krantai* 7 (1989), pp. 27–33.

Melnikas 2020 | Leonidas Melnikas: *Maestro Saulius Sodeckis,* 2 vols., Vilnius: Paknio 2020.

MT 2017 | *Musicology Today* 14 (2017), Special Issue on the "Warsaw Autumn" International Festival of Contemporary Music, https://sciendo.com/issue/MUSO/14/1.

Neef 1977 | Sigrid Neef: *Letter to VAAP Lithuanian branch,* Berlin, 10 February 1977. Lithuanian Archives of Literature and Art (LLMA), fond 506, ap. 1, b. 214, l. 70–71.

Norkus 2007 | Zenonas Norkus: Andropovo klausimu. Komunizmas kaip lyginamosios istorinės sociologinės analizės problema (I) [On the Andropov Issue. Communism as a Problem of Comparative Historical Sociological Analysis (I)], in: *Sociologija. Mintis ir veiksmas* 19/1 (2007), pp. 5–32.

Rindzevičiūtė 2008 | Eglė Rindzevičiūtė: *Constructing Soviet Cultural Policy. Cybernetics and Governance in Lithuania after World War II,* Linköping: Linköping University Electronic Press 2008 (Linköping Studies in Arts and Science, Vol. 437).

Stanevičiūtė et al. 2018 | Rūta Stanevičiūtė/Danutė Petrauskaitė/Vita Gruodytė: *Nailono uždanga. Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika* [*The Nylon Curtain. Cold War, International Exchanges and Lithuanian Music*], Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija 2018.

Supagin 1976 | Leonty Supagin [director of the *Goskoncert*]: Note to Nikolay Mokhov, Deputy Minister of Culture of the USSR, 26 October 1976. Russian State Archive for Literature and Art, fond 3162, op. 2, ye. kh. 705.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Švedas 2009 | Aurimas Švedas: *Matricos nelaisvėje. Sovietmečio lietuvių istoriografija (1944–1985)* [*Captive of the Matrix. Lithuanian Historiography of the Soviet Era (1944–1985)*], Vilnius: Aidai 2009.
Troshin/Orlov 1977 | V. Troshin [head of the Office of Planning and Economics of the VAAP]/A. Orlov [Vice-Chairman of the Board of the VAAP]: *Estimate of expenses of foreign delegations visiting the USSR at the invitation of the VAT during the Lithuanian Music Festival in Vilnius, 23–29 April 1977,* typoscript, 20 April 1977. VAAP 1977, ap. (aprašas [inventory]) 1, b. (byla [file]) 202.
VAAP 1977 | Archives of the Lithuanian Branch of the VAAP, 1977. Lithuanian Archives of Literature and Art (LLMA), fond 506.
Yurchak 2006 | Alexei Yurchak: *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation,* Princeton: Princeton University Press 2006.

Rūta Stanevičiūtė *is a professor of musicology and director of research at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Her current fields of interest are philosophical and cultural issues in the analysis of music of the 20th and 21st centuries, music and politics, and music reception. She is the author of a monograph on the ISCM and the modernisation of Lithuanian music (2024) and a co-author of books on the Cold War and the international exchange of Lithuanian music (2018) and on the trans-avant-garde in Lithuanian music (2023). She has also (co-)edited several collections of articles, most recently* Music and Change in the Eastern Baltics Before and After 1989 *(2022).*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jelena Janković-Beguš

Nikola Hercigonja's *Hlapec Jernej in njegova pravica* as a 'Hit TV Programme'. The Hows and Whys of the Work's Success in the Former Yugoslavia

In this article I present a case study of Nikola Hercigonja's final major work, the 'scenic passion' Hlapec Jernej in njegova pravica (Servant Jernej and his Right, *1976–1980), aiming to draw attention to the importance of TV broadcasts of operas and other music-theatre works in the former Yugoslavia in broadening the reception of these works in all parts of the country. Hercigonja's* Hlapec Jernej *was considered a huge success following its premiere at the Belgrade Music Festival in 1984, and its colossal production was mounted by several institutions including the radio and television stations of both Serbia and Slovenia (both being part of the Yugoslav Radio and Television network at the time). Before discussing the performance and broadcast history of this work, I sketch out the cultural and political circumstances of Yugoslavia at the time as well as the 'stylistic' characteristics of* Hlapec Jernej*, especially with regard to the composer's adherence to the postulates of '(socialist) realism'. My goal is to discover why this work – which was rather anachronistic at the time of its premiere – was so well received by critics and audiences alike, and to examine the role that Yugoslav TV stations played in its promotion and success.*

Introduction

The two decades from 1970 to 1990 are considered the 'golden era' of artistic programmes produced and broadcast by Yugoslav Radio and Television (JRT) and regional TV stations in the former Socialist Federal Republic (SFR) of Yugoslavia[1] including the Serbian 'branch' of JRT, called Radio and Television Belgrade (RTB) at the time. In this article, I draw attention to the importance of TV broadcasts of Serbian operatic works for their reception with general audiences in Yugoslavia by presenting a case study of Nikola Hercigonja's 'scenic passion'[2] *Hlapec*

This article is dedicated to the loving memory of Branka Radović (1949–2023).

1 The Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY) emerged in 1945 on the territory of the former Kingdom of Yugoslavia after World War II and the rise to power of the Yugoslav Communist Party. On 29 November 1945, the Federal People's Republic of Yugoslavia was proclaimed, and Josip Broz Tito (1892–1980), president of the Communist Party of Yugoslavia and leader of the partisan uprising during WWII, became the first, lifelong president of Yugoslavia. The country was renamed the SFRY with the adoption of its second constitution, which came into effect on 7 April 1963. The SFRY formally lasted until 1992, but its dissolution had already begun the previous year when two of its former republics, Slovenia and Croatia, declared their independence on 25 June 1991.

2 Branka Radović highlights Nikola Hercigonja's affinity to mixing preexisting genres of music-theatre works (such as oratorio, opera, passion, cantata, etc.) or even inventing new ones such as the 'music-stage vision', and she connects the composer's approach to a broader 'polystylistic' tendency present in the 20th century, but without precisely defining its temporal or geographical outlines. See Radović 1995, pp. 293–304, here p. 293. In the pres-

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jernej in njegova pravica (*Servant Jernej and his Right,* 1976–1980). I have chosen this work for a case study mainly because it was a huge success with audiences and critics, not only on its first performance within the framework of the 16th Belgrade Music Festival (BEMUS) in 1984. The TV broadcasts of this performance also received praise from critics in other Yugoslav republics. The premiere itself represented a huge co-production effort involving the radio and television stations of Belgrade in Serbia and Ljubljana in Slovenia along with other partners.[3] I shall analyse the cultural and political circumstances in Yugoslavia at the time of the premiere as well as the stylistic characteristics of Hercigonja's large-scale work in order to draw conclusions as to why *Hlapec Jernej* was so well received by critics and audiences alike, and what role the Yugoslav TV stations played in its promotion and success. Due to the limited availability of primary sources for my analysis,[4] I have also used several reliable secondary sources for my research, including valuable contributions by Hercigonja's former students and close collaborators such as Branka Radović, Snežana Nikolajević and Marija Bergamo.

Nikola Hercigonja (1911–2000) was a Yugoslav composer, music pedagogue and publicist who was born in Vinkovci (today in Croatia). He completed his general and music education in Zagreb between the world wars. Already as a teenager he developed a keen interest in opera, having had the opportunity to sing in the children's choir of the Croatian National Theatre in Zagreb from the age of thirteen. Later, during his university studies, he developed an active interest in Marxism and communism, following in the footsteps of his elder brother Marko. Young Nikola was particularly inspired by the personality of the musicologist Pavao Markovac (1903–1941), notably by his activity in Zagreb with amateur choirs of the workers' unions and other organisations (an activity that Hercigonja also pursued after completing his studies). Hercigonja shared Markovac's admiration of Richard Wagner and especially of Modest Mussorgsky.[5] Markovac probably also influenced Hercigonja's lifelong interest in music and literary folk art. He argued in favour of "getting to know common folk, their life and their culture at the source, studying the music of folk speech, understanding that an artist is *only* [original underlined] an interpreter of what his people feel and

ent article, all these examples of Hercigonja's 'multiple genres', as Radović also calls them, are given in single quotation marks.

3 The first performance took place at the 16th Belgrade Music Festival (BEMUS), on 17 October 1984 at the Sava Centre in Belgrade. The work was performed by the Choir, Children's Choir and Symphony Orchestra of Radio and Television Belgrade (RTB) with the conductor Mladen Jagušt and the following soloists: Nikola Mitić, baritone (Jernej); Jože Kores, tenor; Slobodan Stanković, baritone; and Irena Prosen, narrator. The production was directed by Dejan Miladinović, with sets by Aleksandar Zlatović. Details of the co-production will be discussed later in this essay.

4 Up to the moment of completing this essay, I have not been granted the right to access the Programme Archive of Television Belgrade / Radio and Television of Serbia (RTS), and excerpts of the original broadcast are apparently preserved. My colleagues who are employed as programme editors at RTS have also been denied access to these tapes, which are mostly not digitised. Jugokoncert, the producer of the Belgrade Music Festival and one of the co-producers of Hercigonja's *Hlapec Jernej,* was shut down by the City of Belgrade in 2014 and its remaining archive, while preserved at the Belgrade Festivals Center (CEBEF), is incomplete. The Sava Centre was sold by the City of Belgrade to the private company Delta Holding in 2020 and most of its extant programme archive was destroyed thereafter. I learnt from the former employees of the Sava Centre that parts of the archive might be preserved at the Historical Archives of Belgrade, though their searchable online catalogue does not give any results for multiple keyword entries. The only primary sources that I have been able to consult are the audio recording of excerpts of *Hlapec Jernej* from the phono-archive of Radio Belgrade, thanks to my colleague Sanja Kunjadić, to whom I am very grateful, the manuscript score of the work, and original reviews from the first performance in Belgrade in 1984 that were published in various daily newspapers and are kept at the National Library of Serbia in Belgrade.

5 Markovac completed his PhD degree in Vienna in 1926 with a dissertation entitled *Die Harmonik in den Werken Modest P. Mussorgski's (1839–1881),* which was published in Croatian in 1988. Cf. Anonymous 2013.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

think …".[6] Sentiments such as these must have stimulated Hercigonja's interest in melographic work and inspired his first attempts at using folk songs as material for compositions during the interwar years. Hercigonja also admired the work of another leftist musicologist and composer, this time from Belgrade: Vojislav Vučković (1910–1942), who shared Markovac's tragic fate of being killed for his convictions, and whose writings[7] likely further contributed to Hercigonja's admiration for Mussorgsky's 'realism'.[8] Before joining the partisan uprising in World War II (WWII) in 1942, when he took an active role with the Kazalište narodnog oslobođenja (The Theatre of People's Liberation), Hercigonja completed his first large-scale work – the opera *Vječni žid u Zagrebu* (*The Eternal Jew in Zagreb,* 1940–1942), based on August Šenoa's eponymous 'feuilleton' (satirical novel).[9]

During Hercigonja's formative years in Zagreb, it is important to note that the "Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes" (1918–1929), renamed in 1929 the "Kingdom of Yugoslavia" (1929–1941),[10] was a fragile political edifice. Among Serbian musicologists, Srđan Atanasovski has discussed the 'production' of Yugoslav territory and identity in several published articles.[11] It is important to highlight the conflicting ideological stances of the Kingdom of Yugoslavia, which promoted the concept of 'integral Yugoslavism' (1929–1939) that attempted to obscure national, linguistic and religious differences between its citizens by enforcing a new, Yugoslav 'national' identity, and of the subsequent communist federation of national republics that reinforced the interwar anti-unitary views of the Communist Party, promising individual national recognition of all constitutive ethnicities (i.e. not only of Slovenes, Croats and Serbs, but also of Montenegrins, Macedonians and Bosnian Muslims).[12] Thanks to the Communist Party's active role during WWII and its subsequent rise to power following the liberation in 1945,[13] its evolved understanding of 'Yugoslavism' was carried over into the post-war period. According to Atanasovski, the Communist Party of Yugoslavia wished to lead its citizens in their newly formed socialist country by way of "new generative and unifying myths". These were the "partisan warfare against the Axis occupation led by the Communist Party […] portrayed as an unmediated act of the 'people', and further interpreted as the source of legitimacy of the new social order, as the 'people' concurrently opted for socialism" and the "cult of labour, inextricably linked with the narrative of economic progress, industrial development and better life". Atanasovski concludes that "[u]p to early 1960s the party leadership could have indeed believed that these myths, subsumed under the slogan of 'brotherhood and unity' will eventually surpass 'tribal' national myths and build the supranational identity of Yugoslav people'.[14] These circumstances are important for understanding Hercigonja's life and work in Yugoslavia after WWII, especially concerning his active participation in the work of the Communist party of Yugoslavia

6 "[U]poznavanjem naroda, njegovog života i njegove kulture na izvoru, proučavanjem muzike narodnog govora, spoznajom da je umetnik *samo* (podvukao P. M.) tumač onoga što oseća i misli njegov narod …" (Quoted after Hercigonja 1972c, p. 91). All translations by the present author unless otherwise stated.

7 A selection of Vučković's essays was published posthumously (Vučković 1955a).

8 Vučković notably wrote that "[m]usical realism, in a narrower sense, appears with Modest Petrovich Mussorgsky, the author of 'Boris Godunov'." ("Muzički realizam u užem smislu datira od pojave Modesta Petroviča Musorgskog, autora 'Borisa Godunova'."). See Vučković 1955b, p. 130. Hercigonja, for his part, wrote at length about his admiration for Vučković; see Hercigonja 1972e.

9 This work was analysed by Branka Radović; see Radović 2000, pp. 26–36.

10 Also referred to as the "First Yugoslavia".

11 See, for example, Atanasovski 2011a; Atanasovski 2011b; Atanasovski 2015.

12 These conflicting ideologies are discussed in detail in Djilas 1991, notably on pp. 49–102.

13 Having spent WWII in exile in Great Britain, the last king of Yugoslavia Petar II Karađorđević was officially dethroned on 29 November 1945, when the Federal People's Republic of Yugoslavia was proclaimed.

14 Atanasovski 2015, pp. 63f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and his lifelong commitment to the idea of 'Yugoslavism' in the communist sense – as the 'brotherhood and unity' ('bratstvo i jedinstvo') of distinctive national identities – even after the disintegration of the country.[15]

Following the liberation, Hercigonja assumed the position of Chief of the Cultural/Artistic Department of the Ministry of Education in Zagreb in the newly formed Federal People's Republic of Yugoslavia (FPRY). Soon after, however, he was appointed to the newly formed Committee for Culture and Arts of the FPRY Government in Belgrade, to which city he relocated in 1946, remaining there until the end of his life. According to Branka Radović, Hercigonja at first had difficulty adapting to life in his new environment, but after a year or so began to fit in better.[16] In 1947 he was appointed head of the music department of Avala Film in Belgrade, and in 1950 he was appointed an assistant professor of music history at the Music Academy (nowadays the Faculty of Music) in Belgrade, where he had already begun to teach part-time in 1947 and where he stayed until 1975. In the early 1950s, Hercigonja also began working as a music critic and publicist. His activity as a composer reached new heights: besides being well-known as a composer of numerous popular mass songs, he resumed his work on large-scale vocal works with instrumental accompaniment that had been his main field of interest since his youth. His first major work to enjoy considerable success at the time of its performance was the cantata and subsequent 'opera-oratorio' *Gorski vijenac* (*The Mountain Wreath*), composed after the eponymous epos by Petar II Petrović Njegoš.[17] Hercigonja's other monumental works include the 'music-stage vision' *Planetarijom* (1958–1960) after Miroslav Krleža's work *Balade Petrice Kerempuha* (*The Ballads of Petrica Kerempuh*), the 'opera-ballet' *Stav'te pamet na komediju* (*Put Now Your Wits Into the Comedy*, 1962–1964) after Marin Držić's *Dundo Maroje* (*Uncle Maroje*) and various other literary sources, the 'scenic oratorio' *Jama* (*The Pit*), subtitled *Passio Hominis Nostri* (1968–1971), after Ivan Goran Kovačić's eponymous epos, and finally the 'scenic passion' *Hlapec Jernej in njegova pravica,* after Ivan Cankar's eponymous novel.[18]

Hercigonja's music is largely based on various Croatian and other folk idioms of the former Yugoslavia (from Montenegro, Herzegovina, et cetera). Later in his career, he combined these idioms with the prolific use of 'Scriabin's mode',[19] together with certain elements of more con-

15 We learn from Hercigonja's former student, the musicologist Branka Radović – herself a committed champion of Hercigonja's work throughout her career – that at the end of his life he insisted that after his death he should always be referred to in the following manner: "He was a Yugoslav, atheist and communist." (Cf. Radović 2011, p. 18).

16 Ibid., p. 9. See also Radović 2000, p. 49.

17 The cantata was commissioned from Hercigonja to mark the centenary of death of Petar II Petrović Njegoš (1813–1851), the Orthodox Bishop, statesman and poet. Hercigonja's cantata was premiered in Njegoš's birth town of Cetinje (today in Montenegro) during the central celebration, in early September 1951. According to Predrag Malbaša, this celebration was the first public "manifestation of his [Njegoš's] persona and work organised by the new communist Yugoslav government." (Malbaša 2013, p. [54]). He recomposed it as an opera-oratorio between 1952 and 1957. This version was premiered on 19 October 1957 at the National Theatre in Belgrade, directed by Radomir Plaović (who was also the librettist), cf. Bošković 2017, p. 162.

18 All these works are analysed in detail in Radović 2000, pp. 51–255.

19 In the literature about Hercigonja, as well as other Yugoslav composers of his time, 'Scriabin's mode' (which also corresponds to Messiaen's second mode of limited transposition) is often referred to as the 'Istrian mode', as a similar scale can be found in folk music of the Istrian peninsula in Croatia. Branka Radović, e.g., defines Hercigonja's late harmonic language as 'panistrianism' in order to highlight his prolific use of this scale and to argue for his supposedly national music idiom (Radović 2000, pp. 249–254). In Hercigonja's particular case, his reference to Istria is undoubtedly motivated by his admiration for the Croatian composer Ivan Matetić-Ronjgov (1880–1960), who first defined the 'Istrian mode' and whom Hercigonja acknowledged as one of his main influences, writing cordially about him and his love of Istrian folk music in Hercigonja 1972d. However, as pointed out by Ivana Medić, the 'Istrian mode' is a non-tempered scale, which is why it cannot be equated with 'Scri-

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

temporary music techniques such as the employment of a chromatic total and quasi-aleatoric sound effects. Coupled with Hercigonja's almost exclusive interest in basing his works on revolutionary, socially engaged literature, his style is often described as 'socialist realism'[20] or simply 'realism', and he remained faithful to his aesthetic choices throughout his life.[21] Obviously, his oeuvre became rather anachronistic in the second half of the twentieth century when we consider that different generations of Yugoslav composers were already venturing into avant-garde techniques (serialism, aleatory, tone clusters, micropolyphony, electronic music) from the 1960s onwards. Furthermore, minimalism and experimental music gained prominence in Yugoslavia during the late 1970s, especially in Serbia, at almost the same time that Serbian composers began writing postmodern works. Nevertheless, older generations of composers, including Hercigonja (who was 89 at the time of his death in 2000) remained faithful to so-called 'moderate/moderated modernism'[22] throughout their careers, albeit with certain individual differences. Three aspects of Nikola Hercigonja seem especially important to me in any endeavour to assessing his place properly within the Yugoslav and Serbian music scene of his time: 1) the definition of 'realism' in music and the influence of Boris Asafyev's theory of intonations; 2) definitions of the 'stylistic' formations of socialist realism, socialist aestheticism and socialist modernism and the differences between them, as discussed in Serbian musicology and wider art theory; and 3) music folklore as an 'overarching' paradigm which connects very different poetic stances in the interwar and post-WWII period. I shall discuss these three aspects briefly here before proceeding to discuss Hercigonja's works as presented in the form of TV broadcasts in the former Yugoslavia.

Realism in music, and the influence of Boris Asafyev's 'theory of intonations'

Marija Bergamo considers the idea of 'music realism' as a core aspect of Hercigonja's approach to music composition: "it is at the same time his goal and his starting point for deciding how to reach this goal."[23] She rightly asserts that realism represents an ideological category for Hercigonja, much more than a stylistic category or compositional method. Hercigonja's adherence to Marxism led him to consider music (and indeed art in general) as something that had an important social function and that should be directly linked to reality.[24] According to Bergamo, Hercigonja found it unacceptable to view music as an "autonomous ('constructed') aesthetic fact. […] The] functionality [of music] was considered a prerequisite for its relevance."[25] In such an ideological framework, Hercigonja's interest in artistic 'truth' revolved around the notion of 'music realism', which he defined as

abin's mode', see Medić 2004, pp. 67–73. The tempered scale used by Hercigonja can thus rightfully be referred to as 'Scriabin's' or 'Messiaen's (second) mode'.

20 Such is the case in Radović 2000, as well as in the entirety of Veselinović-Hofman/Milin 2011.

21 Radović 2011, p. 19.

22 The notion of 'moderate/moderated modernism' is discussed in Medić 2007. The author defines it as a "politically neutral, socially acceptable, non-avant-garde, non-challenging form of modernism, whose most obvious feature was the artists' desire to make peace between modern and traditional and between regional and international." (Ibid., p. 280).

23 "[Ideja muzičkog realizma] je istovremeno i svojevrsna ciljna točka i polazište za konkretne odluke o realizaciji cilja." (Bergamo 2011, pp. 62f.).

24 Ibid., pp. 67 and 63f.

25 "Muzika kao autonomna ('konstruisana') estetska činjenica za njega je neprihvatljiva […]. Funkcionalnost je dakle uvjet njezine relevantnosti." (Ibid., p. 65).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> a method of clearer and more convincing musical expression using music and literary devices; […] there is always room for limited or artistically generalised, purposeful sound illustration; for together with all other means of expression, it must serve the one goal: the clearest representation of the truth of life.[26]

Bergamo also sums up the 'tools' which Hercigonja used to 'transplant' his aesthetic programme into music:

> [D]ramatic tension, clash of opposites = 'symphonism'; faith […] in folklore as a fertile base from which art music can 'sprout'; intonation of words as an impulse for music intonations along the lines of recitative as a pledge of authenticity, 'truth', truthfulness; a correct understanding of the moral message 'assisted' by the unambiguous 'content' expressed in words (hence the priority given to opera, song, cantata) […].[27]

Within such a poetic framework, Hercigonja's oeuvre is almost exclusively focused on human beings and their suffering and sacrifice in search of a better society. This is evident in most of his music-theatre works, culminating in *Hlapec Jernej.* One can almost assume that Hercigonja was striving to immortalise his musical, poetic and political heroes Modest Mussorgsky, Pavao Markovac and Vojislav Vučković in his works – just as he did in his abovementioned writings about them. Indeed, Marija Bergamo claims that Hercigonja founded his understanding of realism on Markovac's and Vučković's analyses of Mussorgsky's works (as already discussed above), which he himself then deepened and extended through his work as a composer and pedagogue.[28] In Hercigonja's *Writings on Music,* one finds an article entitled "Realista Modest Petrovič Musorgski" (The Realist Modest Petrovich Mussorgsky), in which he also portrays the Russian composer as a 'little man'[29] opposed to the vicious bureaucracy of Tsarist Russia: "Mussorgsky's life journey carries the markings of that tragic grandeur of a hero who stays true to his principles till the end, a hero who, running out of strength, wounded and powerless, does not move his sight from the goal towards which he is going."[30] This apologetic portrayal of Mussorgsky is reminiscent of Hercigonja's tragic hero Jernej, who – as I shall discuss later – persisted in his battle against an unjust system until his very end. In his TV portrait, filmed in 1996, Hercigonja confessed his lifelong admiration for the great Russian composer:

> Mussorgsky won me over immediately, but I became obsessed with him when I was fifteen and heard *Khovanshchina* for the first time. I was crazy for that *Khovanshchina* and I attended each performance and stood in the student area [of the theatre] about 30 times. […] For me, Mussorgsky remains to this day what he was then as well – if I say a role model, then someone will think that I have copied him. And perhaps I did. Anyway, to me Mussorgsky remains totally pure. […]

26 "[Realizam je] metod jasnijeg i uverljivijeg muzičkog izlaganja muzičkim i poetskim sredstvima; […] tu uvek ima mesta i ograničenoj, celishodnoj zvučnoj ilustraciji, ili umetnički uopštenoj; jer ona treba da, uza sva ostala sredstva, posluži jednom cilju: što jasnijem prikazivanju istine o životu." (Hercigonja 1972f, p. 215).

27 "[D]ramska napetost, sukob suprotnosti = 'simfonizam'; povjerenje […] u folklor kao podlogu za 'klijanje' umjetničke muzike; intonacija riječi kao impuls za muzičko-intonativni materijal recitativnoga tipa, koji je zalog autentičnosti, 'istine', istinitosti; 'pomoć' nedvosmislenog 'sadržaja' iskazanog riječima pri pravilnom shvaćanju idejne poruke (stoga prioritet opere, solo-pjesme, kantate) […]." (Bergamo 2011, p. 68).

28 Ibid., p. 67.

29 The notion of the 'little man', which was a common topic in Russian realist literature, is discussed in Sultanova/Akhmadzhonov 2023, p. 52.

30 "[Ž]ivotni put Musorgskoga nosi obeležje one tragične veličine heroja koji do poslednjeg daha ostaje veran svojim principima, heroja koji na kraju snaga, izranjavljen i nemoćan, ne spušta pogled sa cilja kome je pošao." (Hercigonja 1972b, p. 59).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> In Mussorgsky's work I sensed what was important in music – that it grew from the soil. Not from concrete, nor from air. Up to today, he is the personality who still mesmerises me. Even more so, as I am older. For I am convinced that music must have its foundation in the soil.[31]

Bergamo is the only musicologist who has observed the important influence of the Russian/Soviet music theorist Boris Asafyev (1884–1949) on Hercigonja's oeuvre, especially with his theory of intonations, which was widely promoted by Soviet historiography, especially after Asafyev's death. In recent years, many authors have analysed the ongoing influence of Asafyev's theories and their development, their instrumentalisation and even distortion during the twentieth century in the writings of Russian and international scholars, comparing them to modern-day semiotic theories of authors such as Eero Tarasti or Kofi Agawu.[32] For instance, Asafyev's ideas about the importance of the melodic nature of music, discussed in his seminal work *Musical Form as a Process*,[33] clearly resonated with Hercigonja, in whose musical language a folk-like melody (including quotations of music folklore) is used as a primary expressive tool. Polina Golubkova observes that in this respect Asafyev followed Glinka's and The Mighty Handful's example,[34] and Daniel Elphick, in discussing Asafyev's posthumous legacy, notes that an aspect of his theory which, among other things, was appropriated by the Central Committee of the Communist Party, was "his emphasis on the melodic 'song quality' ('pesennost') of Russian and Soviet music as rooted in folk tradition, which could be held aloft as the antithesis of formalism."[35] Asafyev's definitions of and distinction between 'speech intonations' and 'purely musical intonations' are important for an understanding of Hercigonja's manner of using verbal texts in his mature works for voices with instruments:

> The intonation of speech is the interpretation of sounds not musically fixed, not stabilised in *musical* spaces nor in the invariable relations of sounds which have become tones. Musical intonation is the interpretation of sounds already placed in a system of sound relations precisely fixed by the memory – a system of tones and tonalities.[36]

Marija Bergamo claims that the correlation between speech and music in Hercigonja's oeuvre is to be understood as "the discovery of musical elements in language."[37] Following on Asafyev's

31 "Musorgski me je osvojio odmah, ali me je opseo od moje petnaeste godine kada sam prvi put čuo *Hovanščinu*. Ja sam bio lud za tom *Hovanščinom* i išao sam na svaku predstavu i prestajao u đačkom parteru na oko 30 predstava. […] Musorgski je za mene do danas ostao ono što je i tada bio – ako kažem uzor, onda će neko misliti da sam ga kopirao. A možda i jesam. Dakle, Musorgski mi je ostao potpuno čist. […] A Musorgski […] je stvaralac kod koga sam osetio ono što je bitno u muzici, da je izrasla iz zemqe. Ne iz betona, ili iz vazduha. Tako mi je ostao do danas ličnost koja me naprosto očarava. Što sam stariji, sve više. Jer, ja sam ubeđen da muzika mora da se oslanja na zemlju." (Nikola Hercigonja's 'TV portrait' entitled *Sećanja* [*Recollections*] was produced for Belgrade Television in February 1996. This TV special is preserved in the Archive of Belgrade Television, tape A-02 230, cf. Nikolajević 2011, p. 177. Since I have not been able to obtain this recording, I have quoted Hercigonja's words from ibid.).

32 For instance, Elphick 2021, Khannanov 2018 and Golubkova 2023.

33 I here use the English translation of Asafyev's book by James Robert Tull. Asafyev explicitly states that "melody has been, and remains, the principal manifestation of music and its most clearly expressive element. That is why there persistently arises, from the mass audience, a uniform demand from composers for melody! […] Melody is the soul of music because it is a sensitive reflection of the principal quality of human, 'vocal speech', of utterance in tone, in vocal continuity. Therefore, melody is, in principle, continuous." (Asafyev 1976, p. 935 [footnote 1]).

34 Golubkova 2023, p. 6.

35 Elphick 2021, p. 64.

36 Asafyev 1976, p. 543.

37 "Korelacija govornog i muzičkog […] shvaćena je kod Hercigonje prije svega kao otkrivanje muzičkih elemenata u jeziku." (Bergamo 2011, p. 70).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

idea about the common origin of speech and music in human consciousness, Hercigonja was interested in the 'melody of speech' as a relevant factor in shaping music structures.[38] These ideas are of great importance for understanding Hercigonja's insistence on using a writer's original language in his music-theatre works (for instance, the Slovene language in *Hlapec Jernej,* or the local dialect of Dubrovnik in *Stav'te pamet na komediju*). However, his primary concern was with *musical* intonation, which means that his music operates within the well-established system of sound relations within extended tonality. Furthermore, Asafyev's insistence on the importance of the *interval* as a dynamic relationship of tones,[39] which is aptly highlighted by Tull,[40] and his discussion of musically significant intervals in various music styles – including the augmented fourth and diminished fifth among the Mighty Handful[41] – can readily be related to Hercigonja's prolific use of the 'Istrian' (i.e., 'Scriabin') mode, which is symmetrical at the tritone.

Another interesting point of convergence between Asafyev and Hercigonja can be found in the former's concept of an 'intonational vocabulary', which Asafyev defines as a "'reserve' of musical intonations, intoned by every man […], which are expressive for him, and which 'speak to him'; it is a reserve of living, concrete sound formations, even including characteristic intervals, which always 'lie in the hearing.'"[42] In *Hlapec Jernej,* one finds a prolific use of music quotations and quasi-quotations of diverse origin (folk songs, Gregorian plainchant, church chorales, the *dies irae* sequence, march-like rhythms, etc.) which are used as musical representations of various characters. They are recognisable for belonging to certain musical contexts, even though Hercigonja adapts them harmonically to fit the supposedly 'Istrian' mode. It can be said that these 'intonational spheres' assume a role comparable to Wagnerian leitmotifs but are imbued with narrative potential, making them highly reminiscent of the strategies of 'polystylism' employed by a number of Soviet composers of Hercigonja's time.[43] Since the spheres of 'good' and 'evil' in *Hlapec Jernej* are musically distinct and clearly perceptible on account of their differences, it is also easy to connect them to Asafyev's abovementioned concept of 'symphonism' and its 'dialectic battle'.

Finally, in this brief analysis of Asafyev's possible influence on Hercigonja, it must be noted that the main purpose of the former's theory of intonations was to express and communicate the *meaning* of any piece of music, to facilitate "taking musical ideas beyond the limits of formal analysis and forcing musicians to think about the connections between musical sounds and social and stylistic contexts."[44] At the very beginning of his book, Asafyev states that musical form is a "socially determined phenomenon [which] is perceived, first of all, as a form (i.e., a condition, a method, and a means) for revealing music socially in the process of its intoning."[45] This 'anti-formalistic' stance is precisely why Asafyev's theory was so readily appropriated by the communist music authorities after his death, or, as Daniel Elphick observes:

38 Ibid.

39 "[E]ven the simplest musical intonation presupposes the presence of two features, a sound manifestation, and the relation of this sound manifestation to the following one. […] Consequently, any musical presentation of sound, in order to become an intonation, cannot remain isolated; […] for only then does musical *motion* occur with all its characteristics." (Asafyev 1976, pp. 543f.).

40 "The interval, in fact, is the basic unit in Asaf'ev's concept of intonation, by virtue of its quality of relationship. […] an isolated musical tone is meaningless until its relationship to some other tone is established." (Tull 1976, p. 155).

41 See Golubkova 2023, p. 50.

42 Asafyev 1976, p. 936.

43 A thorough analysis of polystylism and its development, typical manifestations, and transformations in Soviet music, can be found in Medić 2017.

44 Golubkova 2023, p. 59.

45 Asafyev 1976, p. 184.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> In its final (and most influential) iteration, Asafiev deployed the term [intonatsiya] to encompass a complex set of historical and national emotive meanings, to be communicated through music. This provided a conveniently Marxist way of viewing musical history: that musical meaning was the product of intonatsiya that held social significance […].[46]

Elphick states that intonations are "musical symbols, broadly speaking, the combination of which creates a meaningful piece of music."[47] This is exactly how Hercigonja uses his musical material, i.e., various 'intonational spheres' as musical symbols. It is therefore no surprise that Jernej's vocal part is based on the 'melody of speech' and imbued with folkloric inflexions,[48] while all representatives of the oppressive and unjust authorities express themselves in an unmelodic, artificial (quasi-robotic) and highly grotesque manner. The similarity of Hercigonja's 'realism' to polystylism seems apparent if one considers his skilled and effective utilisation of the symbolic and narrative potential of various 'intonations'. When we bear in mind that Asafyev's legacy still had an impact during Hercigonja's lifetime, it is not surprising that one finds its remnants in the work of a Marxist Yugoslav composer as late as in 1980.

'Socialist realism', 'socialist aestheticism' and 'socialist modernism'

Hercigonja's understanding of musical realism is reflective of his rather utopian belief in socialism as a fairer society than anything that history had hitherto seen: a society that is achieved by means of a revolutionary battle of the 'common people' (which was also a class battle). Hercigonja thought that music was reflective of class and that it was capable of "disseminating certain ideas of certain social forces".[49] His poetic stance is therefore resistant to truly modernist tendencies which favour the autonomy of art (*l'art pour l'art*). In this respect, Hercigonja remained closer to the postulates of 'socialist realism'[50] throughout his creative life, regardless of the evolution of his language of musical expression, than to the concepts of 'socialist aestheticism' and 'socialist modernism', which are used in Serbian art theory and sometimes in musicology to describe Yugoslav art *after* socialist realism when it moved in the direction of greater autonomy of expressive artistic means while still adhering (at least nominally) to the communist/

46 Elphick 2021, p. 62. The author observes that the appropriation – and misuse – of Asafyev's ideas after his death "led to a wider pseudo-scientific justification for proving the supposed ideological worth of any given piece." (Ibid., p. 65).

47 Ibid., p. 62.

48 Marija Bergamo quotes Hercigonja's admiration for Mussorgsky and Janáček, in whose works "general factors of their music language – folk melody and its emotional content, intonation of words of folk language, the motivic unit of the musical tissue – are all melted together, all connected as a constructional unit, as a 'cell' of a living organism – music" ("osnovni faktori njihovog muzičkog jezika – narodna melodija i njen emocionalni sadržaj, intonacija reči narodnog jezika, motivska jedinica muzičkog tkiva – sve je to stopljeno u jedno, sve je to povezano kao sastavni deo, kao 'ćelija' živog organizma – muzike"). Cf. Hercigonja 1972a, p. 8, also Bergamo 2011, p. 70. However, Bergamo argues that Hercigonja evidently revised this early conviction later in life (the above article had originally been published in *Književne novine* 22 on 30 May 1950), since in the majority of his music-theatre works the accent is placed on a recitational melodic line in which the intonation of speech is placed up-front (cf. Bergamo 2011, p. 70). Nevertheless, her observation is not supported by the musical fabric of *Hlapec Jernej* in which folk (and folk-like) melodies, although adapted to fit Hercigonja's harmonic language, still occupy a very important place in the musical portrayal of the work's main protagonist. I would therefore argue that while Hercigonja's music language did mature and change over time, it stayed true to the composer's lifelong ideals and goals.

49 "Hercigonja je muzici pripisivao 'klasni karakter' i smatrao je sposobnom da 'rasprostranjuje određene ideje određenih društvenih snaga'." (Bergamo 2011, p. 69).

50 Mirjana Veselinović-Hofman (2017, pp. 17f.) presents the most comprehensive definition of socialist realism in Yugoslav/Serbian art music.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

socialist political ideals described earlier.[51] It is important to observe that Hercigonja's revolutionary past and his firm belief in the functionality of music (and art in general) presented strong obstacles to adopting these more current stylistic trends. However, in this regard one must also consider his unquestionably traditionalist tastes in music, which were shaped in the interwar period and dominated by his lifelong love of music folklore.

Hercigonja's relationship to music folklore

As previously discussed, the folk music of the Yugoslav peoples was a constant focus of interest for Hercigonja. Bergamo notes that he was inspired by Vojislav Vučković, who saw folklore as a fertile soil from which all 'healthy' realist art would grow.[52] His relationship to Vučković seems crucial, even though Hercigonja admired many composers who created their art on the basis of folklore (including several Serbian and Yugoslav composers such as Stevan Stojanović Mokranjac, Petar Konjović, Josip Štolcer Slavenski and others). During his studies in Prague, Vučković adopted Alois Haba's quarter-tone compositional system and athematicism, believing that progressive social ideas should be accompanied by progressive (i.e., modernist) means of artistic expression. However, upon his return to Belgrade in 1934, Vučković quickly realised that the young Serbian music culture was not ready for such avant-garde music. Therefore, guided by the ideas of 'social art', he began his 'shift' towards a simplified, folklore-inspired musical language in ca 1938/39, thus before World War II, in works such as the symphonic poem *Ozareni put* (*Voie illuminée,* 1939/40) or *Zaveštanje Modesta Musorgskog* (*Testament de Modeste Moussorgsky*) for string orchestra (1940), based on motives from *Boris Godunov.*[53] With this in mind, Stefan Cvetković has observed that:

> Aspects of continuity between Serbian music of the interwar and postwar period, which to some extent blur or blunt the sharp line of demarcation between the two dominant paradigms in Serbian music of the mid-twentieth century [the modernist and the realist], can be found both in the poetic field (in the transfer and shift in function of the folk idiom in different stylistic directions, and in the continuity of social themes of the late 1930s and war-related themes of the early 1940s) and the aesthetic field (in the simplification of the musical language that transcends stylistic trends).[54]

In other words, the 'paradigm shift' after WWII was much more sudden in the change of the governing model and economic system (from monarchy and bourgeois economy to state social-

51 I presented a detailed analysis of the concepts of socialist aestheticism and socialist modernism, in comparison with the more frequently used notions of socialist realism, moderated modernism, neoclassicism and avant-garde, in Janković-Beguš 2017. For further information, see Denegri 2003.

52 Bergamo 2011, p. 69.

53 In her foreword to Vojislav Vučković's collection of essays, Stana Đurić-Klajn (1955, p. 7) observes: "Vučković used the example of Mussorgsky in his attempt to 'define the notion of musical realism, to determine its specific domain, to fix its ideologic and stylistic manifestations', while unconcerned with realistic elements in works of other representatives of this direction." ("Vučković je na primeru Musorgskoga pokušao da 'definiše pojam muzičkog realizma, odredi njegov specifični domen, fiksira njegove idejne i stilske manifestacije', ne ulazeći u to kakvi su realistički elementi kod drugih autora realističkog pravca."). Hercigonja (1972e, p. 122) quotes this observation.

54 "Aspekte kontinuiteta koji u izvesnoj meri zamagljuju ili omekšavaju čvrstu liniju razgraničenja među paradigmama modernizma i realizma u srpskoj muzici sredine dvadesetog veka, moguće je dakle pronaći kako u domenima poetičkog (transfer i preznačenje funkcije folklornog idioma između dva stilska usmerenja, kao i kontinuitet socijalne tematike od kasnih tridesetih godina ili ratne tematike iz ranih četrdesetih godina), tako i estetičkog (simplifikacija muzičkog jezika označena kao neoklasična tendencija, čija protežnost prevazilazi stilska usmerenja ovog perioda)." (Cvetković 2011, p. 130).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ism) than in the field of artistic expression in music. These facts, according to Cvetković, do not relativise the undeniable, strong political repression that artists had to endure in the period immediately after WWII until Yugoslavia's break with the Soviet Union in 1948.[55] These observations nevertheless allow for a better understanding of Nikola Hercigonja's poetics and its contextualisation within Yugoslavia and Europe. I conclude that Hercigonja's 'socialist realism' was fully coherent with his political-cultural work and that it was a consciously chosen artistic path, rather than a symptom of creative weakness.

Hercigonja's oeuvre and Serbian television

According to Snežana Nikolajević, there were three types of opera and ballet broadcasts on Radio and Television Belgrade (RTB),[56] almost from its inception:[57]

1. Broadcasts of staged productions, including live broadcasts (from theatre to TV);
2. TV adaptations of preexisting works (adapted for TV);
3. Works newly composed for TV (made for TV).[58]

While the first type of broadcast was not very common, the second and third types included some 30 operas and ballets by the most prominent Serbian and Yugoslav composers of the twentieth century that were broadcast during a peak period that encompassed two decades, roughly from 1970 to 1991.[59]

One of these 'adapted for TV/made for TV' works was Nikola Hercigonja's 'madrigal comedy' or 'opera-ballet' *Stav'te pamet na komediju,* produced for RTB in 1974.[60] This work, composed a decade earlier in 1962–1964, was never given in the theatre. Its TV production was directed by Slavoljub Stefanović-Ravasi and choreographed by Vera Kostić, who made full use of the authentic scenery of Kotor Old Town where the recording took place.

Snežana Nikolajević has observed that at the time when the mass medium of television emerged in the former Yugoslavia, composers of different generations were able to respond to it, either by composing music that would be suitable for presentation on TV, or by taking the opposite approach by letting the television react to their work. Slobodan Habić, the longstanding music editor of Belgrade Television, played an important role in finding works which would be suitable, from his point of view, for these types of transformations. He "encouraged many

55 Ibid., p. 127.

56 When Yugoslavia dissolved, the Serbian segment of the former Yugoslav broadcasting company was renamed the Radio and Television of Serbia (RTS) on 1 January 1992.

57 The experimental programme of Television Belgrade launched on 23 August 1958.

58 Nikolajević 1995, p. 320.

59 The Serbian music-theatre works broadcast by RTB from 1970 to 1991 were: Stanojlo Rajičić, *Simonida* (opera, 1970); Petar Konjović, *Seljaci* (opera, 1972); Petar Konjović, *Knez od Zete* (opera, 1973); Nikola Hercigonja, *Stav'te pamet na komediju* (ballet-opera, 1974); Stanojlo Rajičić, *Seme zla* (TV opera, 1977); Petar Konjović, *Koštana* (opera, 1978); Ljubomir Bošnjaković, *Robinja* (opera, 1978); Stanojlo Rajičić, *Dnevnik jednog ludaka* (TV opera, 1981); Mihovil Logar, *Paštrovski vitez* (musical play, 1983); Stanojlo Rajičić, *Bele noći* (opera, 1985). Cf. ibid., pp. 321f. However, it must be mentioned that Nikolajević lists Hercigonja's work among the ballets, not the operas, even though she claims that the work goes "beyond the framework of pure ballet" (ibid., p. 318).

60 According to Nikolajević, *Stav'te pamet na komediju* was recorded in Kotor in the summer of 1974 (the preparations had begun earlier, in Belgrade in 1974, cf. Nikolajević 2011, pp. 173f. On the other hand, the IMDb entry on this work lists the production year as 1973 (IMDb 1990–2024), and the information about the work on the webpage of the Radio and Television of Serbia states that the TV film was premiered on 4 October 1973 (RTS 2020). At the moment of writing, I have not been able to determine with certainty which information is correct.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

composers to embark on an *adventure* with the television"[61] – including Nikola Hercigonja, who was reluctant at first towards Habić's offer to adapt *Stav'te pamet na komediju* for TV presentation. However, once Hercigonja was on board, he took the challenge seriously and worked eagerly with the TV crew on the adaptation, which necessitated certain abridgements and rearranging of the original score. Nikolajević highlights the very important roles that the choreographer Vera Kostić and especially the director Stefanović-Ravasi played in transforming Hercigonja's work into a TV format: "In his directorial approach, Slavoljub Stefanović-Ravasi highlighted the syncretic qualities of this work and built characters and their relationships, interweaving elements of music, dance, acting and pantomime with every one of them."[62] The finished 'TV musical' was a success with audiences and had a number of repeats, and Hercigonja was undoubtedly happy to see his work come to life on TV, if not on stage, for it had a special place in his heart as it bore a dedication to the memory of his mother and her birthplace, the city of Dubrovnik.[63]

However, the work which is the focus of my research, Hercigonja's *Hlapec Jernej,* belongs to the first group of broadcasts mentioned by Snežana Nikolajević – namely, broadcasts of staged productions, with the exception that its performance took place not in a theatre, but at the monumental Blue Hall of the Sava Centre in Belgrade, undoubtedly due to the much larger stage and seating capacity of this venue compared to any theatre in the city.[64]

Hlapec Jernej in njegova pravica was Nikola Hercigonja's final major work, representing a synthesis of his entire music-theatre oeuvre. It is based on the eponymous novel of 1907 by the Slovenian writer Ivan Cankar (1876–1918), which also served as an inspiration for several other music-theatre works that were composed several decades earlier.[65] For his version, Hercigonja dramatised the novel and shortened it while introducing several changes, the most important of them being the division of the narration between the narrator (a spoken role) and the Choir of Evangelists (14 singers, A – T – B), which has a very active role throughout the work and emphasises the elements adopted from the genre of the passion. Hercigonja's decision to use the original Slovenian language, despite Cankar's work having been translated into Serbo-Croatian,[66] was probably on account of his firm belief in the use of 'intonations' (in the Asafyevian sense, as discussed earlier) as a means of achieving musical realism. Jernej is the victim of an unjust class system, his *moral* rights are denied, and his search for justice in an unjust world of dominant and subordinate classes is doomed to failure. This is also how Hercigonja depicts

61 "[Slobodan Habić je] podsticao mnoge kompozitore na *avanturu* sa televizijom." (Nikolajević 2011, p. 173).

62 "U svom rediteljskom nastojanju Slavoljub Stefanović-Ravasi je potencirao sinkretičnost ovog dela i izgradio likove i odnose među njima, preplićući elemente muzike, plesa, glume i pantomime kod svakog i u svakom od njih." (Ibid., pp. 174 f.).

63 Hercigonja mentioned this in his 'TV portrait' *Sećanja*, cf. ibid., p. 175.

64 This congress, cultural and business centre in Belgrade opened on 15 May 1977 and had a capacity of ca 3,800 seats.

65 According to Marija Mitrović's recent research, four other composers had used Cankar's *Jernej* as the basis for music-theatre works before Nikola Hercigonja: 1) The Czech composer Alfréd Mahovský (1907–1932) in his opera *Knecht Jernej,* composed in 1932; the composer also prepared the libretto, based on the German translation of the novel. It was premiered in Brno and subsequently also presented in Ljubljana (also in 1932); 2) the Slovene composer Matija Bravničar (1897–1977) in his opera-oratorio composed in 1936 and premiered in 1941 in Ljubljana, with other performances after WWII; 3) the Croatian composer Antun Dobronić (1878–1955) in a scenic oratorio composed in 1946; no data exists about any performances; 4) the Croatian composer Krešimir Fribec (1908–1996) in his opera-oratorio composed between 1941–1951 and broadcast by Radio Zagreb in 1952 (no data exists about any stage performances). Cf. Mitrović 2020, pp. 9–17.

66 Since Hercigonja himself did not speak Slovene, he enlisted the help of his former student Neda Bebler, herself of Slovene origin, to help him with the correct pronunciation of the text. Personal communication with the present writer by Neda Bebler.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

his protagonist, highlighting his tragedy. Concerning the second part of the title, the composer himself explained how he saw the meaning of the work as a whole: "The most important element of the plot was seeking justice. It seemed to me to be a topical, completely topical [issue] […]. Seeking justice and fighting injustice, the unfair judges."[67]

Hercigonja described the genre of this work as *scenska pasija* (a 'scenic passion'), since the work is situated at the intersection of opera and passion: it has a libretto, clearly distinguished roles and genre scenes in the spirit of Russian opera, all of which clearly point to the operatic genre, while the use of a narrator and the 'Choir of Evangelists', plus the division of the work into 'numbers' and the use of quasi-liturgical melodies (accompanied by the organ), as well as the absence of female characters, can all be traced back to the genre of the passion.

Snežana Nikolajević quotes Hercigonja as follows about this final, magnum opus, and why it meant so much to him:

> [I]t was the longest working process, it took me the longest to solve the problems of music, but even more so of the text, the plot and especially the main idea. […] What more can I say: I never dreamt that things would happen that eventually did happen. […] And even Cankar himself […] who was, *nota bene,* imprisoned because he gave a lecture entitled *Slovenes and Yugoslavs,* in which he explained that the Slovenes should live united in the same country with other South Slavic peoples.[68]

In my opinion, this testimony, made in 1996, must be understood in the light of the breakdown of the SFRY, which had begun several years prior. It almost seems as if Hercigonja had felt, more than a decade before the actual dissolution of the SFRY, that (Maršal) Josip Broz Tito's declining health (and his death in 1980) would lead to the decline of Yugoslav 'brotherhood and unity' (whether real or imagined), and aimed to reinforce it in his final monumental work. An interesting circumstance must also be noted: 1984, the year of *Hlapec Jernej*'s premiere, was also the year when the Winter Olympic Games were organised for the first and only time in Yugoslavia, namely in Sarajevo (today the capital of Bosnia and Herzegovina). This ensured that the spirit of togetherness was at least temporarily reinforced, four years after the death of Tito, the 'father of the Yugoslav nation'. Nevertheless, according to Branka Radović, Hercigonja was actually governed by personal reasons and feelings of dissatisfaction when he decided, in his mature years, to return to Cankar's novel – a work that he had loved since his youth:

> So, how did I remember 'Jernej'? I was embittered by certain – in my opinion – unjust bureaucratic procedures which impacted me personally. I reached for 'Jernej' and immediately felt that the work far surpassed my personal [dissatisfaction], that it contained something greater and more general – the riot against social injustice. In 'Jernej', Cankar condemns social injustice, which

67 "Posebno je u samom sižeu bilo ono traženje pravde. To mi se činilo nečim savremenim, potpuno savremenim […]. Traženje pravde i sukobljavanje sa nepravdom, sa nepravednim sudijama." (Nikolajević 2011, pp. 177 f.).

68 "Prvo, na njemu sam najduže radio, nekako sam se najduže unosio u tu problematiku muzičku, a i u tekst, siže i ideju posebno. […] Šta ćeš više: nisam ni sanjao da će se dogoditi ovakve stvari kakve su se dogodile. […] A eto, opet i sam Cankar […] koji je, *nota bene,* bio zatvoren zato što je držao jedno predavanje *Slovenci i Jugosloveni*, gde je objašnjavao da Slovenci treba da budu u jednoj zajednici sa ostalim jugoslovenskim narodima." (Ibid.). Ivan Cankar gave his lecture *Slovenes and Yugoslavs* on 12 April 1913, at the City Hall (Mestni dom) in Ljubljana, organised by the General Workers' Union Uzajamnost for the department of Kranjska. In this lecture, Cankar unambiguously supported the union of the Yugoslav peoples, including the Slovenes. In consequence, he was sentenced to seven days in prison, and he served his sentence between 12 and 19 September 1913. Cf. Trifunović 2019, pp. 147 and 150f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> is omnipresent even today, from the most insignificant interpersonal relationships to global ones. And this battle for justice, as old as human society itself, is almost synonymous with the battle for freedom …[69]

Today it is impossible to guess to what Hercigonja was referring, though the fact that he retired from his work at the Faculty of Music in Belgrade in 1975 might be a factor. Again, Radović offers a 'sneak peek' into the composer's personal life by writing the following lines: "since his retirement, he has lived withdrawn from all daily and musical events, largely disappointed in people whom he had loved and adored."[70] Considering these circumstances and Hercigonja's withdrawal from professional and public life, it is little wonder that the performance of the *Hlapec Jernej* on the grand stage of the Sava Centre came as a surprise to him: "I never hoped that any of my music-theatre works, from *Žid* to *Jernej,* would ever be performed. This performance was nothing short of a miracle to me. […] With *Jernej,* I thought: I will write it, I must."[71] Three years after the success of the premiere in Belgrade, a new production was prepared at the Maribor Opera in Slovenia (with its first night on 29 November 1987), where *Hlapec Jernej* was presented as an operatic work. It was subsequently presented in Ljubljana as well.[72] For the moment, it seemed as though Hercigonja was being successful in his attempt to unite the peoples of Yugoslavia who were inevitably drifting apart.

The Belgrade premiere was one of the largest endeavours ever undertaken by Radio and Television Belgrade, which was one of many co-producers of the work, together with Radio and Television Ljubljana (Slovenia), Sava Centre, Belgrade Music Festival – BEMUS, the 'Self-organised interest community for culture' (SIZ) in Belgrade, and the Union of Composers of Serbia (UKS).[73] Dejan Despić, a composer and music theorist, wrote in his chronicle of the Belgrade Music Festival that the first performance of Hercigonja's 'oratorio' was a very complex production accompanied by many difficulties, even resistance from some quarters. "However, it proved to be not only one of the most successful creations by this author, but also a valuable addition to Yugoslav music, a piece the critics praised and the public received with enthusiasm."[74]

---

69 "Dakle, kako sam došao na pomisao na 'Jerneja'? Bio sam ogorčen zbog nekih – po mom mišljenju – nepravednih postupaka birokratije, kojima sam bio i lično tangiran. Posegnuo sam za 'Jernejem' i odmah osetio da tema daleko prevazilazi ono moje lično, da sadržava nešto mnogo više i opštije – pobunu protiv društvene nepravde. Cankar u 'Jerneju' osuđuje društvenu nepravdu koje i danas ima posvuda, od, na oko, najneznatnijih u svakodnevnom odnosu prema ljudima – do onih u svetskim razmerama. A borba za pravdu, stara kao samo ljudsko društvo, to je gotovo sinonim borbe za slobodu …" (Hercigonja 1984, quoted after Radović 2000, p. 214).

70 "[O]d kada je u peziji, povučen od svih dnevnih i muzičkih zbivanja, uglavnom razočaran u ljude koje je voleo do obožavanja." (Ibid., p. 254).

71 "Ni za jedno muzičko-scensko delo koje sam pisao, od *Žida* do *Jerneja*, ja se nisam nadao izvođenju. To izvođenje je za mene bilo – čudo! […] A čak je i kod *Jerneja* bilo to da sam mislio: pisaću, moram napisati." (Quoted after Nikolajević 2011, p. 178).

72 Nikola Mitić (1938–2019), at the time one of the most distinguished Serbian baritones, performed the title role in all these productions.

73 Cf. Simić Mitrović 1988, p. 142. Darinka Simić Mitrović, who at the time was the music editor of Radio Belgrade, was the main coordinator for the five co-producers, and she testified to the fact that this large endeavour was in fact realised with fairly limited financial resources: "The hardest part was to reach an agreement, and after that everything was much easier. We invested a lot of work and very little money in cash. This is really an example of how great work can be done with limited funds. […] If we manage to find the means to cover travel expenses, this work will be shown to the citizens of Ljubljana and Zagreb." ("Najteže je bilo dogovoriti se, a ostalo je išlo lakše. Uložen je velik rad i vrlo malo novca u gotovom. Ovo je zaista primer kako veliki posao može da se obavi sa malo sredstava. […] Nađu li se sredstva za putne troškove, ovo delo videće i Ljubljančani i Zagrepčani.") Quoted after Tomić 1984, p. 9. Unfortunately, these plans to present the Belgrade production in other cities of Yugoslavia did not come to fruition, probably due to a lack of money.

74 Despić 2001, pp. 70f. It must be noted that the Belgrade Music Festival – BEMUS has had a long tradition of

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The premiere performance received rave reviews from critics from all parts of the SFRY, who praised the "impressiveness of Hercigonja's work", its "masterly synthesis of various elements", and its "powerful music-scenic drama".[75] As the following selection of reviews shows, the majority of critics who wrote about this premiere apparently did not think badly of Hercigonja's largely 'retrograde' musical language and stylistic choices.

For obvious reasons, the volume of reviews was largest in Serbia:

> 'Servant Jernej' is one of Hercigonja's best works. It possesses an epic width of narration, and at the same time a distanced stance from the drama of class relationships which gives birth to existential questions of human dignity, morality, valuing an individual at any time and in any form of society. The universally humanistic aspect of Cankar's text is set to music which […] has avoided realistic interpretations, remaining decent, quite appealing, with folkloristic nuances, using unusual sound combinations of the orchestral instruments and voices. This music differs from [Hercigonja's previous work] 'Jama' because it portrays the tragedy of an individual without sentimentality, but also without sharp sounds and tension, finding in musical narration various possibilities to express the deeply moving issues of a man's struggle to survive in an unjust world.[76]

> If there is anything from this year's Bemus that deserves to be called 'an event', it is last night's premiere of the scenic passion 'Servant Jernej and his Right' by Nikola Hercigonja. There have been few such events at the Sava Centre big hall, and some 1,000 people greeted the performers and the composer with long applauses and ovations.[77]

> The space available does not permit us to engage in a deeper analysis and praise of Hercigonja's impressive work, which undoubtedly represents a valuable enrichment of Yugoslav music. This concert was a triumph for Hercigonja as a composer as well as for the entire ensemble […].[78]

The work was also received enthusiastically in other parts of Yugoslavia:

- Croatia
  > [T]his is the kind of work that one should see and hear and that we can be proud of, because it is the product of true inspiration – starting from the imagination of Nikola Hercigonja, to each and every small movement on the stage.[79]

---

preparing large-scale festival productions of works by contemporary Yugoslav composers, including commissioning new works. See Despić 2001, Janković-Beguš 2015, Medić/Janković-Beguš 2016.

75 Cf. Radović 2011, p. 217.

76 "'Sluga Jernej' je jedno od najboljih dela Hercigonje. Poseduje epsku širinu kazivanja i istovremeno distanciran odnos prema dramatici klasnih odnosa iz kojih su proistekla i egzistencijalna pitanja ljudskog dostojanstva, morala, vrednovanja individue u svakom vremenu i svakom društvenom poretku. Taj opštehumanistički plan Cankarevog teksta, ostvaren je muzikom koja […] [je izbegla] realistička tumačenja, ostajući decentna, veoma pitka, folklorno obojena, u neobičnim zvučnim kombinacijama instrumenata u orkestru i glasova. To je muzika koja se razlikuje od one u 'Jami' i koja tragediju pojedinca slika bez sentimentalizma, ali i bez reskih zvučnih naboja, nalazeći u muziječkoj naraciji mogućnosti izraza za potresna pitanja čovekovog opstanka u nepravednom svetu." (Radović 1984, p. 11).

77 "Ako bi nešto što je do sada izvedeno na ovogodišnjem Bemusu moglo da se nazove događajem, onda je to, pre svega, sinoćna premijera scenske pasije 'Sluga Jernej i njegovo pravo' Nikole Hercigonje. U velikoj dvorani 'Sava-centra' do sada je bilo malo takvih priredbi, a 1000 ljudi dugo je aplaudiralo i izvođačima i kompozitoru." (Tomić 1984, p. 9).

78 "Prostor nam ne dozvoljava da ulazimo u dublju analizu i pohvalu impresivnog Hercigonjinog dela, koje svakako predstavlja vredno obogaćenje jugoslovenske muzike. Ovaj koncert ocenjujemo kao kompozitorski uspeh Hercigonje i izvođački podvig celog ansambla […]." (Maksimović 1984, p. 8).

79 "Ukratko – djelo koje treba videti i čuti i na koje možemo biti ponosni, jer je u svim svojim elementima, od mašte Nikole Hercigonje, do najmanjeg scenskog pokreta tvorevina istinskog nadahnuća." (Đorđe Šaula, Radio Zagreb, 1st programme, 18 October 1984, quoted after Simić Mitrović 1988, p. 664).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Bosnia and Herzegovina
  From such a complex synthesis, a moving monodrama emerges whose provenance is in the oratorio […]. The orchestral and choral parts, with small solos who engage in dialogues with the main protagonist, […] create a compact whole – rich in sound, clear in dramaturgy. […] Judging from this first performance, Hercigonja's 'Jernej' represents a grand contribution to our modest contemporary music literature for the stage.[80]

- Slovenia
  If truth be told – nobody had foreseen such a success, perhaps not even Hercigonja himself… "This work literally shook me to the bone", said Samo Hubad [a Slovenian conductor], who is staying here in Belgrade preparing a concert […]. "We finally got the work which will reliably represent the Yugoslav people in the world. Everything was extraordinary. We must have 'Servant Jernej' at Cankarjev dom [in Ljubljana] as soon as possible", Samo Hubad concluded."[81]

  What we saw and heard surpassed all our expectations. We have received this aesthetic gift from our brotherly South with a feeling of gratitude towards the composer and performers. It was confirmed that cultural exchange is the purest and the most effective form of cohabitation.[82]

While the reviews of the Belgrade premiere were mostly positive, and they also included praise of the large performing ensemble, there were several more restrained or even unfavourable opinions about the artistic merits of the work or certain aspects of the premiere production. For instance, Slobodan Turlakov was critical of the fact that the work was sung in the Slovene language (as it was written, and in accordance with the composer's intention), instead of being translated into Serbian:[83] "Literary texts, of course, lose a great deal in translation, however it all went against communicativeness, as well as effectiveness." He was also unhappy with the semi-staged presentation and with the "expressionist stage framework […], which was quite removed from the almost melodic music – ranging from Mendelssohn to Mussorgsky – reducing to an even greater measure the scenic aspects of the work. That's why the impression of a mono-opera was prevalent." Finally, he notes that the audience in the Sava Center was quite sparse, and that people were leaving the venue during the performance, so he concludes that this work did not suit the Belgrade audience.[84] Summing up the qualities and deficiencies of

80 "U ovako kompleksnoj sintezi nastala je potresna monodrama oratorijskog opredjeljenja […]. Orkestarsko-horski part sa mali'm solima koji dijalogiziraju sa glavnim junakom, […] tvore kompaktnu cjelinu – zvukovno bogatu, dramaturški čistu. […] Hercigonjin 'Jernej' sudeći po njegovom prvom izvođenju, veliki je doprinos našoj, ne prebogatoj savremenoj muzičko-scenskoj literaturi." (Pervan 1984, p. 11).

81 "Istini za volju – takav uspeh niko nije očekivao, možda ni sam Hercigonja… 'Delo me je doslovno potreslo', rekao nam je Samo Hubad […]. 'Najzad smo dobili delo', rekao nam je Samo Hubad, 'koje će Jugoslovene pouzdano predstavljati po svetu. Sve je bilo izuzetno. Hercigonjinog "Slugu" moramo što pre da dobijemo u Cankarevom domu'." (S. S., correspondent from Belgrade, *Delo,* Ljubljana, 19 October 1984, quoted after Simić Mitrović 1988, p. 665).

82 "Ono što smo videli i čuli prevazišlo je sva očekivanja… S osećanjem posebne zahvalnosti kompozitoru i izvođačima, prihvatili smo ovaj estetski dar s našeg bratskog Juga. Potvrdilo se saznanje da je kulturna razmena najčistiji i najdelotvorniji oblik međusobnog zajedničkog življenja." (Janez Lampič, *Delo*, Ljubljana, 18 December 1984 – following the TV broadcast of the recorded premiere performance, quoted after Simić Mitrović 1988, p. 665).

83 The entire libretto, translated into the Serbian language, was published in the evening programme.

84 "Pesnički tekstovi, naravno, mnogo gube prevođenjem, ali je sve išlo nauštrb komunikativnosti, pa i delotvornosti. […] [U] jednom ekspresionističkom scenskom okviru […], koji je znatno odudarao od gotovo melodijske muzike – koja ide od Mendelsona do Musorgskog – u još većoj meri je suzio sceničnost dela. Tako je utisak

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the sixteenth edition of the BEMUS festival, M. Ognjanović observed that what was missing from some 30 programmes performed over thirteen days were "concerts of contemporary composers from the world, whose works would demonstrate contemporary music currents outside of our country: in such way, we could probably comprehend and measure better the works by our contemporary composers which we had the chance to hear during the festival".[85]

The contribution of Yugoslav Radio and Television to the success of Hercigonja's *Hlapec Jernej* consisted above all in providing technological and other resources so that the work could be seen by as many people as possible in all parts of the country at the time. Also, the music ensembles of RTB took a very important role as a part of the performing body which premiered the work, as they had done on many previous occasions for works by Serbian and Yugoslav composers.[86]

The artistic merits of the work are self-evident, regardless of the composer's stylistic choices and their apparent 'anachronism', which no longer appeared so outrageously dated in the 1980s as might have been the case only a decade earlier. Postmodernist pluralism was already underway in Yugoslavia, introducing various ways of engaging with the musical past[87] and reducing the distance between the works of the older generation of traditionalists and the much younger generation of truly postmodern composers.[88] Branka Radović rightly suggests that *Hlapec Jernej* represented a synthesis of Hercigonja's entire opus, "a point which focuses and completes all musical processes which had begun in his youth."[89] For instance, its topic corresponded to the social themes that had shaped his literary taste and affinities in the years before WWII,[90] and in which he was the successor of Pavao Markovac and Vojislav Vučković. Ivan Cankar's eponymous novel was well known and read in all parts of the SFRY (translated into official languages of the former Yugoslavia). Hercigonja succeeded in dramatising the novel, abridging the text and creating large dramatic contrasts. He used simple but effective musical means to create sympathy for the main protagonist, such as a predominantly folk-infused idiom (including quotations from folk songs)[91] in contrast to his musical portrayal of the representatives of authorities, whose idiom is motoric and artificial, with quasi-military rhythms depicting their oppressive character.[92] These characters are only ever present in scenes with Jernej, directly clashing with him, to intensify the dramatic contrast and the gap between the

mono-opere bio dominantan. […] Na obe predstave [*Turandot* and *Hlapec Jernej*] 'Centar-Sava' bio je prilično proređen, s tim što je na drugoj i tokom izvođenja bivao napušten. To je znak da beogradskoj publici nisu odgovarala ponuđena dela." (Turlakov 1984, p. 9).

85 "Ono što je možda nedostajalo ovom BEMUS-u jesu koncerti savremenih kompozitora iz sveta čija bi dela pokazala sadašnja muzička kretanja izvan naše zemlje: na taj način verovatno bismo bolje mogli da razumemo i vrednujemo dela naših savremenih kompozitora, koja smo za vreme trajanja smotre imali prilike da čujemo". (Ognjanović 1984, p. 11). Besides Hercigonja's *Hlapec Jernej,* two more works by the contemporary Serbian composers Rajko Maksimović and Vitomir Trifunović were performed.

86 See Janković-Beguš 2015.

87 On postmodernism in Serbian art music see e.g. Veselinović-Hofman 1997 and Masnikosa 2010.

88 On the issue of the convergences between the poetics of older/oldest and younger/youngest generations of Serbian composers during the 1970s and 1980s see Medić 2004, pp. 21–26.

89 "'Slugu Jerneja' doživljavamo kao sintezu celokupnog stvaralaštva i žižu u kojoj se prelamaju ali i dovršavaju svi muzički procesi započeti još u ranoj mladosti." (Radović 2000, p. 259).

90 Ibid., p. 258.

91 Branka Radović identifies about a dozen of quotations of folk songs, which are all transformed to a certain extent compared to their original forms. See ibid., p. 249.

92 The antagonists – Young Sitar (the landowner), First Judge, Second Judge, The Lawyer, The Pastor – are not musically distinguished in detail, since they are presented as representatives of the oppressive and unjust authority, and not as individuals. To enhance their symbolic similarity, the composer trusts all these roles to one singer (tenor voice).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

social classes of the oppressors and the oppressed.[93] The role of the 'people' – which is not so developed in Cankar's novel – was expanded and differentiated by Hercigonja, following the model set in Russian operas from Borodin and Mussorgsky to Prokofiev and Shchedrin. The large choral ensemble is divided into several groups (mixed choir, the Choir of the Evangelists, a children's choir), each of them receiving different, complex treatment. The mixed choir narrates the story, providing a commentary on events but also taking an active role in them, siding with either Jernej or his prosecutors. The Choir of Evangelists is also used to narrate and to provide commentary. Its role is very important with respect to the musical dramaturgy because its archaic, three-part harmonisation in faux-bourdon style provides a stark musical contrast to the surrounding textures at its every appearance. The children's choir is also used to great effect, including the poignant 'genre scene' of Jernej with children (Act I, Scene 3) which, in Branka Radović's opinion, bears a distant resemblance to the scene with the Holy Fool (Yuródivïy) and children from Act 4 of Mussorgsky's *Boris Godunov*.[94] This can be understood as yet another homage to Hercigonja's greatest role model and favourite composer.

Conclusion

To answer my initial question as to why Nikola Hercigonja's *Hlapec Jernej* achieved such success in Serbia and in all the other Yugoslav republics where it was presented and broadcast on TV, we must take into consideration the circumstances of the composer's life and career as discussed above, the context of the performance and broadcasts and other relevant factors. At the time of *Hlapec Jernej*'s premiere, Hercigonja was 73 years old and considered a 'living legend' in Yugoslav cultural life. His previous large-scale works, notably *Gorski vijenac* and *Jama*, had achieved considerable success with critics and audiences alike, and his popular 'mass' songs were still widely performed in Yugoslavia, even in the last decade of the country's existence. It was probably Hercigonja's ongoing significance in Yugoslav cultural and political life that made it possible to gather so many different institutions to support this premiere.

The reception of *Hlapec Jernej* at the time of its premiere is the most intriguing aspect of this work's history. We may conclude that this 'scenic passion', fully embodied the idea of 'Yugoslav national music'. As observed by Srđan Atanasovski, Hercigonja had for several decades taken an active role in promoting 'Yugoslav state nationalism' in culture – a concept ideologically based on the broad feeling of unity and solidarity that had been created during WWII and in the years thereafter.[95] Radović also observes that Hercigonja's opus as a whole (including his final large-scale work) "fits in the currently inexistent, imaginary history of Yugoslav music (the history of the music of the former Yugoslavia)."[96] Or, to paraphrase Nemanja Sovtić's reflection on Rudolf Bruči (Brucci), another prominent Yugoslav composer of Hercigonja's time, Hercigonja aptly used the "imaginary geography of Yugoslav music folklore"[97] to reinforce the

93 Radović 2000, pp. 247f. Radović observes that the musical contrast between Jernej and his oppressors is established already at the first scene of the work ("Dismissal"): "The absence of even allusions to folk melodies in the vocal line of the new landlord – [young] Sitar is a testimony to his alienation from the people and soil of which he has become the boss, and to the dehumanization of the new class of landowners and capitalists who place profit above everything else." ("Odsustvo čak i aluzije na citate narodnih melodija u deonici novog gazde – Sitara, svedoči o njegovom otuđenju od naroda i zemlje čiji je postao gospodar, pa samim tim i o dehumanizaciji nove kapitalističke i zemljoposedničke klase koja će smisao profita staviti kao svoj zaštitni znak.") Ibid., p. 218.

94 Ibid., p. 220.

95 Atanasovski 2015, p. 140.

96 "[O]vaj opus se uklapa u trenutno nepostojeću i imagiranu istoriju jugoslovenske muzike (istoriju muzike bivše Jugoslavije)." (Radović 2000, p. 257).

97 Sovtić 2020, p. 128.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

idea of a 'supra-national' Yugoslav identity in his works. Unfortunately, since the disintegration of Yugoslavia, Hercigonja's *Hlapec Jernej* has disappeared from the concert and opera stages of the smaller, independent countries that emerged, and has fallen into obscurity with respect to general music audiences. This 'oblivion' also includes the testimonies of the monumental endeavours of RTV Belgrade (with RTV Ljubljana) in bringing this work to audiences in the former Yugoslavia. The programme booklet of the performance is nowhere to be found. In the archive of the RTB/RTS there is information about the recording of the work (or segments of it) on a very old type of TV tape that would take a lot of time and effort to digitise,[98] and which is in any case unavailable to researchers or audiences, just like the rest of the RTB/RTS archive.

The question remains: did Hercigonja really deserve to 'disappear' from the collective memory, along with the ideology of 'Yugoslavism'? It is difficult to give a clear answer to this question, especially given the size and diversity of Hercigonja's creative oeuvre. In my opinion, his mass songs would have little meaning in today's Serbia, given that they serve to glorify the revolutionary past, Tito and the Communist party. But some of his music-theatre works – including *Hlapec Jernej* – do not deserve the same fate because their topics, and their musical merits, are not limited to the confines of a certain point in time and space. Even their musical language, while 'backward-looking', is hardly their biggest 'fault' if we consider that the Serbian composers of different generations currently active include several who write operas in the traditional sense and who freely appropriate music languages of the past, including Russian models, albeit in a completely different ideological context.[99] Of course, Hercigonja's works would have to undergo an 'ideological re-designation' (i.e., be fully appropriated by Serbian culture, regardless of the composer's wish to be regarded posthumously as a 'Yugoslav') if they were to be fully understood and relevant in modern-day Serbia or elsewhere. However, there remains the question of languages and the origins of the literary texts that Hercigonja used. For example, *Hlapec Jernej,* based as it is on a Slovene literary work and with a libretto in the Slovene language, can hardly be regarded as a 'Serbian' work. Such an assessment would also represent a betrayal of Hercigonja's original intention, since he was keen to find universalities in particularities and was attempting to (re)connect diverse Yugoslav 'spaces' with his activities instead of isolating them. The same is also true of his other works, and even more so of those which were composed before his integration in the cultural life of Belgrade and Serbia. Paradoxically, Hercigonja's oeuvre shares the destiny of many Serbian composers of his generation whose major works (operas, symphonies, etc.) have been consigned to oblivion due to the lack of published editions (both scores and parts) and recordings, and which are rarely – if ever – performed on the concert and opera stages in Serbia. Also, the previous role of the RTB/RTS in conceiving and creating original artistic programmes is all but forgotten today, when the Serbian national broadcasting service is forced to compete for viewers both with commercial TV and its reality programmes and with the attractive content available on the Internet. This essay therefore aims to offer a modest contribution to a possible reappraisal of Nikola Hercigonja's legacy in hopes of future performances of his works.

98 Nikolajević 2011, p. 179.

99 I have in mind composers such as Svetislav Božić (b. 1954), Miroljub Aranđelović Rasinski (b. 1958) and others.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliography

All weblinks in this paper last accessed 22 August 2025.

Anonymous 2013 | Anonymous: Markovac, Pavao, in: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje* [*Croatian Encyclopaedia, Online edition*], Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2024, www.enciklopedija.hr/clanak/markovac-pavao.

Asafyev 1976 | Boris V. Asaf'ev: Musical Form as a Process, in: Tull 1976, pp. 184–564 (Book 1) and 600–953 (Book 2).

Atanasovski 2011a | Srđan Atanasovski: The Ideology of Yugoslav Nationalism and Primordial Modernism in Interwar Music, in: *Muzikologija/Musicology* 11 (2011), pp. 235–250, https://doi.org/10.2298/MUZ1111235A.

Atanasovski 2011b | Srđan Atanasovski: Никола Херцигоња и производење југословенске националне територије [Nikola Hercigonja and the Production of the Yugoslav National Territory], in: Veselinović-Hofman/Milin 2011, pp. 133–151.

Atanasovski 2015 | Srđan Atanasovski: Creating New Representations of Yugoslav National Territory. Dragutin Gostuški's Symphonic Poem *Beograd,* in: *Partituren der Städte. Urbanes Bewusstsein und musikalischer Ausdruck,* ed. by Susana Zapke and Stefan Schmidl, Bielefeld: transcript 2015, pp. 59–76, https://doi.org/10.1515/transcript.9783839425770.59.

Bakić 2004 | Jovo Bakić: *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma 1918–1941. Sociološko-istorijska studija* [*Ideologies of Yugoslavism Between Serbian and Croatian Nationalism 1918–1941. Sociological and Historical Study*], Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka "Žarko Zrenjanin" [City National Library "Žarko Zrenjanin"] 2004.

Bergamo 2011 | Marija Bergamo: Ideja *muzičkog realizma* kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike [The Idea of *Musical Realism* as the Cornerstone of Hercigonja's Deliberations on Music], in: Veselinović-Hofmann/Milin 2011, pp. 61–73.

Bošković 2017 | Milorad Bošković: Predstave "Gorskog vijenca" ["The Mountain Wreath" on Stage], in: *Matica* 72 (2017), pp. 153–168.

Cvetković 2011 | Stefan Cvetković: Неки аспекти прожимања модернистичког и реалистичког дискурса у српској музици средине XX века – скица за једно истраживање [Some Aspects of the Permeation of Modernist and Realist Discourses in Serbian Music of the Mid-Twentieth Century – Sketch for Research], in: Veselinović-Hofman/Milin 2011, pp. 123–131.

Denegri 2003 | Ješa Denegri: Inside or Outside *Socialist Modernism*? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970, in: *Impossible Histories – Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991,* ed. by Miško Šuvaković and Dubravka Đurić, Cambridge MA: MIT Press 2003, pp. 170–209.

Despić 2001 | Dejan Despić, *BEMUS 1969–1998. Thirty Years of the Belgrade Music Festival,* translated by Zoran Paunović and Gavin Brown, Belgrade: Jugokoncert 2001.

Djilas 1991 | Aleksa Djilas: *The Contested Country. Yugoslav Unity and Communist Revolution 1919–1953,* Cambridge MA/London: Harvard University Press 1991.

Đurić-Klajn 1955 | Stana Đurić-Klajn: Есејистички рад Војислава Вучковића [Essayistic Work of Vojislav Vučković], in: Vučković 1955a, pp. 1–10.

Elphick 2021 | Daniel Elphick: Boris Asafiev and Soviet Musical Thought. Reputation and Influence, in: *Muzikologija/Musicology* 30 (2021), pp. 57–74, https://doi.org/10.2298/MUZ2130057E.

Golubkova 2023 | Polina Golubkova: *The Theory of Intonation. Boris Asafiev and the Russian Piano School Tradition,* PhD dissertation, University of South Carolina, 2023.

HAB Catalogue | Catalogue of the Historical Archives of Belgrade, online, n.d., www.arhiv-beograda.org/en/fonds-and-collections/search.

Hercigonja 1972a | Nikola Hercigonja: Konjovićeva Koštana [Konjović's Koštana], in: Hercigonja 1972g, pp. 7–11.

Hercigonja 1972b | Nikola Hercigonja: Realista Modest Petrovič Musorgski [The Realist Modest Petrovich Mussorgsky], in: Hercigonja 1972g, pp. 58–63.

Hercigonja 1972c | Nikola Hercigonja: Sećanja na Pavla Markovca [Remembering Pavao Markovac] (1959), in: Hercigonja 1972g, pp. 89–92.

Hercigonja 1972d | Nikola Hercigonja: Veliki Istranin (Uz 80-godišnjicu kompozitora Ivana Matetića-Ronjgova) [The Great Istrian (On 80th Birthday of the Composer Ivan Matetić-Ronjgov)], in: Hercigonja 1972g, pp. 93–96.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hercigonja 1972e | Nikola Hercigonja: Muzikološki opus dr Vojislava Vučkovića [The Musicological Opus of Dr Vojislav Vučković], in: Hercigonja 1972g, pp. 115–147.

Hercigonja 1972f | Nikola Hercigonja: Međusobna zavisnost muzičkog folklora i umetničkih oblika [The interdependence of music folklore and art forms], in: Hercigonja 1972g, pp. 214–223.

Hercigonja 1972g | Nikola Hercigonja: *Napisi o muzici* [*Writings About Music*], Belgrade: Umetnička akademija u Beogradu [Art Academy in Belgrade] 1972.

Hercigonja 1984 | Nikola Hercigonja: O Operi i "Slugi Jerneju" [On Opera and "Servant Jernej"], text broadcast at the 3rd Program of the Radio Belgrade on 17 October 1984.

IMDb 1990–2024 | Anonymous: Stav'te pamet na komediju, in: *IMDb*, online, 1990–2024, www.imdb.com/title/tt0795572/.

Janković-Beguš 2015 | Jelena Janković-Beguš: Допринос ансамбала Музичке продукције Радио-телевизије Србије промовисању југословенске и српске уметничке музике на Београдским музичким свечаностима (1969–2014) [The Role of the Ensembles of Music Production of the Radio-Television Belgrade / Serbian Broadcasting Corporation in Promoting Yugoslav and Serbian Art Music at the Belgrade Music Festivities], in: *Радио и српска музика* [*Radio and Serbian Music*], ed. by Ivana Medić, Belgrade: Музиколошки институт САНУ [Institute of Musicology SASA] 2015, pp. 226–277.

Janković-Beguš 2017 | Jelena Janković-Beguš: "Between East and West". Socialist Modernism as the Official Paradigm of Serbian Art Music in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, in: *Musicologist* 1/1 (2017), pp. 141–163, https://doi.org/10.33906/musicologist.373187.

Khannanov 2018 | Ildar Khannanov: Boris Asafiev's *Intonatsia* in The Context of Music Theory of the 21st Century, in: *Rasprave* 44/2 (2018), pp. 485–501.

Maksimović 1984 | Dušan S. Maksimović: Успео "Јернеј" [A Successful "Jernej"], *Политика експрес,* 22 October 1984, p. 8.

Malbaša 2013 | Predrag Malbaša: *Spomenici Petra II Petrovića Njegoša* [*The Monuments of Petar II Petrović Njegoš*], Cetinje: Fomos Montenegro 2013.

Masnikosa 2010 | Marija Masnikosa: *Orfej u repetitivnom društvu. Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka* [*Orpheus in Repetitive Society. Postminimalism in Serbian Music for String Orchestra in the Last Two Decades of the 20th Century*], Belgrade: Fakultet muzičke umetnosti 2010.

Matović et al. 1995 | *Српска музичка сцена* [*Serbian Music Stage*], ed. by Ana Matović, Melita Milin, Nadežda Mosusova and Katarina Tomašević, Belgrade: Institute of Musicology SASA 1995.

Medić 2004 | Ivana Medić: *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca* [*Piano Music of Vasilije Mokranjac*], Belgrade: Studentski kulturni centar, Knjižara Bookwar 2004.

Medić 2007 | Ivana Medić: The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology, in: *Музикологија/Musicology* 7 (2007), pp. 279–294, https://doi.org/10.2298/MUZ0707279M.

Medić 2017 | Ivana Medić: *From Polystylism to Meta-Pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music,* Belgrade: Institute of Musicology SASA 2017.

Medić/Janković-Beguš 2016 | Ivana Medić/Jelena Janković-Beguš: The Works Commisioned by Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013. Contemporary Music Creation in a Transitional Society, in: *Music. Transitions/Continuities,* ed. by Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladjenović and Ivana Perković, Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music 2016, pp. 317–329.

Mitrović 2020 | Marija Mitrović: Recepcija scensko-muzičkih obrada "Hlapca Jerneja" [Reception of Music-Theatre Performances of *The Bailiff Jernej and His Rights*], in: *Slovenika* 6 (2020), pp. 9–23, https://doi.org/10.18485/slovenika.2020.6.1.1.

Nikolajević 1995 | Snežana Nikolajević: Српска музичка сцена у телевизијском запису [The Serbian Lyric Scene on Television], in: Matović et al. 1995, pp. 312–323.

Nikolajević 2011 | Snežana Nikolajević: Телевизијски опус Николе Херцигоње и телевизијски архив о Николи Херцигоњи – разумевање и интеракција [The Television Opus of Nikola Hercigonja and the Television Archive on Nikola Hercigonja – Understanding and Interaction], in: Veselinović-Hofman/Milin 2011, pp. 171–181.

Ognjanović 1984 | Mirjana Ognjanović: Врлине, мане, поуке за будућност (Завршен је 16. БЕМУС) [Virtues, Flaws, Lessons for the Future (The 16th BEMUS has ended)], in: *Политика*, 22 October 1984, p. 11.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pervan 1984 | Divna Pervan: Monument savremenog zvuka [A Monument of Contemporary Sound], in: *Oslobođenje,* 19 October 1984, p. 8.
Radović 1984 | Branka Radović: "Слуга Јернеј" Николе Херцигоње [Nikola Hercigonja's "Servant Jernej"], *Политика,* 22 October 1984, p. 11.
Radović 1995 | Branka Radović: Прожимање жанрова у музичко-сценским делима Николе Херцигоње [Permeation of Genres in the Stage Works of Nikola Hercigonja], in: Matović et al. 1995, pp. 293–304.
Radović 2000 | Branka Radović: *Горски вијенац и друга музичко-сценска дела Николе Херцигоње* [*The Mountain Wreath and other Music-Scenic Works by Nikola Hercigonja*], Podgorica: Udruženje kompozitora Crne Gore [Association of Composers of Montenegro] 2000.
Radović 2011 | Branka Radović: Живот и стваралаштво Николе Херцигоње. тражење оперских путева [Life and Work. The Stylistic Image of Nikola Hercigonja. Searching for the Paths of Opera], in: Veselinović-Hofman/Milin 2011, pp. 5–25.
RTS 2020 | Anonymous: Trezor. Televizijski mjuzikl "Stav'te pamet na komediju", in: *RTS,* 21 September 2020, www.rts.rs/lat/tv/rts2/4082215.html.
Simić Mitrović 1988 | Darinka Simić Mitrović: …*Da capo all' infinito,* Belgrade: City Library of Belgrade 1988.
Sovtić 2020 | Nemanja Sovtić: Космополитска стилска оријентација – стваралачка изузетност Рудолфа Бручија и(или) југословенска уметничко-теоријска пракса [Cosmopolitan Stylistic Orientation – Rudolf Bruči's Creative Excellence and/or Yugoslav Artistic and Theoretical Discursive Practice], in: *Југословенска идеја у/о музици* [*The Yugoslav Idea in/of Music*], ed. by Mirjana Veselinović-Hofman, Srđan Atanasovski and Nemanja Sovtić, Belgrade/Novi Sad: Музиколошко друштво Србије и Матица српска [Serbian Musicological Society and Matica srpska] 2020, pp. 127–138.
Sultanova/Akhmadzhonov 2023 | Sevara Ruslanovna Sultanova/M. Akhmadzhonov: The Problem of the 'Little Man' in Russian Literature of the 19 Centure [sic], in: *Science and Innovation* 2/2 (2023), pp. 52–54.
Tomić 1984 | N. Tomić: Распевани Јернеј [Singing Jernej], in: *Новости,* 18 October 1984, p. 9.
Trifunović 2019 | Aleksandar Trifunović: Cankar i Jugoslavija [Cankar and Yugoslavia], in: *Cankar i(n) mi* [*Cankar and Us*], ed. by Maja Đukanović and Darko Ilin, Belgrade: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu 2019.
Tull 1976 | James Robert Tull: *B. V. Asaf'ev's Musical Form as a Process. Translation and Commentary,* PhD dissertation, Ohio State University, 1976, http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1487063539786099.
Turlakov 1984 | Slobodan Turlakov: Од Пучинија до Херцигоње [From Puccini to Hercigonja], in: *Борба,* 23 October 1984, p. 9.
Veselinović-Hofman 1997 | Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* [*Fragments on Musical Postmodernity*], Novi Sad: Matica srpska 1997.
Veselinović-Hofman 2017 | Mirjana Veselinović-Hofman: What, How, and Why in Serbian Music after the Second World War, in the Light of Ideological-Political Upheavals, in: *Музикологија/Musicology* 23 (2017), pp. 15–29, https://doi.org/10.2298/MUZ1723015 V.
Veselinović-Hofman/Milin 2011 | *Никола Херцигоња (1911–2000). Човек, дело, време* [*Nikola Hercigonja (1911–2000). The Man, the Opus, Time*], ed. by Mirjana Veselinović-Hofman and Melita Milin, Belgrade: Muzikološko društvo Srbije [Serbian Musicological Society] 2011.
Vučković 1955a | Vojislav Vučković: *Избор есеја* [Selected Essays], ed. by Stana Đurić-Klein, Belgrade: Научна књига [Naučna knjiga] 1955.
Vučković 1955b | Vojislav Vučković: Музички реализам [Music Realism], in: Vučković 1955a, pp. 126–135.

***Jelena Janković-Beguš**, PhD, has been active as a researcher in the fields of musicology and cultural policy in Europe for more than twenty years, having published nearly 40 original scholarly essays in journals and books in Serbia and abroad. She has also edited or co-edited a number of publications in various genres and has taken part in many international conferences. She is the programme manager for art music at the Belgrade Festivals Center (CEBEF) and a producer at the Belgrade Music Festival (BEMUS). She has worked as an Expert of the European Commission on the Creative Europe and Horizon programmes since 2018.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ivana Medić

The Newness of Quantum Music

In this study, I discuss the diverse possibilities of interweaving quantum physics and music. After providing an overview of several recent, mutually different approaches to combining quantum physics and music, I describe two collaborative EU projects in which I was involved for seven years: "Quantum Music" (2015–2018) and its 'sequel', "Beyond Quantum Music" (2019–2022). I provide basic information about these projects, describe their artistic and scientific components, and highlight their innovativeness. In conclusion, I pose numerous questions about the feasibility of 'new music' in the 21st century and the very concept of 'newness', while highlighting how quantum music in its various incarnations can inspire us to think about the possibilities of kickstarting a new avant-garde. I conceptualise quantum music as a path to a new avant-garde that is tailored to the needs and challenges of the 21st century while retaining strong links with the past.

Introduction

In what follows below, I wish to present the diverse possibilities that exist for interweaving quantum physics and music and examine the different possible approaches to it. I also want to focus on a specific approach with which I was personally involved. I am referring to two EU cooperation projects that I led in the past seven years: "Quantum Music" (2015–2018), with partners from Copenhagen, Ljubljana and Belgrade and associate partners from The Hague, Aarhus and Hannover, and its 'sequel', "Beyond Quantum Music" (2019–2022), with partners from Linz, Split and Belgrade and an associate partner from Delft. I will provide information about these projects and highlight their innovativeness while offering an overview of other options for interaction between quantum physics and music. To conclude, I will attempt to answer certain pressing questions that go beyond the scope of these two projects and are at the very heart of contemporary music production and systems of consumption.

Since the turn of the millennium, there have been several attempts across the world to connect quantum physics with music. A collection of papers published in 1999 entitled *Language, Quantum, Music* provided a theoretical, conceptual and philosophical foundation for this endeavour while summing up the then "present state of research in all directions of Logic and Philosophy of Science".[1] An experiment conducted in 2006 in the American laboratory Fermilab to turn matter into antimatter[2] that was later confirmed experimentally in CERN[3] provided an idea as to how to explore the possibility of turning the resultant oscillations into sound.[4]

1 Dalla Chiara et al. 1999, p. vii.
2 Fermilab n.d.
3 LHCBE 2011.
4 LHCBE 2012.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In 2012, the Institute for Quantum Computing in Waterloo, Canada, teamed up with the Kitchener-Waterloo Symphony Orchestra to create "Quantum: Music at the Frontier of Science", which explored "the history of music and quantum science over the past century through music and narrative".[5] In 2015 (unbeknownst to us, who had begun preparing our project proposal in 2014), the Austrian scientists Putz and Svozil published an article in which they investigated various "ways of conceptualizing, rendering and perceiving quantum music, and quantum art in general".[6] They considered a quantisation of musical systems, a piano in particular, and explained how a diatonic, C-major scale could be quantised. They introduced "a nomenclature in analogy to classical musical representation [and] typical quantum mechanical features such as the coherent superposition of classically distinct tones, as well as entanglement and complementarity in music",[7] but without offering any actual artistic results. In the United Kingdom, a major centre for quantum music and other aspects of research combining music, science and technology was established at the University of Plymouth: the Interdisciplinary Centre for Computer Music Research (ICCMR), led by Eduardo R. Miranda. But unlike Miranda, who is both a classically trained composer and an expert scientist in artificial intelligence, the majority of researchers at the ICCMR are primarily computer scientists, mathematicians and AI specialists.[8]

Research proceeded in various directions, independent of our own work, after we started our first "Quantum Music" project in 2015. For example, in 2019 the American scientist Christopher L. Holloway and his team at the National Institute for Standards and Technology in Boulder (Colorado) experimented with making music with Rydberg atoms.[9] In 2021, researchers at the Quantum Engineering Technology Lab of the University of Bristol "collaborated with artist, producer and audio engineer Simon Small to investigate how quantum physics and technology can be used or utilised to generate sounds or music".[10] In the USA, a team led by Ryan Camacho at the Camacho Lab, established in 2017 at Brigham Young University, began creating music using quantum state number distributions.[11] Based on the frequencies calculated by Hans Cousto,[12] "the composer and sound artist Barnim A. Schultze aka Akasha Project developed a special composition-method for the octaveanalog [sic] transposition of the spectral measuring data (resonance-maxima) of the hydrogen atoms".[13]

While this overview is by no means exhaustive, it demonstrates the possible range of approaches for combining quantum physics and music and also shows that it has mostly been engineers, programmers and mathematicians who have been interested in quantum music, not professional musicians, composers and musicologists. This is probably because musicians tend to feel intimidated or out of their depth when confronted with physics or the natural sciences. The above research was thus focused mainly on quantum algorithms generating sounds (colours and/or pitches), rhythms or effects/modulations. With our projects, we took a different approach, taking *music* as our starting point. At the same time, thanks to a little help from our friends – quantum physicists – we felt bold enough to tackle the 'quantum' side of the project.

5 A short project description (from which the above citation is taken) and a full recording of the performance are available on YouTube, see Quantum 2012.
6 Putz/Svozil 2017, p. 1.
7 Ibid., p. 2.
8 ICCMR n.d.
9 Holloway et al. 2019.
10 QETL n.d.
11 CamachoLab n.d.
12 Cousto 2006.
13 Akasha 2010.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Finding a platform for artistic research

Our first pilot project, entitled "Quantum Music", emerged as a labour of love and friendship because the initial ideas were formulated by two pairs of friends. These were a tandem consisting of Vlatko Vedral, one of the most prominent quantum physicists today and a full professor at the University of Oxford, and his high-school friend Dragan Novković, a professor in the Department of Audio-Visual Technologies at the School of Electrical and Computer Engineering in Belgrade. Vedral and Novković devised a joint project combining their respective specialist areas, namely quantum physics, acoustics and music.

The second pair consists of the pianists Sonja Lončar and Andrija Pavlović (alias Andy Pavlov), an acclaimed, award-winning piano duo from Belgrade known as LP Duo. As avid fans and collectors of old analogue synthesizers, which they have consistently used in their live performances in different genres of music, Lončar and Pavlović have long dreamed of creating an ideal keyboard instrument that would combine the best features of classical pianos and analogue synthesizers. So they teamed up with Vedral and Novković, who possessed the expertise to turn their idea into reality.

At the invitation of LP Duo, I joined as the fifth member of this core group and as the project leader. My participation was needed, not least because I work at the institute attached to the Serbian Academy of Sciences and Arts and am therefore institutionally well positioned to submit a funding application for an art-and-science project. As an ardent admirer of the Darmstadt avant-garde of the 1950s and 1960s, especially Stockhausen,[14] I jumped at the opportunity offered by the "Quantum Music" project to create something new and to revive the spirit of the post-World War II avant-garde, in particular its 'obsession' with progress, innovation, technological breakthrough and, last but not least, new sound(s).

We found a suitable funding platform in the European Commission's programme Creative Europe, which was offering 60% financial support to small-scale cooperation projects including partners from at least two EU countries. We soon found two EU partners: from Denmark (the Danish National School for Performing Arts) and Slovenia (the Cultural Centre Kino Šiška), plus another partner from Serbia (the Centre for the Promotion of Science) and two associate partners (the University of Oxford and TodaysArt, a festival in The Hague). As the project progressed, other institutions joined as unofficial partners, including the Centre for Quantum Technologies at the National University of Singapore, Aarhus University and the Incontri Institute for New Music of the University for Music, Theatre and Media in Hannover.

When we decided to rely on Creative Europe funding, our project had to be tailored to this programme's objectives. These encompass European cooperation, audience development, transnational mobility and the need to create original yet accessible projects that can attract a wide, diverse audience. Creative Europe rarely supports projects aimed at a very narrow circle of experts and enthusiasts, opting instead for stronger visibility and impact; therefore, even 'innovative' projects must be sufficiently accessible and inclusive. This project-selection strategy is in tune with the general tendencies of the 2020s, including anti-elitism and decolonisation movements that have led to a loss of faith in 'elite' European modernist culture and even core European values or the idea of 'Europe' itself, which is nowadays regarded by some as "Eurocentric, Euro-supremacist, and Euro-universalist".[15] It is important to note that Creative Europe projects may not make a profit: all funding is spent on the project itself and, in addition to the 60% of the total budget provided by the EU, the partners in the consortium must raise an addi-

14 Among other things, I have written a book on his operatic cycle *LICHT,* see Medić 2019.
15 Weller 2021, p. 269.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tional 40% themselves. Projects funded by Creative Europe require idealism because the partners in the consortium are aware from the outset that there is no financial gain to be made from participating in the programme.

Choosing a direction

When deciding how to begin our explorations of the quantum phenomena and their analogies with music, we started with several ideas outlined by Vedral and Novković that we later assembled and published in the project catalogue entitled *Beyond Quantum Music 2019–2022:*

> At a physical level, music and sound in general can be viewed as waves of pressure, in which small packets of air compress and expand at a particular rate known as the frequency of the wave, that we perceive as a sound. Waves appear in many contexts in physics. Mathematically, wherever there is something that regularly repeats in time, it can be expressed as a wave. In quantum mechanics, these waves are far removed from our everyday experience. For example, quantum waves can correspond to the changing probabilities of finding a particle in a particular position. Fundamentally, however, the same mathematics that applies to waves breaking on the beach also applies to quantum physics. These mathematical similarities between sound and quantum mechanics form the basis of our attempt to create music from quantum mechanics. We can apply quantum mathematics, but rather than treating the output at any given time as a probability, we instead interpret the value as how compressed or expanded air should be at this time. The effect of this is that the probability waves from quantum mechanics are converted into audible sound waves.[16]

One of our first ideas was to probe quantum systems with some sort of input, with light lasers used to 'attack' the atoms. Another early idea was to try and simulate the 'sound' of quantum states. As explained in the catalogue, even without external 'probing',

> quantum systems change in time, typically at an ultra-fast rate. For example, an electron in the simplest Hydrogen atom naturally flickers between a quantum 'spin up' state to a 'spin down' state at approximately 1,420,000 times per second (if played as a sound, this would be far outside the range of human hearing, and so to hear these frequencies, we would have to slow them down considerably).[17]

Another idea was to explore one of the most specific quantum phenomena – coherent *superposition:*

> When a quantum system is in just one state […], the sound of the oscillation will sound like a pure tone at some frequency. A quantum system in a superposition of states at the same time will vibrate at multiple frequencies, thus the sound produced will be a chord. This system can be simulated on modern computers.[18]

Many parameters can be varied to change the rates at which the quantum system vibrates, and the project team's idea was that these parameters could be rigged for control by a piano keyboard so that pressing the keys could change the sound. Other ideas also involved the creation of musical pieces that would simulate or emulate certain quantum phenomena such as interference, entanglement and the Bose-Einstein Condensate (BEC) – the so-called 'fifth state of

16 Medić 2022a, p. 22.
17 Ibid., p. 23.
18 Ibid.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

matter' that was predicted in 1924/25 by Albert Einstein and Satyendra Nath Bose, but experimentally achieved in quantum laboratories for the first time in 1995.[19] The BEC has provided scientists with the possibility of generating mechanical waves in quantum systems, thus leading to the establishment of a new scientific discipline of quantum acoustics.

During our experiments for the project "Quantum Music", we learned that sound waves created in the BEC are in the actual hearing range of humans. Our project thus started with a series of quantum-acoustics experiments during which particles exhibited characteristics that could be converted into audible sounds. As explained by Marko Rančić:

> At temperatures close to the absolute zero [-273.15 °C], matter behaved differently than expected […]. In the case of Bose-Einstein condensate, all wave functions of individual atoms collapse into one wave function due to low temperature and pressure (so-called Wave Function Overlap). One could easily make a joke: If one of the atoms of the BEC started dancing the folk round dance [*kolo*] known as 'Svrljiška Rumenka', the other atoms would immediately join the dance.[20]

This wave function overlap creates the quantum 'sound'; while one cannot hear it outright, our collaborator, the acclaimed Danish quantum physicist Klaus Mølmer, worked out equations and formulae to determine how such events occurred and thus managed to 'transfer' these inaudible quantum sounds into our world. The project team subsequently succeeded in synthesising sounds based on Mølmer's equations.

The next step was the creation of new hardware, the so-called 'hybrid piano' that transformed the classical piano into an analogue/digital instrument. During the first "Quantum Music" project (2015–2018), the team developed a version of it using magnetic sensors, which LP Duo used for its concert tour in 2017. As explained by LP Duo, the hybrid piano is "a combination of a traditional piano and digital synthesizer with analogue controls that allow different processing of acoustic and digital signals in real time."[21] This device instantly supplies concert pianos with new sound colours and hitherto unexplored expressive possibilities. The hybrid piano won third prize in the annual contest for the best technological innovation in Serbia in 2017.[22] The creation of the hardware was complemented both by the creation of a new software interface and also of sound banks that were developed using Klaus Mølmer's equations.[23]

In addition to this new instrument and its new sounds, LP Duo and their collaborating composer, Kim Helweg, wrote new pieces for two pianos and hybrid pianos inspired by the behaviour of quantum particles. Besides composing this new music, LP Duo also rearranged already existing music for their new, hybrid instruments (including works by the composers Ivan Božičević, Mark Mellits, Antonio Corea and others).[24] The show that LP Duo took on their 2017

19 The physicists who managed to create the BEC, Eric A. Cornell, Wolfgang Ketterle and Carl E. Wieman, were awarded the Nobel Prize in Physics in 2001 "for the achievement of Bose-Einstein condensation in dilute gases of alkali atoms, and for early fundamental studies of the properties of the condensates", see Nobel Prize 2001.

20 "Na temperaturama bliskim apsolutnoj nuli materija se ponašala mimo očekivanja […]. U slučaju Boze-Ajnštajnovog kondenzata sve talasne funkcije pojedinačnih atoma urušavaju se u jednu talasnu funkciju zbog niske temperature i pritiska (tzv. Wave Function Overlap). U šali se slobodno može reći sledeće: Kada bi jedan od atoma BAK-a zaigrao kolo poznato kao Svrljiška Rumenka ostali atomi bi odmah zaigrali isto kao on." (Rančić 2011).

21 Lončar/Pavlović 2018, p. 114. In this article, Lončar and Pavlović provide details on the development and construction of this device, as well as its technical and interpretive possibilities.

22 A full recording of the TV show where the finalists presented their products and the jury reached its decision can be viewed on YouTube, see RTS 2017.

23 On the process of creating new sounds for this instrument, see Novković et al. 2018.

24 An extract from a recording of their live performance of the *Quantum Music* show at the Yugoslav Drama Theatre in September 2017 can be viewed on YouTube, see LP Duo 2018.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 1 The first of two prototypes of the hybrid piano (with magnetic sensors). Hardware created by the engineer Darko Lazović.

tour of six cities (Singapore, The Hague, Copenhagen, Aarhus, Ljubljana and Belgrade) also included an audio-visual narrative consisting of eight so-called 'chapters' aimed at explaining to the audience the most important phenomena of the quantum world. Each 'chapter' of the show was named after a certain quantum phenomenon: "Quantum Vacuum", "Collapse", "Double Slit Experiment", "Duality", "Bose-Einstein Condensate", "Bioquantum", "Entanglement" and "Teleportation".

However, Lončar and Pavlović were not entirely satisfied with the functionality of the first version of the hybrid piano because the magnetic sensors were sometimes unreliable, making live performances unpredictable and stressful for the performers. Their main challenge was to transform a classical analogue piano into a reliable digital instrument that would retain the dynamic and expressive range of a piano keyboard, its quality and sensitivity, the responsiveness to virtuosity in performance and the other technical advantages of a classical piano, but that could also be enriched with new colours and provide digital inputs and outputs. They accordingly decided to work on a new version in a second project, "Beyond Quantum Music" (2019–2022), creating an instrument that would use optic instead of magnetic sensors. Besides funding from Creative Europe, we raised additional monies from the Serbian Innovation Fund to help us develop a new prototype.[25] We thereupon assembled a team that could turn LP Duo's vision into reality, including engineers from the international company HTEC. The new instrument that was created was named DUALITY, and LP Duo went on to establish a company of that name that submitted an international patent, currently pending. This new version of the hybrid instrument proved to be much more reliable in live performance than the previous version and much easier to install.[26] LP Duo used it for its concert tour in 2022.[27]

25 SIF n.d.

26 The new version of the hybrid instrument allows both acoustic and digital signals to be processed in real-time. This device can be adapted to suit any grand or upright piano (it can be easily attached to any piano in less than 30 minutes) and is compatible with all standard types of computer and audio equipment.

27 A full recording of the show *Beyond Quantum Music* at the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade of 3 October 2022 is available on YouTube, see LP Duo 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 2 LP Duo (Sonja Lončar and Andrija Pavlović), *Quantum Music 2017* – "Teleportation" (Photo by Ivan Todorovski).

The science of "Quantum Music"

Although the "Quantum Music" and "Beyond Quantum Music" projects were conducted within the framework of the Creative Europe programme and their most visible (and audible) results were concert tours, new compositions, new instruments and new sounds, they also had a strong scientific component. The researchers working on the projects wanted to explore different possibilities for merging quantum physics with music, and after having made their breakthroughs they were eager to share their discoveries and to explain the purpose of their experiments and artistic decisions. This is why we organised two conferences on quantum music, both in Belgrade, in March 2018 and December 2022,[28] these being the final activities of the two respective projects. The first conference was followed by the publication of a themed issue on quantum music of the journal *Muzikologija/Musicology* in December 2018.[29] This contained nine articles, with contributions from researchers working on our project and also from external scholars who were involved in different approaches to quantum music and whom we had met through the conference. An initial group of articles in the issue surveyed various possibilities for a fruitful interaction between quantum physics and music, including the quantum superposition of two sounds, programming gate-based hardware and the phenomenon of interference that lies at the heart of quantum physics and is responsible both for many of the unusual aspects of quantum behaviour and for the aesthetic and philosophical implications of quantum music.[30] A second group of articles discussed the actual research conducted within the first "Quantum Music" project and its results, including the processes of synthesis and the analysis of sounds developed from both theoretical equations and the BEC experiments, the creation of the first prototype of the hybrid piano, and the conceptualisation of the piano duo "as an artistic embodiment of duality, entanglement and other quantum phenomena."[31] A third and

28 Medić 2022b.
29 Medić 2018.
30 Vedral 2018; Kirke 2018; Garner 2018; Marletto 2018.
31 Novković et al. 2018; Lončar/Pavlović 2018, p. 111.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

final group of articles dealt with the collaboration between the Danish quantum physicist Klaus Mølmer and the composer Kim Helweg, the outcome of which was the composition *Superposition – Many Worlds* (2017) for two hybrid pianos.[32] Although the inspiration behind *Superposition – Many Worlds* was new, Helweg here employs relatively traditional compositional means. The title and subtitle of the piece

> refer to one of the characteristic phenomena of the quantum universe – the fact that particles can exist simultaneously in different states. […] However, as soon as a particle is located in the quantum space, the 'superposition' is lost and it 'collapses' into a single, defined state. […] Inspiration in quantum phenomena is also revealed by the titles of movements in Helweg's composition, because they correspond to the titles of the series of spectral lines of the hydrogen atom.[33]

Helweg's piece allows us to establish an analogy between the repetitive models of post-minimalist provenance and the 'waves of energy' in the quantum world. These 'waves' are the images of the 'superposition' of the particles, because they belong to all possible worlds until the moment when they 'collapse' into 'here and now'. In our analysis of Helweg's composition, Jelena Janković-Beguš and I established an analogy between Pierre Boulez's aims as expressed in his text "Technology and the Composer"[34] and the "Quantum Music" project, including close collaborations between scientists, engineers and musicians and the development and production of new instruments, paired with the composers' and performers' efforts aimed at learning and mastering the new technology.[35]

"Beyond Quantum Music"

The second project, "Beyond Quantum Music", was conceived to broaden and develop the productional, educational and artistic aspects of the pilot project – but aside from music, this creative research also encompassed visual and digital arts. The success of the first project and the enthusiastic response of audiences to our merger of art and science gave us confidence that this new consortium would successfully reach out to new audiences. When submitting our project application to Creative Europe in 2018, we chose 'transnational mobility' and 'audience development' as our objectives and priorities. The project started in October 2019, but only a few months later, the outbreak of the COVID-19 pandemic put immense obstacles before it. Our consortium was forced to adapt to the new circumstances, including organising an extension of six months to the project (it ended on 31 December 2022 instead of 30 June). We also made two changes to the members of the consortium and substituted certain events that had been planned with others. Since the quantum laboratories at the universities of Aarhus and Oxford (with whom we had previously collaborated) were closed to external researchers, all artistic and scientific research on the connections between quantum physics, music and arts was done at the Kavli Institute for Nanoscience at the Technical University Delft in the Netherlands. Although this collaboration had not originally been planned, Andrija Pavlović of LP Duo won a three-month artistic residency at the Kavli Institute in spring 2022. The Institute owns the

32 Mølmer 2018; Helweg 2018; Medić/Janković-Beguš 2018.

33 Ibid., p. 84f. The first six movements of Helweg's piece also bear the titles of the scientists who discovered the series of the hydrogen atom: *Prelude I, serie 1 "Lyman"; Prelude II, serie 2 – "Johann Balmers lustige Streiche"; Prelude III, serie 3 – "Paschen"; Prelude IV, serie 4 – "Brackett"; Prelude V, serie 5 – "Pfund"; Prelude VI, serie 6 – "Humphreys"; Prelude VII, serie 7; Prelude VIII, serie 8; Prelude IX, serie 9.*

34 Boulez 1977.

35 Medić/Janković-Beguš 2018, p. 90.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

expensive, sophisticated equipment that is necessary for research of the complexity envisaged, as well as highly trained staff. Klaus Mølmer came from Denmark to Delft to conduct research with LP Duo, and that is where they completed the scientific part of the project and composed the music for their "Beyond Quantum Music" multimedia show. The most unexpected change to the consortium happened in the summer of 2022 when the preparations for their tour were already underway: our Dutch partner 'Stichting the Generator – TodaysArt' lost financial support from the city of The Hague and could not find alternative sources of funding. Since they could not fulfil their obligations, thereby putting the entire project in jeopardy, we had to replace them with another suitable partner. This was the MedILS Institute from Split, which helped us ensure the successful completion of the project.

Our objective of transnational mobility was achieved by organising many events throughout Europe, either live or prerecorded/streamed.[36] The tour "Beyond Quantum Music" in autumn 2022 consisted of several events, starting with an open-air concert in Novi Sad on 4 September 2022 that was part of the programme "Novi Sad 2022 – European Capital of Culture".[37] This was followed by a two-day event in Linz at the 2022 Ars Electronica Festival. The inclusion of our project in this, the largest, most important festival of its kind in Europe, gave it international visibility and prestige. The concert "Beyond Quantum Music" was performed on the main stage, in a large open-air pavilion, on 9 September 2022; LP Duo headlined the evening programme of the Festival and performed on the same stage as the legendary American avant-garde artist and musician Laurie Anderson, who was the main artist on the following day. This concert and the new hybrid instruments drew a lot of attention from the audience. On the next day, 10 September 2022, we gave a showcase presentation of the new hybrid piano at the Ars Electronica Centre, which was attended by many curious musicians and other artists.

The next stop of the tour was Split, with a two-day event organised by the MedILS Institute for Life Sciences. The tour concluded with a week-long event in Belgrade, Serbia, encompassing live performances, installations, and a presentation of the entire project and the new hybrid piano DUALITY. The concert "Beyond Quantum Music" at the Yugoslav Drama Theatre took place on 3 October 2022, followed by an exhibition and live performances on 10 and 11 October at the Centre for Cultural Decontamination, where selected artists from eight European countries presented their work: Timo Hoogland (The Netherlands), Joe Beedles (United Kingdom), Jiří Suchánek (Czech Republic), Tadej Droljc (Slovenia), Andreja Andrić (Denmark), Małgorzata Żurada (Poland), Marija Šumarac (Finland) and three artists from Serbia: Dragan Novković, Filip Mikić and Maja Bosnić. The international conference "Seven Years of Quantum Music – And Beyond" was held on 15/16 December 2022 in two formats: live (in Belgrade) and online, with participants from Denmark, the Netherlands, the United Kingdom and Serbia.

With regards to the objective of audience development, the pandemic caused a major shift in the cultural industry, forcing it to turn to the online presentation and distribution of events, including live streaming or broadcasting pre-recorded events, with listeners worldwide able to tune in. We made the most of this technological shift and ensured that all our events were dis-

36 The first event was a prerecorded concert "LP Duo presents: Beyond Quantum Music", given as part of the AI and Music S+T+ARTS Festival, a spin-off of the Sónar Festival in Barcelona, Spain, on 15 December 2021. Several events were organised in Delft as part of Andrija Pavlović's artistic residency: a welcome lecture and mini concert by Pavlović himself on 8 February 2022; a lecture by Klaus Mølmer on 24 February 2022; a lecture on quantum music by Sonja Lončar on 10 March 2022; and a final concert by LP Duo "Beyond Quantum Music" on 21 April 2022. All these lectures and concerts are now available online, see QuantumMusic 2022.

37 The city of Novi Sad was supposed to bear this title in 2021, but due to the COVID-19 pandemic, the majority of events were rescheduled for the second part of 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tributed via such channels, streaming them live and/or uploading them to YouTube and other digital platforms.

The music on the "Beyond Quantum Music" tour consisted of new pieces composed and performed by LP Duo. While these works were inspired by quantum phenomena, with the sounds, visuals, dramaturgy and structure of the pieces worked out in collaboration with researchers from Delft, these pieces still suited the overall performance and compositional style of LP Duo, involving minimalism, postminimalism, the new simplicity and elements of popular music. In the comments printed in the catalogue, LP Duo explained their artistic research including their collaboration with the scientists Klaus Mølmer ("Intro", "Collapse"), Sander Otte ("Scanning Tunneling Microscope"), Kobus Kuipers ("Rogue Waves") and Eliška Greplová and Dimphna Meijer ("Qubit Funk").[38] For example, when working on "Qubit Funk", the quantum physicist Greplová and the bionanoscientist Meijer extracted the frequencies of qubit neuron experiments that LP Duo then transferred into sound. They created a powerful bass line and added a minimalist accompaniment that transitions into the funky groove of *qubit*;[39] this happens to the background of the sound of the quantum computers "Qu-tech" that LP Duo recorded in Delft.

Concluding remarks

Instead of a conclusion, I will here outline numerous questions that were prompted by the projects "Quantum Music" and "Beyond Quantum Music". Is it possible to write 'new music' today? If so, then what exactly is 'new' about this 'new music'? Can the present-day 'new music' be as relevant as it was some 60 or 70 years ago, given that the modernist ideology of constant progress has since been largely discredited, leading to the loss of funding to institutions, ensembles, radio stations, festivals and other links in the chain that supported this arguably elitist and non-commercial art form? Can quantum music initiate a new, impactful avant-garde wave? Does this music have to sound 'modernist' and 'avant-garde' in line with the aesthetics of the 'Neue Musik' of the 1950s and the 1960s to be considered 'new', even though that style itself is now over seventy years old? In other words, can music that sounds 'conservative', 'accessible' or even 'tonal' still be considered 'new', simply by being created in the 2020s?

I do not have definitive answers to any of these questions because they are dependent on whether one chooses to focus on conceptual, philosophical aspects or the compositional, technical 'newness' of quantum music (or any other kind of music). However, I hope that I have provided sufficient evidence that quantum music offers new paths for artistic research in the domain of art and science, fostering fruitful collaborations between mathematicians, physicists, bionanoscientists, acousticians, computer programmers, composers, performers and musicologists. Being still somewhat 'mysterious' and difficult to grasp for non-experts, quantum physics can nevertheless inspire artists, including musicians, to probe this uncharted territory and come up with new and exciting results, ranging from music 'composed' by quantum computers to new works written by actual composers curious about quantum phenomena.

The aforementioned questions have prompted me to try and determine what exactly was 'new' about the two projects that I led for seven years. I have come up with the following list:

38 Full descriptions of these pieces, together with the concert programmes and other information, are available in Medić 2022a, pp. 62–65.

39 *Qubit* is 0 and 1 at the same time, while *bit* is either 0 or 1.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Exploring new and diverse possibilities for connecting music and science, specifically quantum mechanics and quantum sounds;
- Developing new hardware – the hybrid piano DUALITY;
- Establishing a new company, DUALITY, with the potential to create new jobs and revolutionise the piano-making industry;
- Developing a new software interface for the new hardware;
- Developing new sound banks consisting of sounds designed by following the equations and instructions provided by quantum physicists;
- New ways of illustrating and explaining complex quantum phenomena with music, thus making them better understandable to a wide audience of non-experts;
- Popularising and demystifying quantum physics through music;
- Contributing to humankind – helping to provide a deeper understanding of relations between the quantum world and our own.

The events that we organised through the two projects garnered lots of interest. All the concerts were sold out, and the exhibitions and presentations of the hybrid piano also attracted numerous curious attendees. Our further plans involve setting up a Quantum Music Festival and the mass production of the hybrid piano as soon as its patent is approved. Finally, since our projects were carried out under the auspices of the Creative Europe programme, we are also promoting European values that remain relevant, such as the right to culture and freedom of expression. Then there is the international, collaborative aspect of the project and its innovative research into creating new instruments, new sounds and new artworks, drawing from the broader pool of European talent including scientists, engineers and adventurous artists.

Although the works composed by Kim Helweg and LP Duo are stylistically not 'new' because they involve 'old' styles such as (post)minimalism and postmodernism, they employ new sounds based on quantum equations (although, seen objectively, similar sounds could have been synthesised even without quantum equations) and by being performed on new, visually and aurally attractive 'gizmos' – hybrid pianos, which transform classical pianos into powerful analogue-digital instruments. They also utilise, explain and illustrate quantum phenomena as described above and thus provide an exciting narrative and a strong educational component. As described in the introduction to this study, other researchers have taken different approaches by focusing on working with quantum computers and algorithms as a means of creating new musical works, or by focusing on the specifics of certain particles and their musical 'transpositions'. All of these approaches are equally valid; whether they will kickstart a new musical avant-garde movement is currently impossible to tell. Nevertheless, our exploration of the interaction between quantum physics and music has produced fascinating results and is encouraging further research into this field. Quantum music is likely to gain a greater following once quantum computers become more widespread and easier to use. We are still at the beginning of this technical revolution, and it is hard to predict how soon it will become mainstream. While science and technology can enable the discovery of new sound worlds, music can also contribute to science by inspiring experiments in the field of quantum mechanics, thus affirming the relevance of non-commercial art music in a profit-oriented, neoliberal world that is increasingly dominated by STEM disciplines, leaving little room for 'new music' on its own.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliography

All weblinks in this article last accessed 22 August 2025.

Akasha 2010 | Akasha Project: *H2 – The Quantum Music of Hydrogen* [press material], online, [2010], www.klangwirkstoff.de/press/kw005/h2_pressetext_l3c_e.pdf.

Boulez 1977 | Pierre Boulez: Technology and the Composer (1977), in: *Orientations. Collected Writings,* ed. by Jean-Jacques Nattiez, trans. by Martin Cooper, Cambridge MA: Harvard University Press 1986, pp. 486–495.

CamachoLab n.d. | Camacho Lab – Electrical and Computer Engineering: *Quantum Music. Create Music Using Quantum State Number Distributions,* online, n.d., https://camacholab.byu.edu/quantum-music.

Cousto 2006 | Hans Cousto: *H2 – Der Klang der Wasserstoffmoleküle,* online, 2002–2006, www.planetware.de/tune_in/Wasserstoff.html.

Dalla Chiara et al. 1999 | Maria Luisa Dalla Chiara/Roberto Giuntini/Federico Laudisa: Editorial, in: *Language, Quantum, Music. Selected Contributed Papers of the Tenth International Congress of Logic, Methodology and Philosophy of Science, Florence, August 1995,* Dordrecht: Springer 1999, pp. viif., https://doi.org/10.1007/978-94-017-2043-4.

Fermilab n.d. | Fermi Research Alliance: *Fermilab,* online, n.d., www.fnal.gov.

Garner 2018 | Andrew J. P. Garner: The Musical Mach-Zehnder Interferometer, in: Medić 2018, pp. 39–49, https://doi.org/10.2298/MUZ1824039G.

Helweg 2018 | Kim Helweg: Composing with Quantum Information. Aspects of Quantum Music in Theory and Practice, in: Medić 2018, pp. 61–77, https://doi.org/10.2298/MUZ1824061H.

Holloway et al. 2019 | Christopher L. Holloway/Matthew T. Simons/Abdulaziz H. Haddab/Carl J. Williams/Maxwell W. Holloway: A "Real-Time" Guitar Recording Using Rydberg Atoms and Electromagnetically Induced Transparency. Quantum Physics Meets Music, in: *AIP Advances* 9/6 (June 2019), https://doi.org/10.1063/1.5099036.

ICCMR n.d. | University of Plymouth: *Interdisciplinary Centre for Computer Music Research (ICCMR). Shaping the Future of Music,* online, n.d., www.plymouth.ac.uk/research/iccmr.

Kirke 2018 | Alexis Kirke: Programming Gate-Based Hardware Quantum Computers for Music, in: Medić 2018, pp. 21–37, https://doi.org/10.2298/MUZ1824021K.

LHCBE 2011 | Large Hadron Collider Beauty Experiment (Admin): *Oscillating Strange Beauty or How Matter Turns into Antimatter and Back,* online, 15 March 2011, https://lhcb-outreach.web.cern.ch/2011/03/15/oscillating-strange-beauty-or-how-matter-turns-into-antimatter-and-back/.

LHCBE 2012 | Large Hadron Collider Beauty Experiment (Admin): *Oscillating Charm and Beauty,* online, 7 November 2012, https://lhcb-outreach.web.cern.ch/2012/11/07/oscillating-charm-and-beauty/.

Lončar/Pavlović 2018 | Sonja Lončar/Andrija Pavlović: *Hybrid Duo*, in: Medić 2018, pp. 111–121, https://doi.org/10.2298/MUZ1824111L.

LP Duo 2018 | LP Duo: *LP Duo plays Quantum Music – Collapse (live)* [video], 9 January 2018, https://youtu.be/DgklNJsLmRI.

LP Duo 2022 | LP Duo: *LP Duo – Beyond Quantum Music LIVE* [video], 23 December 2022, https://youtu.be/8-_cAQCSWLw.

Marletto 2018 | Chiara Marletto: Musings on Quantum Music. Can Quantum Music Bring Us Closer to Objective Beauty, in: Medić 2018, pp. 123–128, https://doi.org/10.2298/MUZ1824123M.

Medić 2018 | *Quantum Music*, ed. by Ivana Medić = *Muzikologija-Musicology* 24 (2018). Full issue available in open access at https://doiserbia.nb.rs/issue.aspx?issueid=3229.

Medić 2019 | Ivana Medić: *Teorija i praksa Gesamtkunstwerka u XX i XXI veku. Operski ciklus SVET-LOST/LICHT Karlhajnca Štokhauzena* [*Theory and Practice of the Gesamtkunstwerk in the 20th and 21st Centuries. Karlheinz Stockhausen's Operatic Cycle LIGHT/LICHT*], Belgrade: Institute of Musicology SASA 2019. Open access at www.dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/9091.

Medić 2022a | *Beyond Quantum Music 2019–2022,* ed. by Ivana Medić, Belgrade: Institute of Musicology SASA 2022. Open access at https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/14039.

Medić 2022b | *Seven Years of Quantum Music – And Beyond. International Conference,* ed. by Ivana Medić, Belgrade: Institute of Musicology SASA 2022. Open access at https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/14263.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Medić/Janković-Beguš 2018 | Ivana Medić/Jelena Janković-Beguš: What Does Quantum Music Sound Like and What Would Pierre Boulez Think of It? *Super Position (Many Worlds)* by Kim Helweg (2017), in: Medić 2018, pp. 79–93, https://doi.org/10.2298/MUZ1824079M.

Mølmer 2018 | Klaus Mølmer: The Quantum Vibes of Atoms and Ichthyosaurs, in: Medić 2018, pp. 51–59, https://doi.org/10.2298/MUZ1824051M.

Nobel Prize 2001 | The Nobel Prize: *The Nobel Prize in Physics 2001,* online, 2001, www.nobelprize.org/prizes/physics/2001/summary/.

Novković et al. 2018 | Dragan Novković/Marko Peljević/Mateja Malinović: Synthesis and Analysis of Sounds Developed from the Bose-Einstein Condensate. Theory and Experimental Results, in: Medić 2018, pp. 95–109, https://doi.org/10.2298/MUZ1824095N.

Putz/Svozil 2017 | Volkmar Putz/Karl Svozil: Quantum Music, in: *Soft Computing* 21 (2017), pp. 1467–1471, https://doi.org/10.1007/s00500-015-1835-x. Quoted after the preprint (open access) at https://arxiv.org/pdf/1503.09045.pdf.

QETL n.d. | Quantum Engineering Technology Labs, University of Bristol: *Quantum Music,* online, n.d., www.bristol.ac.uk/qet-labs/outreach/quantum-music/.

Quantum 2012 | Institute for Quantum Computing: *Quantum. Music at the Frontier of Science* [video], 28 March 2012, https://youtu.be/WdAJtNblU_g.

QuantumMusic 2022 | Beyond Quantum Music: *Video Gallery*, online, 2019–2022, http://quantummusic.org/videos-cpt/.

Rančić 2011 | Marko Rančić: *Kad atomi đuskaju svi kao jedan. Boze-Ajnštajnov kondenzat* [*When All Atoms Dance As One. Bose-Einstein Condensate*], online, 21 June 2011, www.svetnauke.org/9674-kad-atomi-duskaju-svi-kao-jedan-boze-ajnstajnov-kondenzat.

RTS 2017 | RTS Obrazovno-naučni program. Zvanični kanal: *Inovacije. Korak dalje (TV RTS 21.12.2017.)* [video], 22 December 2017, https://youtu.be/h3Baw8Ml7bo.

SIF n.d. | Republic of Serbia Innovation Fund: *Duality* [2020–2022], online, n.d., www.inovacionifond.rs/en/programs/mini-grants-program/funded/prr-osmi-ciklus.

Vedral 2018 | Vlatko Vedral: Can We Hear the Sounds of Quantum Superpositions?, in: Medić 2018, pp. 15–19, https://doi.org/10.2298/MUZ1824015 V.

Weller 2021 | Shane Weller: Conclusion. Good Europeans?, in: Shane Weller: *The Idea of Europe. A Critical History,* Cambridge: Cambridge University Press 2021, pp. 269–281, https://doi.org/10.1017/9781108784252.012.

Ivana Medić *is a Principal Research Fellow at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, a Professor at the Department of Multimedia Design, School of Computing in Belgrade, and President of the Serbian Musicological Society. She received her PhD from the University of Manchester in 2010. She has written five monographs and numerous articles and edited twelve books. She has led several domestic and international research projects. She is active as a pianist in the domain of contemporary music. Website:* http://ivanamedic.com

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jessie Cox

Black Lives at Lucerne Festival 2022. "Diversity" in Germanophone Switzerland

The Lucerne Festival has taken up a leadership position in Switzerland by taking on the task of "lifting the cone of silence" of Black lives in classical and new music. This text examines the various media communications and responses to the 2022 theme "Diversity", in particular. The author centres the Swiss context so as to unpack how discursive regimes interact with structural antiblackness. The author reads newspaper articles, blog posts, and promotional videos and places them in conversation with a theorisation of the particular forms that antiblackness takes in Switzerland and in the classical music world. Of particular import is the question of colourblindness and its persistence in discourses, and its effects on critique, curatorial decisions, canon formation, pedagogy, and research. Ultimately, the article aims to propose new ways of thinking about and practising critique so as to move beyond currently available discourses.

In the summer of 2022, the Lucerne Festival made its theme "Diversity".[1] Nonetheless, it was clear through their curatorial choices that the Festival curators had in mind an attempt at combating antiblackness in the classical music world.[2] This, albeit not the first nor the only classical music institution that took on the task of thematising antiblackness in some form in the wake of global Black Lives Matter protests, still caused a lot of 'heated' responses.[3] In this article, I examine the various responses by journalists and the discourses in print and recorded public-facing media around the festival so as to: First, problematise discourses and their relation to antiblackness. Secondly, uncover the importance of this festival's choice to thematise diversity and blackness through its theme and curatorial decisions in both the classical and new music scene, as well as in Switzerland. Lastly, to begin an elaboration of how blackness presents us with a refusal of a world leading to the destruction of life on Earth.[4] A caveat: While I do use particular examples, reducing my discussions to those examples would be a fallacy. I am less interested in individual authors and their texts. Rather, I am elaborating on discourses, and how systemic structures reproduce themselves and perform antiblackness in excess of one individual (case).

1 I discuss the efforts of the Lucerne Festival to tackle antiblackness beyond its 2022 iteration, as well as provide a larger analysis and elaboration of the questions of antiblackness and blackness in Switzerland in my dissertation (Cox 2025).

2 Lucerne Festival 2022a, p. 38.

3 Hernández 2022.

4 I use the upper case 'Black/Blackness' when referring to Black people. The lower case, 'blackness', is used when not directly speaking of Black people. It refers here to antiblackness's entanglement with the climate crisis and the general claim over the definition of life. See for example Cox 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

A current topic in 2022, the Lucerne Festival's theme of "Diversity" was already in the works it had programmed since 2019, according to intendant Michael Haefliger.[5] This means that this theme was decided upon before the larger shift in public discourses in both Switzerland and classical music, following the global Black Lives Matter protests, that opened the door to a deeper and more informed confrontation with antiblackness. Antiblackness had before the Black Lives Matter protests and the murder of George Floyd in 2020 not been recognised as a deep-rooted issue in Switzerland in particular,[6] though it has since been called an "urgent" problem in Switzerland by the UN in a report published in January 2022.[7] In the Germanophone world there is, namely, not even a term such as "antiblackness".[8] While the notion of antiblack racism (*anti-Schwarzer Rassismus*) does exist, this term somewhat misses what the term antiblackness bespeaks. By combining it with "racism", it is implied that antiblackness can be reduced to *a particular form of racism* (one amongst others).[9] On the contrary, "antiblackness" is a term that has become used to describe the very structuring paradigm of the world that requires Black abjection, subjugation, its exploitation, and the continual destruction of all things black towards creating 'good' or 'proper' citizens, or individuals, that is, sovereign subjects.[10] João H. Costa Vargas and Moon-Kie Jung, editors of the book *Antiblackness,* explain that "Antiblackness suggests that rather than with a set of social and institutional practices, the problem lies with the very notions of the Social and the Human underlying these practices and their constitutive rejection of Blackness and Black people."[11]

We must nevertheless remember that there have been organisations and individuals fighting and discussing these issues for decades, or longer.[12] Similarly, in the classical music world: In 2019 and the years leading up to it, scholars and artists had been advancing incursions in the classical music world to think about diversity and inclusion, and the biases in institutional structures against Black lives. A milestone was arguably the major new music festival Darmstadt's "Defragmentation" project in 2018, upon which followed many other projects and meetings in the new music world.[13] Another influential milestone was a symposium centred around Black lives in new music co-organised by George E. Lewis and the influential new music group Ensemble Modern, entitled "Afro-Modernism in Contemporary Music" in the fall of 2020, of which I was also a part.[14] Both of these took place on continental Europe and in the

5 König 2022.

6 Antiblack racism has been taken as an issue but not as a fundamental one. There is, for example, a yearly report by the Swiss Service for Combating Racism, which has been discussing, and continues to thematise, antiblack racism. Nonetheless, a more nationwide awareness of antiblackness has been lacking. See for example Boulila 2019; Michel 2022.

7 UN 2022.

8 With regards to blackness, there is also no translation, but there is a unique term that I pair both with blackness as well as Black life, but that describes also something slightly different, namely Schwarz-Sein. See Weheliye: 2019. Similarly with other terms, such as Negro or People of Color, there are no proper translations. Most of the time we are thus required to use English terms. But what it also reveals is that language cannot be separated from lives, that is black study as a concurrent engagement of questions of Black lives and antiblackness that requires abolitionist thought, that requires thematising Blackness. See e.g. Diallo et al. 2019.

9 See for example Ross 2020; Costa Vargas/Jung 2021, p. 7.

10 See ibid., pp. 1–9.

11 Ibid., p. 8.

12 E. g. Carmel Fröhlicher-Stines, see Histnoire n.d.

13 This conference specifically centred on the question of curation. IMD 2018.

14 This symposium convened to address the lack of representation of Afro-diasporic composers in new music institutions. It was co-curated by George E. Lewis and Ensemble Modern, with invited speakers Naomi André, Jessie Cox, Björn Gottstein, Vimbayi Kaziboni, Hannah Kendall, Andile Khumalo, Daniel Kidane, Harald Kisiedu, Tania León, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung and Alvin Singleton, moderated by Martina Taubenberger. See EM 2020.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Germanophone world. Another current of Black advocacy in Europe's classical music world for diversity took its incipit in the UK: spearheaded by Chi-Chi Nwanoku, the Chineke! Orchestra is an orchestra that was "founded in 2015 by the double bass player, Chi-chi Nwanoku CBE, to provide career opportunities for Black and ethnically diverse classical musicians in the UK and Europe. Chineke!'s mission is: 'Championing change and celebrating diversity in classical music'."[15]

The Chineke! Orchestra book-ended the Lucerne Festival 2022 with a performance of their junior orchestra opening the festival and their main orchestra closing it off. In an interview with Haefliger, Nwanoku explains the importance of Chineke! as both a way to change "perceptions" but also to create a way for young Black musicians to have a way into the professional world.[16] A shortened excerpt of Haefliger and Nwanoku's conversation is worth reprinting here:

> *Haefliger:* We have received some criticisms that we are doing this for marketing purposes, communication, and that led me to a lot of thinking. I mean the whole theme led me to a lot of thinking. You take a big stone in the forest, in the woods, and you lift it and all of a sudden you see what's underneath and you think: "Oh my god. Maybe I should have never lifted it." And there were these moments we had in the team also about the theme. But we're so certain about it, and determined that it's important to do it. […] But, why do you think it is important to present such a theme at a festival like ours?
> *Nwanoku:* I could ask you the same question. I mean, obviously I think it's important. And I think it's… I commend you cause it's a bold move to bookend the festival with Chineke! Orchestras. We're incredibly excited about it […]. I think change is frightening for people and I think it's so important to show your support to… supporting the underrepresented, the people that you don't just see every day in concert halls.[17]

What interests me in this brief excerpt is how there comes to the fore how the theme of diversity seems to present, in a certain milieu, a series of uncomfortable questions, problems, and discourses. It functions doubly: it brings an opening to thematising antiblackness in a world that erases antiblackness and Blackness but it also obscures and hides away that which it attempts to thematise. As I elaborate below, by reducing antiblackness to a matter of racism and making it one amongst others, a discourse of colour-blindness is reified that resists thematising the way in which racism and discrimination require a world structured by antiblackness in the first place. The inability to thematise antiblackness is itself, of course, not only a symptom but fundamental to the antiblack structuring paradigm. How to thematise antiblackness, Black lives, and blackness, when there are no (known or national) socio-political discourses that allow such? In this scene, 'diversity' functions like a 'stone' – it both uncovers a series of fears, problems, lack of thought, and at the same time it is the very thing that can cover them over. Thus we must come to grips with two things: The term "diversity" can on the one hand be thought as a kind of what I have elsewhere called a 'hack', so as to thematise something that is claimed not to exist (in Switzerland and in classical music) – namely antiblackness and Black lives.[18] That is to say that terms can function as an opening for discourses that exceed these same terms. Clearly, the term "diversity" allowed for an opening of a series of questions in Switzerland and

15 Chineke! 2025.
16 Lucerne Festival 2022b, 28:35–28:50.
17 Ibid., 30:24–32:18.
18 Cox 2021.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in the classical music world. On the other hand, the need for such a term is in some ways tied to the inability of a discursive engagement with those questions behind this term. In fact, the term "diversity" has also been levied as a way to erase those very topics it is invoked for – such as sexism, antiblackness, racism, and discrimination. As Sara Ahmed puts it, "speech acts" such as diversity "are nonperformatives. They 'work' precisely by not bringing about the effects that they name."[19] In this sense, the term "diversity" functions doubly, but such doubleness appears only by way of its presence. That is to say that the inadequacy of the term and the surrounding discourses only becomes apparent by way of raising such a term. Of course, on the one hand, this might be thought of as a question of context, but it also bespeaks the way in which discourses (and terms) are tied to structures (such as national belonging, institutions, the archive). Thus the term uncovers, by its very presence, a series of questions that the relegation of it to unarticulated claimed fact is meant to erase.

In the case of Switzerland, this becomes particularly evident. At the Lucerne Festival 2022's opening ceremony, Member of the Swiss Federal Council Ignazio Cassis highlighted in his speech the apparent diversity of Switzerland, and its exemplarity:

> The FDP Federal Councillor from Ticino also contrasts the events in Eastern Europe with the history of Switzerland and its diversity: "In Switzerland, we still manage to live together in security and peace, even though we have four different national languages. This is because we have learned to deal with differences and disagreements in a peaceful way." And Cassis is certain: "Our diversity enriches us. We have learned this over generations".[20]

Marco Frei responds to this speech in his news article as such: "Cassis, on the other hand, did not want to narrow the topic, for example with regard to skin colour, ethnic roots or even gender issues. Seen in this light, it was a plea for a holistic approach."[21] This points to the way in which discourses of diversity can be utilised as a way to divert from their aims. How diversity "does not 'fail to act' because of conditions that are external to the speech act: rather, it 'works' *because* it fails to bring about what it names."[22] But in the same moment, Frei's comment also highlights the issue with such a view of diversity – that is the one espoused as a strength by the Councillor. Frei's comment unveils how there is an aim to use diversity, as speech act, to erase the very issue that caused the need for the term "diversity" in the first place. Thus, both of their discourses move to a divestment from those issues that required the engagement of "diversity" as a term in the first place. As Eike Marten has critically analysed, this is a common narrative of diversity as exceeding the mere matters of gender and race, where Black feminist work is claimed to be "integrated and reduced" to a mere step towards a more inclusive and advanced conception of diversity.[23]

19 Ahmed 2006, p. 105.

20 "Der Tessiner FDP-Bundesrat stellt dem Geschehen in Osteuropa auch die Geschichte der Schweiz mit ihrer Vielfalt gegenüber: 'Es gelingt uns bis heute in der Schweiz, in Sicherheit und Frieden zusammenzuleben, obwohl wir vier unterschiedliche Nationalsprachen haben. Dies, weil wir gelernt haben, auf friedliche Weise mit Unterschieden und Differenzen umzugehen.' Und Cassis ist sich sicher: 'Unsere Diversität bereichert uns. Wir haben dies über Generationen hinweg gelernt.'" (FreiS 2022, p. 20). All translations by the author if not otherwise stated.

21 "Auf eine Verengung des Themas, etwa im Hinblick auf die Hautfarbe, auf ethnische Wurzeln oder gar auf Gender-Fragen, wollte sich Cassis hingegen nicht einlassen. Es war, so gesehen, ein Plädoyer für eine ganzheitliche Betrachtung." (FreiM 2022).

22 Ahmed 2006, p. 105.

23 Marten 2016, pp. 137–139.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

A case of national and historic importance for Switzerland might aid us in unpacking these kinds of interrelations between discourses and power structures: the well-known black-sheep ad created by the Swiss People's Party (SVP) in 2007 and its reception. What this example may show us is how the use of discourses of diversity functions doubly. But specifically, it clarifies how the questions opened up by the presence of such a term, by way of an erasure of the matters that required the term, can take place. The poster ad portraying three white sheep inside a red space, symbolising Switzerland, and one black sheep being kicked out garnered a lot of critique in Switzerland, but national discourses diverted from questions of race and antiblackness in the very attempt to critique the SVP's antiblackness. Telling is the response by the Geneva municipality, which responded with a counter poster with 23 different looking sheep, representing Switzerland's cantons (Fig. 1). The rhetoric around this counter was to affirm the diversity of *origins* of Switzerland as a nation, and that Switzerland is essentially made of immigrants. As Noémi Michel observes, the responses played into the SVP's attempt to circumvent racism by referring to the blackness of the black sheep as a matter of *mere* colour.[24] By highlighting an apparently already-there diversity and resorting to a discourse of pluralism, the counter amplified that the matter of the sheep being black is unimportant. The counter, in a first step, takes race as a determining factor of the initial ad – since the critique engaged in the recognition that it was a scene of exclusion based on the colour of the sheep – but in a second step erases race, or antiblackness, by highlighting an already-there diversity that has nothing to do with race. Michel summarises it poignantly: "In both versions, Switzerland emerges as an already-existing exceptional subject that needs to be protected. Also in both versions, the historical association of 'Swissness' with 'whiteness' remains unquestioned, if not reasserted."[25] The production of whiteness is both the normalisation of white bodies and the abjection of all things black,[26] as the erasure of this very racialising process. This both makes "whiteness as property"[27] and at the same time *unmarks* it by erasing blackness, as that which then encapsulates race itself.

Fig. 1 Left: SVP 'sheep', ad of 2007. Photo: Patricia Purtschert. Right: 'Vivre-ensemble' – Poster campaign by the City of Geneva, 2007, artists: Albertine and Wazem (Michel 2015, pp. 411 and 418).

24 Michel 2015, pp. 417–419.
25 Ibid., p. 420.
26 Gordon 1997, p. 63.
27 Harris 1993.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

There seems to me to be a relationship between this case and the graphic design for the ad of the 2022 Lucerne Festival. The Lucerne Festival ad presents black, white and colourful chess pieces, often with a dividing line horizontally across, where bottom and top present different colour-schemes – the bottom black and white and the top with various colours, sometimes including black and white as well (Fig. 2). As Hannah Schmidt points out:

> On the chessboard there are usually only black and white pieces, but here in Lucerne we play with green, striped and pink ones. Critics suspected because of this visual language, among other things, that the whole thing was intended to serve the good reputation of the festival and was not really a serious initiative, but rather so-called 'diversity washing' – real change would not actually be wanted in this context. Some insinuated that the festival team is painting the chess pieces colourfully this year, while nevertheless still playing according to the old rules (and that we'd be playing back in black and white again next year).[28]

Fig. 2 "Diversity" theme ad, from the front page of the programme (Lucerne Festival 2022a).

28 "Auf einem Schachbrett stehen sonst nur schwarze und weiße Figuren, hier in Luzern aber spielen wir mit grünen, gestreiften, rosafarbenen. Kritiker:innen schöpften unter anderem aufgrund dieser Bildsprache den Verdacht, das Ganze möge eher dem guten Ruf des Festivals dienen und sei kein wirklich ernstgemeinter Vorstoß, nämlich vielmehr sogenanntes 'Diversity-Washing' – echte Veränderung wäre in diesem Kontext eigentlich nicht gewollt. Man male eben dieses Jahr die Schachfiguren bunt an, unterstellten manche dem Festivalteam, spiele aber nach wie vor Schach nach den bekannten Regeln (und im nächsten Jahr dann wieder in Schwarzweiß)." (Schmidt 2022).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Apart from the fact that the notion of colourful sheep as overcoming black and white mirrors the erasure of Blackness through a colourblind diversity in the sheep ads, the poster could also be seen as an engagement of the very issue presented by the discourses available in Switzerland as exemplified in the sheep ad case. By overlapping these two colour-schemes there seems to be a kind of tension that returns us to the moment of discussion, which is also that moment in which antiblackness is revealed. That is to say that it makes us sit with the term "diversity" and its questions, not allowing an a priori answer to diversity by proclaiming it to be already there, or not to be about issues in society that have to be raised. Rather, it seems to me that in some ways we can read the combination of these two discourses as inviting us to ask questions about our world, exactly as the need for a word like "diversity" does. Thus, in other words, returning to the scene of antiblackness's self-erasure is necessary, but it must also be shifted over into a moment of blackness's radical refusal of the control over this moment: On the one hand, it can be read as a moment and thus as something that already happened, thus antiblackness is now and inevitable. On the other hand, in the revealing of antiblackness lies also the potential to hear blackness as that which asks us to think not only the conditions of but also in excess of an antiblack world. "Diversity" as a term is thus a way to open discourses, but only so long as we do not fall into the trap of claiming that it as a term (as speech act) is already the solution. "Diversity" has to be, as a term, an opening of our possible discourses, and questions, to thinking about that which makes our society uncomfortable, exactly because it bespeaks a series of problems, and not a series of successes.

Colourblindness

The notion of diversity as more than a question of 'mere' skin colour has been taken up by multiple commentators on the 2022 Lucerne Festival in a variety of ways.[29] The issue with discourses of colourblindness is that Blackness is erased, an erasure that is paramount to antiblackness's workings. Discourses of colourblindness make examples out of Black people and, in the same turn, erase race. For example, to posit that it is not a question of race, the example of *white* diversity is put to use. Here the same problematic begins to emerge as the response to the black sheep ad. Similarly, by taking up blackness as example, while denying to see their skin colour, by way of a recourse to diversity, a critique is advanced that both hypervisibilises and erases blackness and Black lives. If the person was not Black, and there was not a normalisation of antiblackness, then the recourse to diversity would not be necessary, and by erasing their Blackness, these critiques turn blackness itself into the problem – into that which needs to be erased/abjected. In other words, the very erasure of the issue is what makes, and performs, the issue (that is antiblackness).

Eduardo Bonilla-Silva identifies four frames of colourblindness: "abstract liberalism, naturalization, cultural racism, and minimization of racism".[30] First, the frame of minimisation. This concept can help us to think through this idea of, as example, the notion that "People of Color also make a career, if the artistic quality and the concrete circumstances allow it".[31] Seen in the context of an antiblack world this statement *implicitly* erases antiblackness by reducing the issue to colourblind notions of class, economics, and access – which are, of course, entangled in

29 Wildhagen 2022; FreiM 2022; Brug 2022.

30 Bonilla-Silva 2006, p. 26.

31 "Auch People of Colour machen Kariere [sic], wenn die künstlerische Qualität und die konkreten Umstände es gestatten." (Oberholzer 2022). See also Stallknecht 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

racialisation.[32] The fact that many Black lives face economic and other 'circumstances' that hinder their access to classical music has to be engaged on the basis of the question of the role of antiblackness to such structural conditions, otherwise such a statement could be made, so as to then erase race and Blackness again.[33] Another implicit claim presented by such statement is that the reason for a lack of Black presence is, at least partly, due to a lack of skill. We might hear it under the rubric of the fabrication of a delimitation according to merit, where merit is derived from the very fact of not being Black. Lewis elaborates how there is an institutional "investment in a certain sector of the society, and a complementary disinvestment in other segments of the population."[34] Lewis's examples bespeak institutions of learning and employment, and while this could be understood on the level of access to these specific institutions, this question of investment/disinvestment bespeaks a more fundamental structuring principle.[35] Loosened from a notion of an a priori given equality amongst individuals, a critique of which is necessary to problematise antiblackness,[36] it bespeaks how resources are taken from Blackness towards fabricating whiteness, or a normalised *proper space.* In other words, the very borders of access are fabricating also the norm and a set of values by way of exclusion. This involves the erasure and destruction of Black spaces, archives, knowledge, practices, and lives, towards establishing the legitimacy of the claimed inherent goodness of white spaces.[37] For example, we might ask how discourses not only rely on readily available historical records and narratives but also define what data becomes studied and what stories archivable. How might certain forms of critique, as part of larger structural discourses, fail to problematise the continuation of the erasure of Black lives and their stories/music? For example, how do critiques rely on larger societal discursive regimes?

Newspaper reports and critiques of Black composers have historically relied on tropes that cannot be disentangled from the general erasure of Black lives, and composers, from the archives of history/knowledge. Lewis, for example, has identified "three consistent tropes in the reception of Afrodiasporic classical music: that its composers, librettists, directors, and performers are out of their place, out of their depth, and perhaps out of their minds."[38] For example, how might questioning Golda Schultz's experience rely on the systemic exclusion of archival material of Black lives in general, and Black classical musicians in particular?[39] Similarly, how might normalised historical and disciplinary narratives cause the erasure of certain kinds of histo-

32 Robinson 2021; Williams 2022.

33 We might mention this example: "Trotzdem hat das Philadelphia Orchester, das aus einer Stadt mit bis zu 40 Prozent dunkelhäutiger Bevölkerung kommt, nur einen schwarzen Kontrabassisten auf dem Podium sitzen. Und bei vielfach inzwischen verdeckt vonstatten gehenden Vorspielen für neu zu besetzenden [sic] Stellen gibt es gewiss keinen Rassismus." And: "Wenn schon in Deutschland der türkische Bevölkerungsanteil auch in der dritten oder vierten Generation kaum in den Konservatorien und Hochschulen zu finden sind, weil von den meisten Familien keinerlei Anstrengung ausgeht, auch dieses Terrain zu besetzen, wie sollen dann der Betrieb oder die Orchester diese Schieflage lösen? Mit der Beachtung islamischer, asiatischer oder schwarzer Komponisten ist das allein sicherlich nicht zu lösen." (Brug 2022).

34 Lewis 2020.

35 Lewis particularly mentions the "deleterious results of this disinvestment appear in the very low number of women and people of color that I have found over more than forty years (in several countries) of evaluating applications for graduate school, grants, academic employment, and more, as well as decidedly non-diverse outcomes in contemporary music programming." (See ibid.) Of note to my elaboration is also Lewis's reference to bell hooks's notion of "white supremacist capitalist patriarchy" in the same paragraph. This bespeaks the need to theorise structural antiblackness in excess of a possible reductive reading to economics and education only.

36 Wilderson 2010, pp. 20f., 79–84.

37 Jenkins 2021, p. 119.

38 Lewis 2023, p. 149.

39 Brug 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ries? That is also, who are the figures, and what are the texts (composers and pieces of music, but also journalists, scholars, historians) that define the narrative and how we listen to music. Discourses are entangled in structural antiblackness and cannot be separated from the structural negative conceptions of blackness, which is performed economically, geopolitically, socially, and otherwise. In other words, while critiques could be claimed to be a question of individuals, the analysis of antiblackness as structural means that such statements are tied to a whole host of ways in which blackness is marked as lesser. It is through the erasure of Black lives, of their contributions to the world, whether that contribution be wilful or not (in other words extraction, exploitation, slavery and so forth), that the proper and its authority is justified. Thought in relation to music, we can thus state that the destruction of Black music, erasure of Black composers, performers, and lives in general, is continually necessary to claim a set of values, a metric of worthiness. In other words, what we must confront is the way in which the structural erasure of Black lives is not only the effect of a set of values, but how the very erasure of Blackness is put to use towards the articulation of values.

Bassoonist and composer Joy Guidry explains in their Lucerne Festival blog post that the audition pieces were a deterrent. The selection gave them an idea of what kind of music would be programmed at the festival, and how the music "is just very white and mostly by men. So I think it definitely needs decolonization." Followingly, Guidry opens readers to ponder the question of how many Black composers might have been performed there, ever.[40] What this points to, in a more general sense, is that the racialised exclusion of some voices creates a feedback loop that causes further exclusion. The exclusion of Black people from the archive reinforces their exclusion from those spaces that *house* the archive. It is the erasure of Black lives and their stories, as Schultz elaborates – an artist and singer featured at the 2022 Lucerne Festival. As she mentions, this is why it is important to not only thematise Black stories but also to let Black lives tell them.[41] Thus, the call to hiring Black lives for the performance of *Porgy and Bess,* for example, is a refusal of the continuation of colourblind erasure of Blackness. Guidry's piece written for the 2022 festival for the trumpeter Aaron Akugbo thematises this kind of erasure of history. Its title *They Know what They've Done to Us* is a line from a speech by civil rights activist Fannie Lou Hamer. The phrase is a call to confront history and the erasure of the Black lives whose dead bodies built the modern world. The erasure of blackness is the erasure of antiblackness – slavery in this case, but already standing as a metaphor for the antiblack world – and with such also the erasure of the 'blood' of Black lives, those 'ancestors' that fought against antiblackness.[42]

That the erasure of blackness is fundamental to the formation of *value* comes also to the fore in two further frames of colourblindness identified by Bonilla-Silva: normalisation and the transplanting of race onto culture,[43] which I extend to other factors as well, such as kinship discourses, economics, national belonging, and so forth. Normalisation bespeaks how the effects of antiblackness are simply explained away, evading thematising their formation in and as antiblackness. In Switzerland, and Europe in general, this often appears under the heading of 'no racism here'.[44] The transplanting onto culture and other factors of racialisation happens of course also in those examples mentioned above that minimise antiblackness. Another appearance of normalisation is the erasure of the Blackness of those who 'make it'. Often under the

40 Guidry 2022.
41 Lucerne Festival 2022c, 22:10–26:35.
42 Hamer 1968.
43 Bonilla-Silva 2006, pp. 28f.
44 See Boulila 2019.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

heading of proper 'assimilation',[45] but also, in the classical music world in particular, as the claim to the universality of the music over the appearance of the performers. Kira Thurman elaborates how racialisation has been present since the nineteenth century in classical music, espoused in the reception of performances of German *Lieder* by Black people. While on the one hand, there was the idea that one must see Black performers when they sing Negro spirituals, when singing German music, their appearance posed a problem and/or became transcended: they were "applauded […] for 'becoming white' on stage".[46] This reflects the general narrative of emancipation and erasure of Black lives, that is also the erasure of racialisation itself and the very act of racialising the proper (singers and music) – i.e., normalising whiteness. A continuation of the notion of civilising the Negro that existed as the justification for slavery.[47] But in the revealing of Blackness within, Thurman unveils a possibility: "Black performances of classical music in Germany and Austria take on new meaning when we consider them not only as musical interpretations of canonical works but also as performances of cultural citizenship in Europe."[48] What emerges is a shift in the a priori givenness of Germanness in her historical elaboration of Black Germans.[49] For me this is most striking, and becomes evinced, only when considering her act of writing history, her intervention into the history of Germanness, which brings wilfully erased Blackness back into the picture. This is an intervention in the normalisation of whiteness as Germanness and of classical music.

It is the active erasure,[50] as also destroying, of Black lives from archives and spaces. On the one hand this happens through the lack of circulation of their music, through the purposeful destroying of their works, the lack of commissioning and hiring of Black people, but also through the 'terrorising' of Black people – physically keeping them out of these same spaces and channels of information and resources that are built on Black labour and erase it and their lives at the same time. What DeMarcus A. Jenkins observes in relation to schools can also be noted for other spaces:

> For Black people inhabiting school spaces, the everydayness of terror is lived in the witnessing of pain endured by their Black peers. The exhibitions of terror consist of forcing students to observe other Black bodies being forcibly removed from the classroom and school community; the constant rejection of Black language, traditions, music preferences, and other cultural forms of expression; the obliteration of Black names and by extension Black identities.[51]

45 In German the word 'Integration' is used, which brings in a discourse of questions of national/societal belonging, a question of assimilation. See Nyffeler 2022.

46 Thurman 2019, pp. 825f., 848–856.

47 See for example Hartman 1997, p. 44.

48 Thurman 2021, p. 16.

49 Thurman (ibid., pp. 9, 17) states that Germanness can be learnt and is thus not essentialised. I read this in conjunction with her citation of Hoi-eun Kim's work (KimH 2015), who thinks of Germanness as something produced globally and in excess of proper nationals. We must problematise this, since antiblackness means that the very production of proper national belonging requires Black abjection. In this sense, being able to learn Germanness, to be able to become human for those racialised, does not only not negate antiblackness but actually is fundamental to the articulation of it. It is the control over the influx of blackness that authorises and *makes* antiblackness. Nonetheless, in Thurman's work there is a kind of critique that emerges because of her revealing of this very border zone, of this producedness of the world, as the control over borders of blackness. Because her work performs an unauthorised and unspeakable crossing of this border, it unravels antiblackness.

50 What Thurman (2021, pp. 14f.) calls "active forgetting".

51 Jenkins 2021, p. 120.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

It is here that we may also engage the last frame of colourblindness that Bonilla-Silva identifies: the use of abstract liberalist ideals.[52] While we must, for example, advocate for the giving up of power and increased democratisation,[53] those ideals themselves do not necessarily bring the end of antiblackness. Switzerland is often seen as an exemplary democratic society, but nonetheless antiblackness exists. It is even worse than that, for scholars have demonstrated that modern democratic ideals have themselves over and over again been articulated on the distinct exclusion of Black lives. This is why antiblackness is the structuring paradigm of our world,[54] as the "afterlife of slavery": the freedom of the modern subject is *rooted* in the subjection of Black life.[55] Tyler Stovall, in his work *White Freedom,* analyses the particular ways in which freedom has, over the course of history, to this day, been claimed against Blackness.[56] At the same time, he opens holes in this linear narrative by demonstrating the ways in which Black lives, and abolitionists, have continuously refigured, and continue to refigure, what freedom means and is.[57] We mustn't reduce this to a positivist set of addendums, or a narrative of emancipation, which itself espouses a kind of leaving behind of the 'Slave', or blackness.[58] Rather, it is in a refusal of the linearity, this reduction to authentic causal events and actants, that we find this refiguring.

One of the two featured artists at the Lucerne Festival 2022, Tyshawn Sorey, was interviewed by Pirmin Bossart for the festival's magazine, and in this exchange we might be able to begin uncovering the kind of refusal blackness professes into and out of an antiblack world. I can only hear this if I, as a reader of the text, join this refusal, which requires me to read the whole text in excess of language and the writing on the page with its produced protagonists. Bossart's questions engage discourses I have analysed above and others that circulated around this festival. Moving from questions that *other* Black lives – composers and musicians – towards questions that problematise the distinction between Black music and white music, and other genre delimitations steeped in racialisation (e.g. composition vs. improvisation), the conversation ends with a deliberation on Blackness.[59] What emerges in this narrative form is thus not a move that erases Blackness, rather it seems that the examination and confrontation with antiblackness *glitches* into Blackness. The movement of assimilation and black abjection is refused. This can only come to the fore when *reading in excess of an antiblack modality of engaging text itself.* By that I mean, taking into account one's own position – the reader's – in relation to an antiblack world, and with such also the positions of those lives *behind* the authors of texts, or the utterance of words. Not doing such would continue the normalisation of a racialised position in the world, coveted under the *universal subject.* Michel Foucault points out that every discourse creates its own author,[60] the composer is herself produced as author, not only by their compositions, or texts, but also by society and the discourses around her. The possibility of a critique without the consideration of how antiblackness always already steals Black voices, continually fails to exit the self-reifying structuring paradigm of antiblackness. Conversely, a denial of the possibility of a critique of antiblackness on the basis of the protection of *individuals* also fails. Such too often simply erases the conditions, that is the structural positions, of those who speak,

52 Bonilla-Silva 2006, p. 28.
53 See Baureithel/Berg 2022.
54 Wilderson 2020, p. 102.
55 Hartman 2007, p. 6.
56 See also Cox 2023.
57 Stovall 2021.
58 A narrative of emancipation fundamental to antiblackness. See Wilderson 2010, pp. 26–28.
59 Sorey/Bossart 2022, p. 38.
60 Foucault 1984.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the author of the text, and language's investment in antiblackness. If antiblackness holds black in an enclave of absolute control, claiming authority over who may have a voice, who gets to speak, who is a subject, then blackness is the break-down of a prefigured author/text (of the delimitation between a proper subject and its *others*).[61] In their conversation, Bossart and Sorey thus engage antiblackness – the white gaze,[62] colourblindness – but also Blackness.

Answering the final question "How has this [access to twentieth century European music] influenced your blackness?", Sorey states: "In the encounter with modern music, my relationship to being Black was on the one hand questioned, and on the other hand renewed."[63] In one way, reading *colourblindly,* this can be read as a kind of saviourism. But Sorey refuses such a reductive reading: "Because there were other Black people who were into the same kind of music that I was interested in, including Ellington and other great composers."[64] What happens is that European contemporary classical music becomes a way to meet Black people. This mirrors for me the formation of the uppercase "Black", where the white gaze is turned over from a delimitation of being through marking non-being, into the proliferation of non-beingness as the impossible-possibility to live the alterdestiny. And I also hear this with Thurman's work: what if European music also always already meant Black people and not only whites?

New Questions

Asked the question, "[w]hile the lack of ethnical diversity remains a very actively discussed topic in classical music, the industry seems – at first glance – to be relatively open towards LGBT+ musicians. Is this a naïve assumption?", Guidry's answer, "I do think it's naïve because it's only accepting to the conventional white queer person", refuses both an answer and the question's implicit delimitation of blackness.[65] Guidry's affirmative refusal shines a light on the implicit idea that Black and LGBTQ+ don't mix – the idea of Black as a separatable space amongst other minority spaces. Guidry instead points out that Black is not only also LGBTQ+, rather, they're refusing the very boundary-drawing necessary to hold LGBTQ+ as a space that can be without Black – which also implicitly, through making it another unracialised category, turns LGBTQ+ into a white space. I extend here Jared Sexton's critique of a certain conception of 'multiracialism'. He demonstrates how the purity of race is actually reified through displacing impurity onto individuals or relationships that are 'mixed'. This, rather than end racism, actually articulates it by solidifying the very categories that are apparently being mixed.[66] As Sexton elaborates: "No miscegenation, no racial identity; no purity without a prior mixture and not the other way around."[67]

There is another underground story here. Black movements have often been not only invaluable but even essential in advancing many justice movements, such as the women's move-

61 Leaning on Moten 2003.

62 The term white gaze comes from Frantz Fanon (1986), who describes with it the kind of gaze that holds blackness absolutely in black bodies; and, at the same time, claims control over them and marks them as abject.

63 "Wie hat das Ihr Schwarzsein beeinflusst? – In der Begegnung mit der modernen Musik wurde meine Beziehung zum Schwarzsein einerseits in Frage gestellt, andererseits auch erneuert." (Sorey/Bossart 2022, p. 38).

64 "Denn es gab auch andere Schwarze Menschen, die sich mit derselben Art von Musik beschäftigten, für die ich mich interessierte, einschliesslich Ellington und anderer grosser Komponisten." (Ibid.).

65 Guidry 2022.

66 Sexton 2008, p. 220.

67 Ibid., p. 218.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ment,[68] the liberation of colonial powers,[69] or the formation of ethnic studies.[70] While all of these movements have also been critical for the Black liberation movements, historically many of them, officially, left Blackness behind.[71] At the same time, we must also see that Blackness has too often been attempted to be made into something containable and thus discounting numerous Black lives, particularly LGBTQ+ Black lives and Black women, but also certain Black experiences, such as Black Swiss. While these are not the same, they do share the fact that the abjection of Black lives continues when Blackness is defined through restrictions imposed by an antiblack world that delimits Blackness. Most recently in the US, Asian-Americans have been used as a group to justify the removal of affirmative action.[72] Here the supreme court wilfully spoke a rhetoric of colourblindness.[73] Similarly, some commentators have used particularly Asians to challenge efforts to begin tackling antiblackness at the Lucerne Festival. They wrongly assume that Asians are properly integrated, and that there is not only no race problem, but that the problem is with Blackness.[74] Again, race is made to matter in a first step and then erased in a second step, erasing structural antiblackness and localising the problem in blackness, itself being *contained* (delimited and controlled) by this racialised gazing.[75] These critiques fail when Blackness is no longer reduced to a white gaze that holds it in a separable space while whiteness is normalised and racialisation erased.

Blackness demands us to ask a different set of questions instead of accepting a world where all things black are continually erased, where everyone must conform to an idealised and unarticulated subject position or form of existence/life. Not to thematise antiblackness, nor blackness, itself already follows in the footsteps of an antiblack world's desire to erase its own articulation. In this sense, we must remember that both the thematisation, failed or not, and the following discourses, are necessary. But only by way of a continuation of critique, where the critiques' relations to structural antiblackness are revealed, where the very closure of questioning is refused, may antiblackness be exceeded. This is what blackness – that is both the terms and discourses around "blackness" and the uppercase "Black" – bespeaks; it is the breakdown of a self-reifying structuring paradigm. Critique turns into continual study.

"You know, there really are Black composers in the future"[76]

"Why does classical music in particular have such a hard time when it comes to diversity?", asked Mithu Sanyal at a Lucerne Festival podium's discussion.[77] One line of reasoning this question could imply, is that there is a space of less antiblackness and that the space of classical music is self-contained. If taken this way it leads to colourblind reductions of antiblackness to economics or power.[78] Classical music does indeed present us with a space that has been attempted to

68 See e.g. Davis 2019, p. 40. Regarding Switzerland see also Burke et al. 2020, pp. 57f.
69 See e.g. Rollins 1986.
70 See e.g. Wang 1997.
71 Sexton 2010.
72 When diversity became the only legally permissible way to achieve affirmative action in institutions, it also 'delinked' it from that which it attempted to combat, namely antiblackness. This facilitated the subsequent removal of affirmative action by the supreme court in 2023. See KimC 2018, pp. 223–225.
73 See *NYTimes* 2023.
74 Brug 2022; Nyffeler 2022. Maiko Kawabata's study demonstrates that Asians experience racial discrimination in European orchestras, see Kawabata 2023.
75 See KimC 2023; KimC 2022.
76 Kendall et al. 2021, p. 145.
77 Quoted after Schmidt 2022.
78 Ibid. See also Sanyal 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

be controlled as an extension of projects of nation building that cannot be separated from antiblackness as a structuring paradigm. For example, Loren Kajikawa elaborates on the interrelation between institutions and genre delimitation in the US context:

> Just as most colleges were not designed initially to serve nonwhite students, university music schools were never intended to teach anything other than classical music. They were, in fact, built on a culture of exclusion. Most U. S. music departments were founded in the late nineteenth and early twentieth centuries, and they reflected the standards and tastes of white, Anglo-Saxon elites who believed that European art music possessed qualities separating it from the music of darker-skinned, lower-class Americans.[79]

That is to say, what work such as Thurman's presents us with, is that just like the national space of Germany, or Europe, or Switzerland, classical music, as the mythological self-image of white Europe, is a space that is figured decidedly not black.[80] We must extend this to current work around questions of geographic/social space where scholars have demonstrated that white spaces are built on, that is also to say claim their worth in, the destruction of Black spaces.[81] It is important to note, though, that these spaces are not already there. These spaces are articulated in and as the very relation they aim to uphold – a relation of investment/disinvestment, or extraction. The physical spaces, the networks, the archives, that classical music requires to exist, form a kind of 'meta-space' that cannot be separated from an antiblack structuring paradigm. Musical spaces, including genres, with the institutions that make them, exist as a set of structural relations. It is thus impossible to think the formation of a musical genre with its institutional networks by itself. One cannot separate the formation of a space of 'improvised music', or jazz, and another of classical music, from their historical emergence in a colour line.[82] This means that the question of diversity in classical music exceeds a reduction to classical music as an exceptional space, while other musical (genre or institutional) spaces remain free of antiblackness. This means that if we come to grips with classical music's entanglement with whiteness as property, as Loren Kajikawa proposes, then we must also come to understand the fabrication of other genre-spaces as part of the question of structural antiblackness.[83] This also means that the claim that including other genres that are supposedly less antiblack, and become marked as 'Black', for example, can work counter to our aim to tackle structural antiblackness. As a result, classical music's confrontation with the questions of antiblackness allows for a refiguring that exceeds the spaces articulated (that make our musical and otherwise world). By opening questions through an intervention into the discourses that are possible in a space, such as classical music or Switzerland, new ways of thinking about the world become possible, which also means that we may tackle structures of exclusion. This is how "diversity" as a term, raised in spaces that distance themselves from the questions hidden underneath this term, can bring actual change. Thus, we must hear this term in excess of pregiven discourses, nor should we

79 See Kajikawa 2019, p. 158.

80 The narrative of leaving race behind, which according to scholar Fatima El-Tayeb (2011, p. 6) is a fundamental narrative for 'European' identity – the attempt to keep 'race' out, to keep it from coming in, and to control its influx.

81 Seamster/Purifoy 2021.

82 Thurman's book *Singing Like Germans* (Thurman 2021) outlines the ways in which race was a question of the delimitation of who is fit for classical music. Scholars have outlined the ways in which musical genres have functioned as ways to control the movement and music of Black lives. See Lewis 2008, pp. xli, 13. See also Roach 1972.

83 See Kajikawa 2019, p. 164. For an elaboration of these questions with regards to US popular music, see Morrison 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

arrest the discourses at this term itself (which brings with it the erasure of how this term opened a proverbial can of worms in the first place). Rather, the task is now to continue with the questions that surfaced with these interventions.

The Lucerne Festival, as Oberholzer and Schmidt underscore, has through its presence in national and international media the ability to open discourses.[84] My call is thus to take this opening as a way to exceed the possible discourses and to sit with the uncertainty that such opening proposes. Sanyal, in her text for the *Neue Zürcher Zeitung,* points out that the theme of diversity is about the refiguring of a normalised notion of 'us'.[85] I find here the possibility of a series of very different kinds of questions. Moving past colourblindness, recognising the fundamentality of antiblackness, and hearing blackness's refusals as refigurings. I propose to shift our discourses: What might it mean that there are Black composers (in the past, future, and present)? What might (new) classical music's reckoning do to an antiblack world? How does blackness refigure our relation to life and the very definition and delimitations of what counts and what does not? These kinds of questions only emerge once antiblackness can be critiqued in a manner where blackness's exceeding of such structuring paradigms becomes self-evident. Since none of the answers that close those questions opened in and by blackness, we may think of them as ongoing, as unanswerable. As such they present us with the unknown as the refiguring of the world as *we* know it because *we* never really knew it. Let's rethink what classical music may be, in not-yet-seen worlds where Black lives matter. Entering the uncertainty of living beyond the catastrophes of our time brought forth by a delimitation of *us.*

Bibliography

All weblinks in this paper last consulted 22 August 2025.

Ahmed 2006 | Sara Ahmed: The Nonperformativity of Antiracism, in: *Meridians* 7/1 (2006), pp. 104–126.

Baureithel/Berg 2022 | Elisabeth Baureithel/Jenny Berg: Diversität am Lucerne Festival. Wie weiss muss klassische Musik sein?, in: *SRF* [Swiss Television and Radio], online, 10/14 August 2022, www.srf.ch/kultur/musik/diversitaet-am-lucerne-festival-wie-weiss-muss-klassische-musik-sein.

Bonilla-Silva 2006 | Eduardo Bonilla-Silva: *Racism without Racists. Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States,* Lanham: Rowman & Littlefield 2006.

Boulila 2019 | Stefanie Claudine Boulila: Race and Racial Denial in Switzerland, in: *Ethnic and Racial Studies* 42/9 (2019), pp. 1401–1418, https://doi.org/10.1080/01419870.2018.1493211.

Brug 2022 | Manuel Brug: Das Problem mit der diversen Klassik, in: *Die Welt,* online, 26 September 2022, www.welt.de/kultur/article241247133/Lucerne-Festival-Das-Problem-mit-der-diversen-Klassik.html.

Burke et al. 2020 | Fork Burke/Myriam Diarra/Franziska Schutzbach: *I Will Be Different Every Time. Schwarze Frauen in Biel,* Biel: Brotsuppe 2020.

Chineke! 2025 | Chineke! Foundation: *Chineke! Orchestra,* online, 2025, www.chineke.org/about-chineke-orchestra.

Costa Vargas/Jung 2021 | João H. Costa Vargas/Moon-Kie Jung: Antiblackness of the Social and the Human, in: *Antiblackness,* ed. by Moon-Kie Jung and João H. Costa Vargas, Durham: Duke University Press 2021, pp. 1–14.

Cox 2021 | Jessie Cox: "We Can Only Properly Come Together with Pro-Blackness". Discussing Diversity, in: *Lucerne Festival,* online, [2021], www.lucernefestival.ch/en/magazine/we-can-only-properly-come-together-with-pro-blackness/199.

Cox 2023 | Jessie Cox: Stories of the Mothership. Charles Uzor and *Mothertongue,* in: Kisiedu/Lewis 2023, pp. 114–129.

Cox 2024 | Cox: Sounds of Space. Notes on *Black/blackness* and the Climate Crisis, in: *Hidden Heartache,* ed. by Simone Keller, St. Gallen: Jungle 2024, pp. 95–121.

84 Oberholzer 2022; Schmidt 2022.

85 Sanyal 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Cox 2025 | Jessie Cox: *Sounds of Black Switzerland. Blackness, Music, and Unthought Voices,* Durham: Duke University Press 2025, https://doi.org/10.1215/9781478060420.

Davis 2019 | Angela Y. Davis: *Women, Race & Class,* London: Penguin 2019 ([1]1981).

Diallo et al. 2019 | Elisa Diallo/Andreas Nohl/Frank Meyer: Was tun mit dem N-Wort? Umgang mit Rassismus in Neuübersetzungen, in: *Deutschlandfunk Kultur,* online, 21 November 2019, www.deutschlandfunkkultur.de/umgang-mit-rassismus-in-neuuebersetzungen-was-tun-mit-dem-n-100.html.

El-Tayeb 2011 | Fatima El-Tayeb: *European Others. Queering Ethnicity in Postnational Europe,* Minneapolis: University of Minnesota Press 2011.

EM 2020 | Ensemble Modern: *Afro-Modernism in Contemporary Music,* online, 12 November 2020, www.ensemble-modern.com/en/projects/vielfalt-erleben-202.

Fanon 1986 | Frantz Fanon: The Fact of Blackness, in: Frantz Fanon: *Black Skin, White Masks,* transl. by Charles Lam Markmann, London: Pluto 1986 (orig. *Peau noire, masques blancs,* Paris: Seuil 1952), pp. 109–140.

Foucault 1984 | Michel Foucault: What is an Author?, in: *The Foucault Reader,* ed. by Paul Rabinow, New York: Pantheon 1984, pp. 101–120.

FreiM 2022 | Marco Frei: Lucerne Festival. Anne-Sophie Mutter verfehlt den Jenseits-Ton, in: *Neue Zürcher Zeitung,* online, 30 August 2022, www.nzz.ch/feuilleton/lucerne-festival-anne-sophie-mutter-verfehlt-den-jenseits-ton-ld.1700113.

FreiS 2022 | Silvio Frei: Das Motto Diversity bewegt Prominente am Lucerne Festival, in: *Luzerner Zeitung*, 13 August 2022, p. 20.

Gordon 1997 | Lewis R. Gordon: *Her Majesty's Other Children. Sketches of Racism from a Neocolonial Age,* Lanham: Rowman & Littlefield 1997.

Guidry 2022 | Joy Guidry: "The World Does Not Want Me to Love Myself", in: *Lucerne Festival*, online, [2022], www.lucernefestival.ch/en/magazine/the-world-does-not-want-me-to-love-myself/197.

Hamer 1968 | Fannie Lou Hamer: "The Flag is Drenched with Our Blood", in: Peter Davis: *The Heritage of Slavery* [documentary], USA 1968.

Harris 1993 | Cheryl I. Harris: Whiteness as Property, in: *Harvard Law Review* 106/8 (1993), pp. 1707–1791.

Hartman 1997 | Saidiya V. Hartman: *Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America,* New York: Oxford University Press 1997.

Hartman 2007 | Saidiya Hartman: *Lose Your Mother. A Journey Along the Atlantic Slave Trade Route,* New York: Farrar, Straus and Giroux 2007.

Hernández 2022 | Javier C. Hernández: A European Music Festival's Push for Diversity Stirs Debate, in: *New York Times,* online, 12 August 2022, www.nytimes.com/2022/08/12/arts/music/lucerne-festival-diversity.html.

Histnoire n.d. | histnoire.ch: *Carmel Fröhlicher-Stines,* online, n.d., https://histnoire.ch/material/carmel-froehlicher-stines.

IMD 2018 | Internationales Musikinstitut Darmstadt: *Defragmentation. Four-Day Convention on Curating Contemporary Music,* online, 17–20 July 2018, https://internationales-musikinstitut.de/en/ferienkurse/defragmentation/.

Jenkins 2021 | DeMarcus A. Jenkins: Unspoken Grammar of Place. Anti-Blackness as a Spatial Imaginary in Education, in: *Journal of School Leadership* 31/1–2 (2021), pp. 107–126, https://doi.org/10.1177/1052684621992768.

Kajikawa 2019 | Loren Kajikawa: The Possessive Investment in Classical Music. Confronting Legacies of White Supremacy in U.S. Schools and Departments of Music, in: *Seeing Race Again. Countering Colourblindness Across the Disciplines,* ed. by Kimberlé Williams Crenshaw, Luke Charles Harris, Daniel Martinez HoSang and George Lipsitz, Oakland: University of California Press 2019, pp. 155–174.

Kawabata 2023 | Maiko Kawabata: The New "Yellow Peril" in "Western" European Symphony Orchestras, in: *Voices for Change in the Classical Music Profession. New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusions,* ed. by Anna Bull, Christina Scharff and Laudan Nooshin, New York: Oxford University Press 2023, pp. 159–171, https://doi.org/10.1093/oso/9780197601211.003.0015.

Kendall et al. 2021 | Hannah Kendall/Harald Kisiedu/George E. Lewis: There are Black Composers in the Future, in: *Dynamic Traditions. Global Perspectives on Contemporary Music. A Text Collection on Behalf of Donaueschingen Global,* ed. by Elisa Erkelenz and Katja Heldt, Donaueschingen: SWR 2021, pp. 134–156.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

KimC 2018 | Claire Jean Kim: Are Asians the New Blacks? Affirmative Action, Anti-Blackness, and the "Sociometry" of Race, in: *Du Bois Review* 15/2 (2018), pp. 217–244, https://doi.org/10.1017/S1742058X18000243.

KimC 2022 | Claire Jean Kim: Asian Americans and Anti-Blackness, in: *Politics, Groups, and Identities* 10/3 (2022), pp. 503–510.

KimC 2023 | Claire Jean Kim: *Asian Americans in an Anti-Black World,* Cambridge: Cambridge University Press 2023.

KimH 2015 | Hoi-eun Kim: Made in Meiji Japan. German Expatriates, German-Educated Japanese Elites and the Construction of Germanness, in: *Geschichte und Gesellschaft* 41 (2015), pp. 288–320.

Kisiedu/Lewis 2023 | *Composing While Black. Afrodiasporische Neue Musik Heute/Afrodiasporic New Music Today,* ed. by Harald Kisiedu and George E. Lewis, Hofheim: Wolke 2023.

König 2022 | Peter König: Ein bisschen Starglanz zur Eröffnung, in: *Der Bund,* 15 August 2022, p. 21.

Lewis 2008 | George E. Lewis: *A Power Stronger than Itself. The AACM and American Experimental Music,* Chicago: University of Chicago Press 2008.

Lewis 2020 | George E. Lewis: New Music Decolonization in Eight Difficult Steps, in: *Outernational* 14 (2020), www.van-outernational.com/lewis-en/.

Lewis 2023 | George E. Lewis: The Dancer of All Dancers. Anthony Davis and *Amistad,* in: Kisiedu/Lewis 2023, pp. 130–153.

Lucerne Festival 2022a | Lucerne Festival: *Diversity. 2022 Summer Festival Program,* Luzern: Lucerne Festival 2022.

Lucerne Festival 2022b | Lucerne Festival: *Michael & Friends. Mit Chi-chi Nwanoku* [video], 8 February 2022, https://youtu.be/hbSo-i1iMsA.

Lucerne Festival 2022c | Lucerne Festival: *Michael & Friends. Mit Golda Schultz* [video], 28 July 2022, https://youtu.be/Aoxe-g8UHrQ.

Marten 2016 | Eike Marten: Contextualizing the (Non)Performativity of Diversity, in: *Wagadu. A Journal of Transnational Women's and Gender Studies* 16 (2016), pp. 127–152.

Michel 2015 | Noémi Michel: Sheepology. The Postcolonial Politics of Raceless Racism in Switzerland, in: *Postcolonial Studies* 18/4 (2015), pp. 410–426, https://doi.org/10.1080/13688790.2015.1191987.

Michel 2022 | Noémi Michel: Racial Profiling und die Tabuisierung von "Rasse", in: *Un/Doing Race. Rassifizierung in der Schweiz,* ed. by Jovita dos Santos Pinto, Pamela Ohene-Nyako, Mélanie-Evely Pétrémont, Anne Lavanchy, Barbara Lüthi, Patricia Purtschert and Damir Skenderovic, Zurich: Seismo 2022, pp. 101–122.

Morrison 2024 | Matthew D. Morrison: *Blacksound. Making Race and Popular Music in the United States,* Oakland: University of California Press 2024.

Moten 2003 | Fred Moten: *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition,* Minneapolis: University of Minnesota Press 2003.

Nyffeler 2022 | Max Nyffeler: Lauter bunte Musik, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* online, 17 August 2022, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/das-chineke-orchester-beim-lucerne-festival-18247853.html.

NYTimes 2023 | The Editorial Board: The Supreme Court Turns "Equal Protection" Upside Down, in: *New York Times,* online, 30 June 2023, www.nytimes.com/2023/06/30/opinion/editorials/supreme-court-affirmative-action-decision.html.

Oberholzer 2022 | Niklaus Oberholzer: "Meine Hautfarbe hat nichts mit meiner Musik zu tun", in: *Journal 21,* online, 7 August 2022, www.journal21.ch/artikel/meine-hautfarbe-hat-nichts-mit-meiner-musik-zu-tun.

Roach 1972 | Max Roach: What "Jazz" Means to Me, in: *The Black Scholar* 3/10 (1972), pp. 2–6, https://doi.org/10.1080/00064246.1972.11431240.

Robinson 2021 | Cedric J. Robinson: *Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition,* London: Penguin 2021.

Rollins 1986 | Judith Rollins: Part of a Whole. The Interdependence of the Civil Rights Movement and Other Social Movements, in: *Phylon* 47/1 (1986), pp. 61–70.

Ross 2020 | kihana miraya ross: Call It What It Is. Anti-Blackness, in: *New York Times,* online, 4 June 2020, www.nytimes.com/2020/06/04/opinion/george-floyd-anti-blackness.html.

Sanyal 2022 | Mithu Sanyal: Keine Angst vor Diversität! Es geht vor allem darum, unterschiedliche Geschichten und vielfältige Blickwinkel wahrnehmbar zu machen, in: *Neue Zürcher Zeitung,* online,

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7 September 2022, www.nzz.ch/meinung/keine-angst-vor-diversitaet-wider-den-ueberfluessigen-kulturkampf-ld.1700499.
Schmidt 2022 | Hannah Schmidt: Konkrete Probleme. Ist das Diversity-Motto beim Lucerne Festival ein Schritt in die richtige Richtung oder reines Marketing, das über die Pflege des Status Quo im Hintergrund hinwegtäuschen soll? in: *VAN,* online, 24 August 2022, https://van-magazin.de/mag/diversity-lucerne-festival/.
Seamster/Purifoy 2021 | Louise Seamster/Danielle Purifoy: What is Environmental Racism for? Place-Based Harm and Relational Development, in: *Environmental Sociology* 7/2 (2021), pp. 110–121, https://doi.org/10.1080/23251042.2020.1790331.
Sexton 2008 | Jared Sexton: *Amalgamation Schemes. Antiblackness and the Critique of Multiracialism,* Minneapolis: University of Minnesota Press 2008.
Sexton 2010 | Jared Sexton: People-of-Colourblindness. Notes on the Afterlife of Slavery, in: *Social Text* 28/2/103 (2010), pp. 31–56, https://doi.org/10.1215/01642472-2009-066.
Sorey/Bossart 2022 | Tyshawn Sorey/Pirmin Bossart: "Der Klang meiner Lebenserfahrung", in: *Più. Das Magazin zum Lucerne Festival im Sommer 2022,* Luzern: CH Media 2022, pp. 34–38.
Stallknecht 2022 | Michael Stallknecht: Von rosa Elefanten und äthiopischen Prinzessinnen. Wie spricht man über Vielfalt?, in: *Neue Zürcher Zeitung,* online, 9 July 2022, www.nzz.ch/feuilleton/von-rosa-elefanten-und-aethiopischen-prinzessinnen-ld.1690351.
Stovall 2021 | Tyler Stovall: *White Freedom. The Racial History of an Idea,* Princeton: Princeton University Press 2021.
Thurman 2019 | Kira Thurman: Performing Lieder, Hearing Race. Debating Blackness, Whiteness, and German Identity in Interwar Central Europe, in: *Journal of the American Musicological Society* 72/3 (2019), pp. 825–865.
Thurman 2021 | Kira Thurman: *Singing Like Germans. Black Musicians in the Land of Bach, Beethoven, and Brahms,* Ithaca: Cornell University Press 2021.
UN 2022 | UN Experts: *Switzerland Must Urgently Confront Anti-Black Racism,* online, 26 January 2022, www.ohchr.org/en/press-releases/2022/01/switzerland-must-urgently-confront-anti-black-racism-un-experts.
Wang 1997 | Ling-chi Wang: Chronology of Ethnic Studies at U. C. Berkeley, in: *The Newsletter of the Department of Ethnic Studies at U. C. Berkeley* 2/2 (1997), [n. p.].
Weheliye 2019 | Alexander G. Weheliye: Black Life/Schwarz-Sein. Inhabitations of the Flesh, in: *Beyond the Doctrine of Man. Decolonial Visions of the Human,* ed. by Joseph Drexler-Dreis and Kristien Justaert, New York: Fordham University Press 2019, pp. 237–262, https://doi.org/10.5422/fordham/9780823286898.003.0011.
Wilderson 2010 | Frank B. Wilderson III: *Red, White & Black. Cinema and the Structure of U. S. Antagonisms,* Durham: Duke University Press 2010.
Wilderson 2020 | Frank B. Wilderson III: *Afropessimism,* New York: Liveright 2020.
Wildhagen 2022 | Christian Wildhagen: Lucerne Festival. Vielfalt ist nicht allein eine Frage der Hautfarbe, in: *Neue Zürcher Zeitung,* online, 19 August 2022, www.nzz.ch/feuilleton/lucerne-festival-vielfalt-ist-nicht-allein-eine-frage-der-hautfarbe-ld.1698511.
Williams 2022 | Eric Williams: *Capitalism and Slavery,* London: Penguin 2022.

Jessie Cox *is Assistant Professor of Music at Harvard University and received his doctorate from Columbia University. As a composer and drummer, Cox has worked with ensembles and institutions such as the Sun Ra Arkestra, LA Phil, Klangforum Wien, Ensemble Modern, and the International Contemporary Ensemble. His first monograph* Sounds of Black Switzerland. Blackness, Music, and Unthought Voices *(Duke UP 2025) addresses how thinking with blackness and experimental musical practices might afford the opening of new discourses, such as thematizing Black Swiss Life. Recently, he has published a chapter in the edited collection* Composing While Black *(Wolke Verlag 2023).*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

II. Neue Musik und die audiovisuellen Medien

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mathias Knauer

Neue Musik und Fernsehen in der Schweiz

Ausgehend von einer Stage 1962 beim Schweizer Fernsehen (Fernsehspiel-Produktion Drei Pirandello-Einakter*) und von einem Beispiel des damals im Fernsehen Möglichen (Mrakitschs* Jean Arp *für den WDR, 1964) wird die Frage untersucht, was das Fernsehen als Produktions- und Diffusionsapparat zum Musikleben beitragen könnte und was es in der Schweiz praktisch beigetragen hat. Dazu kommen Erfahrungen mit meinem Musikfilm* El pueblo nunca muere *nach/mit Klaus Huber (SF 1985) und andere Beispiele für die Entwicklung des Selbstverständnisses von Radio und Fernsehen, die zunehmend rigide das Kunstleben von den ihm zustehenden Produktionsmitteln abschneiden, aktuelle strukturelle und medienpolitische Hindernisse zur Sprache.*

New Music and Television in Switzerland

The author takes as his starting point his own experiences as an intern at Swiss television in 1962 for a production of three one-act plays by Pirandello. This text also refers to a production of Mrakitsch's Jean Arp *for WDR in 1964 as an example of what was possible on TV at the time, in order to examine what television as a means of production and diffusion was able to contribute to music life, and the specific contribution that it made in Switzerland. In addition, the author discusses his music film* El pueblo nunca muere *after/with Klaus Huber (SF 1985) and other examples in the development of the self-image of radio and television, which with increasing rigidity cut off artistic life from the production resources to which they were entitled. He also considers current obstacles in media policy and in the structures of radio and TV.*

Als ich 1962 mein Studium der Musikwissenschaft in Zürich begann, habe ich mich in den ersten Semesterferien beim Schweizer Fernsehen für eine Stage beworben – man brauchte damals Leute als Kabelträger.

Ich war in der Gymnasialzeit Funkamateur gewesen, hatte mit dem Primarschulkollegen und späteren Philosophieprofessor Rolf Kaehr an Kurzwellensendern gebastelt und in den Wäldern des Juras mit Peilantennen nach versteckten Sendern gesucht. Ich war aber auch Abonnent der Zeitschrift *Melos* und hatte am Südwestfunk – der in Biel dank der Wellenbeugung am Jura mit Dachantenne schwach zu empfangen war – die musikalische Avantgarde verfolgt, und schon zur Schulzeit hatte mich Adornos Polemik gegen die musikalische Reaktion begeistert. Mit geliehenen Perfectone- und Revox-Geräten hatte ich als Student, gefördert vom Dirigenten und Komponisten Willy Arbenz,[1] Langspielplatten mit Chorwerken und einer Jazzgruppe produziert.

1 Wilhelm Arbenz-Chenot (1899–1969) prägte seit 1927 das Musikleben der Stadt Biel und wirkte ebenda als Musiklehrer. Vgl. Brotbeck 2022, S. 51–55.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stagiaire an der Kreuzstraße

Das Schweizer Fernsehen war damals knapp zehn Jahre alt und sein Studio befand sich an der Zürcher Kreuzstraße im vormaligen Tennissaal des Hotels Bellerive; daneben waren viele Betriebsteile – wie die Filmentwicklung in der Villa Egli, der Dekorbau in einer engen Altstadtgasse – über die Stadt verstreut. Es agierte sozusagen in Miniaturform, war also fürs Studium des Mediums ein optimal übersichtlicher Betrieb.

Abb. 1 Schweizer Fernsehen: Ettore Cella inszeniert 1962 im Studio Bellerive *Drei Pirandello-Einakter* (Bild: SRF/Eric Bachmann).

In Produktion war gerade *Drei Pirandello-Einakter* unter der Regie von Ettore Cella, und ich hatte hier zunächst viele Stunden schwarze und graue Papierstücke auszuschneiden, die dann – man sieht es in Abbildung 1 – als Bodenmuster glatt auf den Linolboden des engen Studios geklebt werden mussten, damit die Kameras darauf herumfahren konnten. Diese Handlangerei ließ mich jedoch in idealer Weise den Betrieb studieren.

Wir alle hatten hohe Erwartungen an das neue Medium Fernsehen, das noch in einer pionierhaften Aufbruchstimmung war und junge Kreativkräfte nicht nur anzog, sondern ihnen auch Entfaltungsmöglichkeiten bot. Es war ja auch die Zeit der weltweit aufsprießenden Experimentalstudios für elektronische Musik an Universitäten und bei Rundfunkanstalten; auch in der Schweiz arbeitete das Genfer Centre des recherches sonores de la Radio Suisse Romande.[2]

Als Leser der *Gravesaner Blätter* und Cinéphiler hatte man sich damals intensiv mit dem Fernsehen und seinen möglichen Beiträgen zur Erweiterung des Musiklebens beschäftigt. Hermann Scherchens Zeitschrift für »musikalische, elektroakustische und schallwissenschaft-

2 Neben dem Gründer André Zumbach arbeiteten dort unter anderen Werner Kaegi, Jacques Wildberger, Bernard Schulé. Im Studio Zürich entstanden u. a. *Les Échanges* (Rolf Liebermann) für die Expo 64 und das Zuspielband für *Askese* von Klaus Huber (Hans Harder). Siehe Kaegi 1967, S. 229 ff.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

liche Grenzprobleme« brachte bis 1966 etwa fünfzehn Beiträge zum Thema Fernsehen und Musik; die Hefte begleiteten sozusagen die Darmstädter Ferienkurse, die auch ich mehrere Jahre besuchte.

Beim Schweizer Fernsehen gab es das *Freitagsmagazin* mit essayistisch-kritischen bis satirischen Filmbeiträgen.[3] Dort hat bis zu dessen Kassierung der junge Michael Mrakitsch (1934–2010) mitgearbeitet, der von der Berner Theaterszene kam und in Paris beim Film volontiert hatte. Seinen fürs Zürcher Fernsehen geplanten Film über Hans Arp hat Mrakitsch dann aber erst 1964 mit einer freien Basler Produktion für den Westdeutschen Rundfunk realisiert.

Nur schon ein kurzer Ausschnitt aus dem Film *Weisser Werktag*[4] zeigt, was noch 1964 am Fernsehen möglich war und Mrakitsch damals den Weg zum namhaften Fernsehfilm-Autor öffnen konnte, jener ausgestorbenen Spezies, die – wie die sogenannte Stuttgarter Schule – die frühe Zeit der deutschen Fernsehkultur geprägt haben.[5]

Jener Arp-Film, einer der ersten von der Schweizer Filmförderung unterstützten Dokumentaressays,[6] ist zudem filmgeschichtlich insofern eine Rarität, als hier ein namhafter Komponist der Neuen Musik eine kompromisslose Arbeit einbringen konnte. Wie Wladimir Vogel damals an einem Zürcher Pressegespräch erklärt hat, schrieb er die Partitur »ohne Konzession an die Filmmusik […] in der Zwölftontechnik«,[7] und die Konzertsuite, die man von intelligenten Filmpartituren damals meist ausgearbeitet hat, *Inspiré par Jean Arp,* hat das Stalder-Quintett in der Folge öfter im In- und Ausland aufgeführt.[8]

*

So wenig wie mit unseren weltweit gespielten Dramatikern Dürrenmatt und Frisch hat das Schweizer Fernsehen auch mit markant gestaltenden Filmemachern oder Komponisten etwas Mutiges anzufangen gewusst. Mrakitsch hat von 1964 bis 2002 gegen dreißig Filme realisiert, alle für deutsche Fernsehredaktionen, und hat in der Schweiz mit *à propos Klee. Skizzen, Beispiele, Zitate* nur seinen Film über Paul Klee schaffen können[9] – übrigens mit Victor Staub, der 1969 Mauricio Kagels Film *Hallelujah* produziert hat, bald aber der Filmwelt den Rücken kehrte.[10]

3 »Von der Sendung sind nur lose Beiträge ohne Studioteile und Moderationen erhalten geblieben. Diese sind – sofern rechtlich möglich – […] online publiziert.« (SRF 1963). Mit einer Kompilation von Beiträgen, *Das Leben ist ein Fest,* holte sich das Schweizer Fernsehen 1961 einen Prix Italia. Das *Freitagsmagazin* wurde 1963 nach drei Jahren eingestellt, nachdem sein zentraler Kopf, Roman Brodmann, gekündigt hatte und nach Deutschland ging.

4 Für das zitierte Fragment siehe Mrakitsch 1965 – als eine Empfehlung für den Merkzettel künftiger Forschungsansätze. Vgl. auch Mrakitsch 2012.

5 Die beste Darstellung dieser Periode ist die Fragment gebliebene *Philosophie des Fernsehens* des Filmemachers und dffb-Dozenten Otto F. Gmelin. Siehe Gmelin 1967. Dass das Fernsehen in seinen Programmen die eigene Geschichte nicht kennt, färbt ab auf seine Akteure: keiner heute, der sich auf das Schaffen jener glorreichen Pionierzeiten bezöge, um für sich und Gleichgesinnte dem Apparat gegenüber den legitimen künstlerischen Freiraum zu reklamieren. Die kreativen Werke früheren Fernsehschaffens, seine Geschichte, haben keinen Ort auf unseren Kanälen.

6 Mit dem Filmgesetz von 1962 begann der Bund, vom Fernsehen unabhängig produzierte Dokumentarfilme zu fördern.

7 Mrakitsch 2012, S. 10.

8 Vogel 1965. Interpreten: Ursula Burkhard (Flöte), Hans-Rudolf Stalder (Klarinette), Andrej Lütschg (Violine), Alexandre Stein (Violoncello).

9 Mrakitsch 1971. Vgl. Dumont/Tortajada 2007, S. 89. Die Musik komponierte Armin Schibler, nachdem die Rechte für die vorgesehenen Stücke aus Orchesterwerken Anton Weberns nicht finanzierbar waren. Vgl. Schibler 1985, S. 131.

10 Victor Staub, * 1920 in Arbon. Filmproduzent (Montana Film), Bruder von Peter W. Staub. – Wie Mrakitsch konnte auch Hansjörg Pauli, einer meiner Mentoren der Studienzeit, bei dem ich die ersten Radiobeiträge realisierte, seine wichtigen Musikfilme – Richard Leacocks *A Stravinsky Portrait* (1965, mit Rolf Liebermann) oder

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2 Avantgardistisches Tonmöbel »Komet« der Wolfenbütteler Firma Kuba-Imperial von 1958, mit drehbarem Fernsehteil (Bild: MZTV Museum of Television, Moses Znaimer Collection, Toronto).

Musik und Fernsehen – Dominanz des Visuellen

Wir befanden uns also in den frühen 1960er-Jahren in einer Aufbruchstimmung. Beschäftigen musste uns dieses neue Medium, das eben dabei war, Schallplatte und Radio in der Gunst der Politik und des gebührenzahlenden Publikums zu verdrängen und zum Leitmedium zu werden.

Bei Musikwerken leistete das Medium Fernsehen aus unserer Sicht – wie schon der Film – gefährlich der Dominanz des Visuellen über den Gehörsinn Vorschub. Verschärft stellte sich uns die Frage nach einem *produktiven Zusammenwirken beider Sinne,* bei dem Musik nicht – wie bei liederlichen Filmpartituren – herabgewürdigt wird zum Stimulans, zu bloßer Dienerschaft. Das musste eine oberste Sorge sein bei jeder verantwortlichen Musik-Arbeit für die Television.

Das Verhältnis von Bild und Musik hat mich denn auch immer wieder beschäftigt, verstärkt noch bei der Auseinandersetzung mit Hanns Eislers Filmmusik und der von Walter Benjamin exponierten Frage des ›Beschriftungsbedarfs‹ der Bilder.[11]

Beim Film *Ein Streik ist keine Sonntagschule* begleitete der natürlicherweise improvisatorisch verlaufende Klanglärm beim Klavierstimmen – erst von der mittleren Oktave aufsteigend, dann hinunter zu den Basstönen – das Erstarken und den Fall der Streikbewegung. Am Ende, beim Abbruch des Klavierbauerstreiks durch die Gewerkschaft, erklangen im tiefen Bass die Töne *G-B-H* – damals die Initialen der Gewerkschaft Bau und Holz. War es Musik oder kritisches »Sound design«?[12]

So ein Konzept hätte man im Filmbetrieb damals als weltfremd abgewiesen und ein kommerzieller Produzent hätte im Regelfall einen Routinemusikanten – beim proletarischen Stoff wohl eher der Jazz-Klasse – mit der musikalischen Möblierung beauftragt.

John Cage (1966) von Klaus Wildenhahn – erst in Hamburg beim NDR produzieren: als er von 1965–1969 Musikproduzent beim NDR-Fernsehen war. Für solche Schweizer Köpfe hatte das Schweizer Fernsehen keinen Bedarf.

11 »Was wir vom Photographen zu verlangen haben, das ist die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht.« Benjamin 1966, S. 107.

12 Stürm et al. 1975. Musik: Richard Hager (Improvisationen nach einer Idee des Verfassers).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Fernsehen und unser Musikleben

Über die Beiträge unserer Television zum aktuellen Schweizer Musikschaffen kann ich hier nur aus der Sicht eines Zürchers reden, der die medialen Entwicklungen als Filmemacher und Publizist aus kritischer Distanz beobachtet hat. Denn neben einer kleinen Übersetzung des nach Zürich versprengten Kurzbeitrags über ein Florentiner Happening von Giuseppe Chiari, zu der mich Peter K. Wehrli einmal notfallmäßig gerufen hat, ist das papierene Bodenmuster von 1962 meine einzige Fernseharbeit geblieben.

Eine imposante Rückschau, wie sie Carlo Piccardi über die vielfältigen Leistungen des Radios für das Schweizer Musikleben geschrieben hat,[13] wird man für das Schweizer Fernsehen wohl nie schreiben können.

In frühen Jahren waren die Hauptposten in den SRG-Budgets stets die Radioorchester gewesen, denn nur mit eigenen Klangkörpern ließ sich – bevor es das Tonband und mit der Zeit eine wenigstens spärliche Plattenproduktion gab – ein musikalischer Service public realisieren.[14] Noch 1964 wurde ausgebaut: mit dem Öffentlichmachen der Sonntagmorgen-Konzerte unter Erich Schmid im Zürcher Brunnenhof-Studio. Doch schon 1967 hat die SRG begonnen, sich schrittweise ihrer Orchester zu entledigen.[15]

Unser verglichen mit dem Radio immer betuchter gewordenes Fernsehen hat mit den ihm zustehenden Orchester-Diensten – außer bei den Produktionen von Armin Brunner[16] – nie etwas Innovatives anzufangen gewusst. Das versprochene Aufnahmestudio für das nach Basel verpflanzte Radio-Orchester ist nie gebaut worden und die Musikerinnen und Musiker hat man 1997 klammheimlich ins Basler Sinfonieorchester ausgegliedert.[17]

Zur Ära Armin Brunner

Lange Jahre hat der Musiker, Dirigent und Organisator Armin Brunner, der mit originellen Impulsen fantasievoll schon das Zürcher Konzertleben angeregt hatte,[18] am Leutschenbach mit Musikproduktionen Aufsehen erregt.[19]

Wie schon sein Vorgänger, Leo Nadelmann, hat Brunner jedoch nicht den Musikerinnen und Musikern, die aktuell kompositorisch auf das musikalische, künstlerische und mediale Umfeld reagieren, mutig eine Plattform für ihre televisuellen Kreationen geschaffen. Er war

13 Piccardi 2000.

14 Siehe Giegling 1972.

15 Schmid 1967. Das für die Liquidation der Klangkörper in der dreibändigen SRG-Firmengeschichte (Drack 2000, Mäusli/Steigmeier 2006 und Mäusli et al. 2012) regelmäßig unkritisch kolportierte Motiv »aus Kostengründen« ist eine unlautere Schutzbehauptung: es handelt sich um *programmpolitische Entscheidungen* – genauso wie der Beschluss, mit riesigen Beträgen aus Gebühren eine Olympiade oder kommerzielle Fußballmeisterschaft querzusubventionieren. Ob die Gremien oder die angestellten Kader dazu antrieben, hätte eine redliche Wissenschaft zu prüfen. Eigene Produktionsmittel – fürs Musikprogramm die Klangkörper – sind ja Garanten der von der SRG (mit Recht) beanspruchten Autonomie: einer Service-Public-Programmgestaltung komplementär zu Markt und Moden.

16 Siehe den Beitrag von Thomas Meyer in diesem Band, S. 203–212 (Meyer 2025).

17 »Das Radio-Orchester Beromünster wurde 1945 in Zürich gegründet und stand in seinen Anfängen unter der Leitung von Hermann Scherchen und Paul Burkhard. Die prägenden Dirigenten nach seiner Eingliederung in die BOG (unter dem Namen Radio-Sinfonieorchester Basel) bis zu der Fusion mit dem Basler Sinfonie-Orchester im Jahr 1997 waren Jean-Marie Auberson und Matthias Bamert. Während den ersten Jahren war das Aufnahmestudio des RSO im Landgasthof Riehen domiziliert, später im Volkshaus. Ursprünglich war dem Orchester ein neues Aufnahmestudio auf dem Bruderholz versprochen worden. Es wurde nie gebaut.« (SOB o. J.).

18 Wie 1974 beim legendären Marathonkonzert im Zürcher Helmhaus, wo ich mehrere Komponisten, Interpretinnen und Interpreten entdeckt oder kennengelernt habe.

19 Brunner war ab 1973 Mitarbeiter, dann 1978–1998 Leiter der Abteilung Musik und Ballett. Siehe Brunner o. J.a.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selber Macher und verstand es nicht als die strategische Hauptaufgabe eines Musikchefs, die legitimen Ansprüche der Kreation und des Musiklebens gegen die zunehmend banausische Führerschaft im Hause durchzusetzen.

Gemäß einer bürgerlich-abschätzigen Auffassung vom Medium (›Fernsehen ist Boulevard‹) versuchte er, mit knalligen Produktionen den Platz der Musik im Stacheldrahtkomplex Leutschenbach zu verteidigen, wobei er sich auch selber als Dirigent der dem Fernsehen zustehenden Orchesterdienste einschmuggeln konnte.[20] Spektakuläre Inszenierungen von Adrian Marthaler, ein steigendes Renommee dieser Produktionen auf den europäischen Programm-Messen, dazu etliche Preise und sogar ein Ehrendoktorat in Deutschland stützten Brunner im wenig kunstaffinen Zürcher Fernseh-Apparat, der Leistungen für die Künste schon damals nicht anders als in Minuten und Quotenzahlen zu messen verstand.

Nachdem ich (vermutlich einen anderen Spötter zitierend) seine Marthaler-Sachen einmal als »riesige Videoclips« apostrophiert hatte, sind wir bei respektvoller Distanz geblieben. Aus meiner Sicht haben viele jener TV-Produktionen der Musik und dem Ohr die Hoheit entzogen – im philanthropischen Bemühen um eine »Demokratisierung der musikalischen Kultur«[21] – und haben die Werke an den Apparat verknechtet.

Abb. 3 Videostill aus: *Frank Martin, Concerto für Klavier und Orchester Nr. 2.*
Regie: Adrian Marthaler,
Solist: Volker Banfield, Dirigent: Klauspeter Seibel,
Radio Sinfonieorchester Basel (© SF DRS 1987).

Denn wie sollten Witzeleien wie jene auf dem Badewannen-Bild (Abb. 3) einem Melomanen die Faktur und die musikalische Gedankenwelt von Frank Martins Klavierkonzert aufschließen können?

Hätte unser Fernsehen, das sonst viel von Umfragen und punktgenauer Bespitzelung seines Zuschauerguts hält, danach gefragt, hätten die derart Belieferten schwerlich etwas über die kompositorischen Ideen des ihnen angeblich nahegebrachten Stücks zu sagen gewusst – es wäre das traurige Scheitern von derlei Vermittlungsmethoden an den Tag gekommen.

20 So etwa 1983 bis 1988 konzertant bei den Luzerner Festwochen und in Zürich mit Aufführungen eigener Stummfilm-Arrangements mit einem »Kammerorchester des Fernsehens DRS«. Derlei Aktivitäten reizten den Filmhistoriker Fritz Güttinger zum Essay »Der Begleitfilm. Vom Stummfilm als Lustobjekt der Musiker«: »Statt Begleitmusik haben wir jetzt den Begleitfilm, eine neue Gattung« (Güttinger 1992, S. 134; siehe dazu auch Güttinger 1987). Vgl. auch Weber 2024.

21 Zitat aus der Laudatio zur Verleihung des Ehrendoktorats 1985 durch die Universität Osnabrück, zit. nach Brunner o. J.b.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 4 Klaus Huber 1983 bei der Berner Nicaragua-Demonstration (Bild: Filmkollektiv Zürich, Eduard Winiger).

Unser Film *El pueblo nunca muere*

Als mich Klaus Huber im Frühling 1983 anrief, ob ich im Herbst die Uraufführung seines oratorischen Werks *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet …* in Donaueschingen filmisch dokumentieren könnte, habe ich ihn vor die heikle Wahl gestellt: »Statt zu dokumentieren entwerfe ich eine *Filmversion,* mit der wir das Stück der großen Öffentlichkeit, an die es sich ja richtet, *zugänglich und ›transportabel‹ machen* können; sollten wir aber den Film bis im Sommer nicht finanzieren können, wirst Du gar nichts bekommen.«

Beim Anklopfen in der Zürcher Fernseh-Redaktion meinte Armin Brunner, er habe gar nichts gegen unser Projekt, habe aber Probleme mit dem Komponisten: der sei leider sehr schwierig … Er wolle daher unser Vorhaben dem Tessiner Kollegen weitergeben. So entstand mit Carlo Piccardi als Fernseh-Partner der Film *El pueblo nunca muere* als Koproduktion in bester Zusammenarbeit.[22] Er wurde dann allerdings kaum am Fernsehen, hingegen hundertfach in halb Europa (und ein paarmal außerhalb) im Kontext des Musiklebens gezeigt.[23]

22 Knauer 1985. Dass das Tessiner Fernsehen unser Partner war und der Film damit auch auf Italienisch untertitelt wurde, öffnete den Zugang zu wichtigen Spielorten des Sprachraums (Autunno musicale Como, Montepulciano, Oggi Musica Lugano).

23 Ausstrahlung beim Deutschschweizer Fernsehen in *Die Matinee* unter dem Sendungstitel *Kunst als Waffe* am 26. Oktober 1986 um 11 Uhr; im Tessiner Fernsehen am 31. März 1987, 22 Uhr, hier unter dem Sendungstitel *Compositori svizzeri contemporanei.* Der Verfasser war zumal 1985 bis 1987 als ›Wanderkinounternehmer‹ unterwegs: mit der vom Toningenieur Andreas Litmanowitsch entwickelten PCM-Stereo-Vorführapparatur (vgl. Knauer 1987). Als sich mit Litmanowitschs Entwicklungen die Möglichkeit abzeichnete, diesen 16 mm-Film in Stereo vorzuführen, rüsteten wir im Filmkollektiv Zürich Tonanlagen und Schneidetische um – das Schweizer Fernsehen wollte damals aber keinen Stereoton geliefert bekommen, obwohl Mehrkanalton, so beim ZDF schon 1981, eingeführt worden war. Für eine spätere Ausstrahlung von Schweizer Musikfilmen bei 3sat (4.9.1990, im Rahmen von Armin Brunners »Frankfurter Sonoptikum 1990«) wurde dann doch unser PCM-Stereoton übernommen.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit Brunners angeblich schwierigem Komponisten hatte es folgende Bewandtnis: Klaus Huber war von Brunner kurz zuvor für Brunners bereits abgedrehte Produktion *Die schwarze Spinne* um eine Partitur angefragt worden – es hatte wohl Regisseur Werner Düggelin die Idee, oder aber das Fernsehen wollte den Komponisten halt mal einbinden, um – spät genug – eine Verpflichtung abzutragen.[24]

Klaus Huber hatte mit gutem Recht verärgert reagiert: »Was? Der Film ist schon gedreht? Wie sollte, zum Teufel, ein Komponist da noch Ideen einbringen können?« – so etwa hat er mir die Episode geschildert. Es hat dann Rudolf Kelterborn das Projekt mit einer Musik entpannt.[25]

Komponist und Autor: Gestalter oder Diener?

Die Episode mit Düggelins Gotthelf-Film führt mich zu einem Kernpunkt der Fehlentwicklung unserer Medien.

Wir Literaten, Komponisten, Dramatiker oder Choreografen sind in den vergangenen Jahrzehnten von Autoren, Anregern, Komplizen, Mitgestaltern, Gesprächspartnern unseres Radios und Fernsehens Schritt um Schritt erniedrigt worden zu Lieferanten und Zudienern für den wachsend autokratischen Apparat. Nicht länger dient das Medium unseren Werken, sondern unsere Arbeiten und die Schaffenden haben *knecht-mägdisch dem Medium zu dienen* (man sieht: ich versuche zu ›gendern‹).

Die langjährigen Bemühungen von Urs Graf, von mir und anderen Filmautoren, Schweizer Komponistinnen und Komponisten nachhaltig mit der Film- und Fernsehwelt zusammenzuführen, müssen als gescheitert gelten.[26] Die skandalöse Nichtausstrahlung von Grafs drei Filmen *Ins Unbekannte der Musik* über jeweils eine Komposition von Annette Schmucki, Jürg Frey und Urs Peter Schneider und deren Entstehen (2005–2010) hat uns vor einem Jahrzehnt paradigmatisch die Misere illustriert.[27]

Perspektiven?

Angesichts der tristen Verhältnisse fühlt man sich gelähmt, Szenarien für eine künftige Besserung oder gar Umkehr zu imaginieren. Dennoch abschließend einige Gedanken:

Eine Wiederherstellung der Leistungen unseres öffentlich finanzierten Fernsehens bezüglich der in der Verfassung festgeschriebenen Aufgabe, zur »kulturellen Entfaltung« der Bevölkerung beizutragen, also zur Entfaltung der Hörerschaft ebenso wie des konzeptiven Musikschaffens, erscheint je länger, je aussichtsloser – selbst wenn überraschenderweise jetzt,

24 Es gab früher einen kurzen Beitrag aus Anlass der Berliner Uraufführung von Klaus Hubers Oper *Jot* (1973, Deutsche Oper Berlin): eine apokryphe Arbeit des Filmemachers Hans-Ulrich Schlumpf im Rahmen einer Reihe »Schweizer Komponisten« der SUISA-Stiftung und der SRG (vgl. Huber 1975).

25 Ob aus Lust, Überzeugung oder weil er *ein einziges Mal fürs Fernsehen* arbeiten konnte; ob als ein Freund von Düggelin oder weil er als früherer Radiodirektor Brunner aushelfen wollte? – das können wir den zu Unrecht wenig bekannten Komponisten und bedeutenden Radiomann, der uns nach seinem Rücktritt (er war u. a. 1974 bis 1980 engagierter Musikabteilungsleiter des Radios zu Zeiten, als Engagement von Köpfen noch etwas galt) als Komponist eindrückliche Alterswerke nachlieferte, nicht mehr fragen. Über Werner Düggelins TV-Produktion (Düggelin 1983) siehe Flury 1984. Weder Film noch Reportage scheinen derzeit zugänglich. Siehe auch den Beitrag von Leo Dick in diesem Band, S. 231–247 (Dick 2025) sowie Dick 2024.

26 Siehe das Gespräch mit Roland Moser über die Zusammenarbeit mit dem Filmkollektiv Zürich in Knauer 2009.

27 Wenig erhellt so klar wie dieser Vorgang – ausführlich dokumentiert durch Graf o. J. – die aktuelle Misere, auch die Verluderung der Unternehmenskultur: das Schweizer Fernsehen hatte die Filme mitproduziert. Gäbe es noch Fachspalten in der hiesigen Presse, wäre dieser Vorgang (damals unterm Direktorat Rudolf Matter) gewiss ein Aufmacher gewesen.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im Vorfeld der in Arbeit befindlichen neuen SRG-Konzession, sich die Fachwelt energisch und engagiert für eine stringente Formulierung der Kulturaufträge einsetzen würde.

Zu viel Substanz ist in den vergangenen Jahren versaubeutelt worden. Es gibt kaum Fachverantwortliche mehr, die – kraft Erfahrung, ihrer fachlichen Autorität, ihrer formellen Entscheidungsmacht, dank ihrer Verankerung und ihrem Ansehen im Kunst- und Musikleben – sich gegen die *Octrois* des Apparats und gegen die Tendenz zur Maximierung der Publika zu widersetzen vermöchten.

Wir brauchten heute nicht *Kulturmanager, Karrieristinnen* oder *Karrieristen,* sondern Leute, die dazu angestellt sind, sich sachkompetent und engagiert für die von ihnen betreuten Künste einzusetzen, Köpfe, die es auch hinnehmen, mal im Regen zu stehen[28] – Leute auch, die im Konfliktfall außerhalb der SRG sofort eine bessere Arbeit finden können.

Aber Sparten-Chefposten werden heute im Fernsehbetrieb – trotz attraktivem Schweizer Lohnniveau – kaum mit international bewährten Leuten besetzt, wie selbstverständlich am Opernhaus ein Ballettmeisterposten oder eine Chefdirigentin.

›Konvergenz‹ und Kulturabbau bei der SRG

Das forcierte Zusammenführen der Produktion von Radio und Fernsehen zu autorlosem *Content,* alias ›Konvergenz‹, verhindert überdies das kreative Entwickeln und Pflegen spezifischer Strategien der einzelnen Kunstsparten fürs Radio, fürs Fernsehen und die Online-Diffusion.[29] Zündende neue televisuelle Musiksendeformen oder eine leuchtende neue Avantgarde kann ich in diesem Prozess bislang nicht ausmachen. Vielmehr beobachten wir rundum das Schrumpfen noch der letzten Bastionen unserer Künste.

Mangels Kulturberichten unserer Zeitungen erfahren wir es nun auf Twitter & Konsorten – in diesen Tagen zum Beispiel: der ORF will das Radio-Sinfonieorchester Wien liquidieren; der WDR-Intendant Tom Buhrow stellt polemisch die Frage, ob Deutschland wirklich mehrere Radioorchester brauche; der Bayerische Rundfunk stellt das letzte Klassik-Magazin des ARD-Fernsehens ein …[30]

Nicht länger sind produktive Beiträge des Mediums zum Kulturleben das Ziel der Anstalten, sondern das möglichst billige und unanstößige Ableisten des leider vage formulierten Kulturauftrags.

Das gilt nicht nur für die Aufträge an Schweizer Komponistinnen oder Autoren und für die Produktion ihrer Werke. Auch als Publikum ist es unser Recht, wichtige Stücke des internationalen Schaffens kennenzulernen. So wie für die Sportwelt hätte das Fernsehen eines der Foren des nationalen Kulturlebens zu sein und uns auch das weltweite Schaffen nahezubringen: Radio und Fernsehen hätten im Bereich ihrer medialen Möglichkeiten auch dem hiesigen Musikleben Podien und einen Diskurs-Raum zu schaffen.

Nötig wäre heute, da überall Neophyten mit Businesstraining ins System drängen und die Medienkultur unterwandern, die Wiederansiedlung der aussterbenden Rasse der Kulturchefs – von Persönlichkeiten, die dem Musikleben das ihm zustehende Fernsehen liefern und gegen die kulturelle Erblindung der Häuser und ihrer Chefetagen ankämpfen.

*

28 Wie 1957 auf der berühmten Fotografie von Robert Doisneau (1912–1994), *Le violoncelle sous la pluie:* der Musiker Maurice Baquet (1911–2005) posiert am Montmartre (Doisneau 1957).

29 Namentlich auch für die visuellen Künste, die Architektur.

30 Beispiele 2024: News 2024; MIZ 2022; VAN o. J.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ob unser Fernsehen *Moses und Aron* (1974) oder *Von heute auf morgen* (1996), die beiden großen Schönberg-Filme von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, wenigstens einmal gezeigt hat, ist mangels Programmchronik der SRG kaum zu ermitteln. Sicher nicht ausgestrahlt wurde ihr Kurzfilm *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielscene,* den wir in der Filmcooperative Zürich im Verleih hatten und den ich verschiedentlich vorgeführt habe.[31]

Der Südwestfunk und der WDR hatten 1972 drei Autoren beauftragt, jener »Filmmusik ohne Film« Arnold Schönbergs einen Fernsehessay zu widmen: die Komponisten Jan W. Morthenson[32] und Luc Ferrari[33] und das Filmemacher-Paar Straub und Huillet.[34]

Erinnern wir uns aus heutigem Anlass[35] daran, dass Schönberg diese Musik für keinen bestehenden Film komponiert hat, dass er und der auftraggebende Verleger Adalbert Heinrichshofen vielmehr mit ihr den Anspruch erhoben haben, ein Komponist von Format habe das Recht, in Würde für das 1929 aufkommende, aktuelle Medium Tonfilm arbeiten zu können.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 22.8.2025.

Andersson et al. 2010 | Lars Gustaf Andersson/John Sundholm/Astrid Söderbergh Widding: *A History of Swedish Experimental Film Culture. From Early Animation to Video Art,* Stockholm: National Library of Sweden 2010.

Benjamin 1966 | Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. in: ders. *Versuche über Brecht,* hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp 1966, S. 95–116.

Brotbeck 2022 | Roman Brotbeck: *Töne und Schälle. Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021,* Paderborn: Brill Fink 2022 (Robert Walser-Studien, Bd. 7).

Brunner o. J.a | Armin Brunner: *Die wichtigsten Fernseh-Musikproduktionen der Redaktion Musik + Ballett SF DRS,* online, o. J., www.arminbrunner.ch/seiten/05_fernsehprod.html [zugänglich nur noch via https://web.archive.org].

Brunner o. J.b | Armin Brunner: [*Home*], online, o. J., www.arminbrunner.ch/seiten/00_home.html [zugänglich nur noch via https://web.archive.org].

Dick 2024 | Leo Dick: Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* als Schweizer Opernsujet, in: Dick et al. 2024, S. 50–65, https://doi.org/10.26045/kp64-6181-004.

Dick 2025 | Leo Dick: Gesamtkunstwerk aus verdinglichten Beziehungen. Zukunftsweisende Aspekte der TV-Oper *Die schwarze Spinne* (1983/84) von Armin Brunner, Werner Düggelin, Hansjörg

31 Zusammen mit dem Langfilm *Geschichtsunterricht* hatte Renato Berta *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielscene* (beide Filme 1972), als Honoraranteil für seine Kameraarbeit bei den zwei Filmen erhalten und sie dem Verleih, den er mitgegründet hatte, mit den Schweizer Auswertungsrechten zur Verfügung gestellt. RSI produzierte später einen Animationsfilm mit Schönbergs Begleitungsmusik: Ippolito 2003. Vgl. Weber i. Vorb.

32 Morthenson 1971. Morthenson hatte, ausgehend von Aktivitäten im Electronic Music Studio des Schwedischen Rundfunks, schon früh mit audiovisuellen Arbeiten (*Kompositioner för television,* 1965) begonnen. »The film consists of stills and scenes from classical silent movies that are represented as projected images on a screen. The camera moves consistently in relation to the screen, tracking forward, tracking backwards, changing focus and occasionally making awkward movements, horizontally, back and forth, or, even spinning round distorting the projected image. […] The film may be considered both as a critique of filmic representation and as a tribute to silent film history. The anti-representational stance is stressed by the use of recycled clips, clichés and glimpses of a bygone film world, momentarily interrupted by sections of black leader.« (Andersson et al. 2010, S. 110).

33 Ferrari 1972.

34 Straub/Huillet 1972. Die Straubs montierten zu Arnold Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene (Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe) op. 34* Texte von Kandinsky, Schönberg und Brecht, gelesen von Günter Peter Straschek und Peter Nestler in einem Synchronstudio, und Bilder von Krieg und Repression.

35 Der vorliegende Text entstand kurz nach dem Tod von Jean-Marie Straub in Rolle am Genfer See. Das Ereignis war in der Schweiz – nach dem fast völligen Verschwinden des Filmjournalismus – nahezu unbeachtet geblieben.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schneider und Rudolf Kelterborn, in: Gartmann et al. 2025, S. 231–247, https://doi.org/10.5771/9783987402289-231.

Dick et al. 2024 | *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer,* hg. von Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King, Schliengen: Argus 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), https://doi.org/10.26045/kp64-6181.

Doisneau 1957 | Robert Doisneau: Le violoncelle sous la pluie [Foto], vgl. www.robert-doisneau.com/ressources/imageBank/cache/32/1024x-1845-Le-violoncelle-sous-la-pluie-Paris-.avif.

Drack 2000 | *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958,* hg. von Markus T. Drack, 2 Bde., Baden: Hier + Jetzt 2000.

Düggelin 1983 | Werner Düggelin: *Die schwarze Spinne* [Film], SRG 1983.

Dumont/Tortajada 2007 | Hervé Dumont/Maria Tortajada: *Histoire du cinéma suisse 1966–2000,* Lausanne: Cinémathèque suisse 2007.

Ferrari 1972 | Luc Ferrari: *Kennen Sie Schönberg?* [Film, 16 mm, 30 Min.], Westdeutscher Rundfunk 1972.

Flury 1984 | Philipp Flury: *Die Schwarze Spinne – Arbeitsreport* [Dokumentarfilm, 45 Min.], 1984.

Gartmann et al. 2025 | *Musik-Diskurse seit 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), https://doi.org/10.5771/9783987402289.

Giegling 1972 | Franz Giegling: Vom Studioorchester Beromünster zum Radio-Sinfonierorchester Basel, in: *Jahrbuch z'Rieche* 1972, online, www.zrieche.ch/jahrbuch/vom-studioorchester-beromuenster-zum-radio-sinfonieorchester-basel/

Gmelin 1967 | Otto Gmelin: *Philosophie des Fernsehens,* Pfullingen: Gmelin 1967.

Graf o. J. | Urs Graf: [*Suche nach Klanghotel*], online, o. J., https://urs-graf.ch/pagina.php?0,90,&qy=Klanghotel.

Güttinger 1987 | Fritz Güttinger: Der Begleitfilm, in: *NZZ,* 2.12.1987, S. 55.

Güttinger 1992 | Fritz Güttinger: Der Begleitfilm. Vom Stummfilm als Lustobjekt der Musiker, in: ders.: *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe,* Zürich: NZZ 1992, S. 133–144.

Huber 1975 | Compositeurs suisses: *Klaus Huber, compositeur* [Videoporträt], ausgestrahlt durch RTS 1975, zugänglich unter www.rts.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:rts:video:13828481.

Ippolito 2003 | Carlo Ippolito: *Un' altra città* [Film, 10 Min.], 2003.

Kaegi 1967 | Werner Kaegi: *Was ist elektronische Musik,* Zürich: Orell Füssli 1967.

Knauer 1985 | Mathias Knauer: *El pueblo nunca muere* [Film, 16 mm, 62 Min.], Filmkollektiv Zürich 1985.

Knauer 1987 | Mathias Knauer: *Zur Tontechnik von »El pueblo nunca muere«,* online, 1987, https://mathiasknauer.lemmata.ch/pagina.php?0,5,12.

Knauer 2009 | Mathias Knauer: Musik statt Sounddesign – ein vergeblicher Effort? In: *Musikszene Schweiz,* hg. von Christoph Merki, Zürich 2009, S. 234–245.

Mäusli/Steigmeier 2006 | *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983,* hg. von Theo Mäusli und Andreas Steigmeier, Baden: Hier + Jetzt 2006.

Mäusli et al. 2012 | *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011,* hg. von Theo Mäusli, Andreas Steigmeier und François Vallotton, Baden: Hier + Jetzt 2012.

Meyer 2025 | Thomas Meyer: Hoketus der Messerstiche. Mauricio Kagel und das Schweizer Fernsehen, in: Gartmann et al. 2025, S. 203–212, https://doi.org/10.5771/9783987402289-203.

MIZ 2022 | Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ): Landesmusikrat NRW kritisiert Hamburger Rede von Tom Buhrow, online, 10.11.2022, https://miz.org/de/nachrichten/landesmusikrat-nrw-kritisiert-hamburger-rede-von-tom-buhrow.

Morthenson 1971 | Jan W. Morthenson: *Musik till en filmscen* [Film], Westdeutscher Rundfunk 1971.

Mrakitsch 1965 | Michael Mrakitsch: *Weisser Werktag. Jean Arp* [Film, 35 Min.], 1965, ein Ausschnitt ist zugänglich unter https://ref.lemmata.ch/201/ww_1940-2240.webm.

Mrakitsch 1971 | Michael Mrakitsch: *à propos Klee. Skizzen, Beispiele, Zitate* [Film, 56 Min.], 1971.

Mrakitsch 2012 | Nachlassverwaltung Michael Mrakitsch: *Weisser Werktag. Dossier Restauration/DVD-Edition,* online, 2012, rev. 2023, https://mrakitsch.lemmata.ch/docs/arp-dossier-2012.pdf.

News 2024 | News: *»Das ist, als würden wir unsere Geigen einheizen«,* online, 22.1.2024, www.news.at/a/rso-widerstand-12925292.

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Piccardi 2000 | Carlo Piccardi: Moderne Musik im Schweizer Radio, in: *»Entre Denges et Denezy …«. Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000,* hg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz: Schott 2000, S. 121–136.

Schibler 1985 | Armin Schibler: *Das Werk 1986. Selbstdarstellung, Werkliste und Werkdaten, Dokumente zur Realisation, Werkstatt-Texte, Biographisches,* Adliswil: Alkun 1985, www.arminschibler.ch/multimedia/DasWerk1986.pdf.

Schmid 1967 | Erich Schmid: *Memorandum,* September 1967. Archiv Mathias Knauer, https://ref.lemmata.ch/105/schmid_radio-orchester.pdf.

SOB o. J. | Sinfonieorchester Basel: *Von der Allgemeinen Musikgesellschaft zur Basler Orchestergesellschaft,* Orchesterchronik 1876–1988; Seiten online kassiert.

SRF 1963 | SRF: *Freitagsmagazin* [Sendereihe, 1961–1963], zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/sendung/freitagsmagazin?id=8ac06000-52d5-4ebb-85bd-50c9e2d42bef.

Straub/Huillet 1972 | Jean-Marie Straub/Danièle Huillet: *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielscene* [Film, 16 mm, 16 Min.], Südwestfunk 1972, zugänglich auf der DVD *Huillet et Straub,* Vol. 1, Paris: Montparnasse 2007 – Ausschnitt mit freundlicher Erlaubnis von Belva Film unter https://ref.lemmata.ch/201/straub-einleitung_2.mp4.

Stürm et al. 1975 | Hans Stürm/Mathias Knauer/Nina Stürm: *Ein Streik ist keine Sonntagschule. Streik bei Burger & Jacobi* [Film, 16 mm, 55 Min.], 1975.

VAN o. J. | Diverse Texte zu *WDR*, in: *VAN. Das Online-Magazin für klassische Musik,* online, o. J., https://van-magazin.de/mag/tag/wdr/.

Vogel 1965 | Wladimir Vogel: *inspiré par jean arp. Musique pour flûte, clarinette, violon et violoncelle* [Partitur], Locarno: Heinrichshofen/Pegasus 1965.

Weber 2024 | Gabrielle Weber: Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein schwieriges Verhältnis. Elitäre Kunst trifft Massenmedium am Tonkünstlerfest in Lugano 1981, in: Dick et al. 2024, S. 186–205, https://doi.org/10.26045/kp64-6181-011.

Weber i. Vorb. | Gabrielle Weber: *»Alles so schön bunt hier!« Zeitgenössische Musik am Schweizer Fernsehen zwischen 1970 und der Jahrtausendwende,* Dissertation Universität Bern, i. Vorb.

Mathias Knauer *(*1942 in Biel) studierte in Zürich Musikwissenschaft, Philosophie und Publizistik. Seit 1965 ist er als Publizist und Lektor tätig; als Filmemacher ist er Autor von fünf Filmen. Er war 1972 Mitbegründer der Filmcooperative und 1976 des Filmkollektivs Zürich. Er war weiter tätig im Bereich der Elektroakustik, Tonaufnahme, Digitaltechnik und Informatik. Zahlreiche Aktivitäten in der Kultur- und Filmpolitik ergänzen sein Schaffen, so war er 1997–2001 Stiftungsrat der Pro Helvetia und 2005 Mitbegründer der Schweizer Koalition für die kulturelle Vielfalt.* https://mathiasknauer.lemmata.ch

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thomas Meyer

Hoketus der Messerstiche. Mauricio Kagel und das Schweizer Fernsehen

Als der Dirigent und Konzertkonzeptualist Armin Brunner in den 70er-Jahren fürs Deutschschweizer Fernsehen zu arbeiten begann und 1979 die Redaktionsleitung »Musik und Ballett« übernahm, brachte er auch den Kontakt mit Mauricio Kagel ein. Dessen Stücke waren ein wesentlicher Bestandteil von Brunners Simultan- und Wandelkonzerten in Zürich. Der Deutsch-Argentinier realisierte denn auch in den folgenden Jahren einige seiner markantesten Fernsehproduktionen wie Blue's Blue, MM 51 *und* Mitternachtsstük *[sic] und schlug dabei eine Brücke zur Stummfilmmusik. Zentral waren reflexive Momente wie die Selbständigkeit, ja das Auseinandergehen der visuellen und auditiven Ebenen sowie das Auskomponieren des Musikmachens im »instrumentalen Theater«. Damit prägte er ästhetisch die Arbeiten Brunners und Adrian Marthalers mit.*

Hoketus of the Knife Stabs. Mauricio Kagel and Swiss Television 1978–1987

When the conductor and concert organiser Armin Brunner began working for Swiss-German Television in the 1970s, assuming the editorial management of "Music and Ballet" in 1979, he also brought the German-Argentinian composer Mauricio Kagel into contact with the broadcaster. Kagel's pieces were an essential part of Brunner's 'simultaneous stroll concerts' (Simultan- und Wandelkonzerte) in Zurich. In the ensuing years, Kagel also realised some of his most striking television productions at Swiss TV, such as Blue's Blue, MM 51 *and* Mitternachtsstük *[sic], building a bridge to silent film music. Reflective moments such as the independence and even separation of visual and auditory levels, plus the composition of music-making in "instrumental theatre", were central to Brunner's collaboration with Kagel. In this way, Kagel exerted an aesthetic influence on the work of Brunner and the director Adrian Marthaler.*

Zunächst, die Uranfänge der Filmmusikgeschichte betreffend, eine Anekdote, die ich derzeit nicht verifizieren kann. Es geht um die älteste auskomponierte Filmmusik, geschrieben 1908 von Camille Saint-Saëns zum Historienfilm *L'Assassinat du Duc de Guise* von André Calmettes und Charles Le Bargy.

Hier zeigte sich ein bereits älterer Komponist – lange vor seinen Zeitgenossen – offen für das blutjunge Medium Film. Für den Dirigenten Armin Brunner, 1979–1998 Musikchef beim Deutschschweizer Fernsehen, war dieses Thema von zentralem Interesse. Er unterlegte damals mehrere Stummfilme mit Musik, zum Teil mit selbstkomponierter beziehungsweise selbstkompilierter, manchmal aber auch, wie in diesem Fall, mit der original vorhandenen Partitur.

Offenbar ergaben sich jedoch Schwierigkeiten bei der Synchronisation von Bild und Ton, besonders bei der Attentatsszene. Die Messerstiche im Film und die Akzente in der Musik

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wollten partout nicht zusammenpassen, sie hinkten gleichsam hinterdrein – wie ein Hoketus. Armin Brunner fragte deshalb Mauricio Kagel um Rat, und hier beginnt nun die Ungewissheit beziehungsweise das Anekdotenhafte, denn ich kenne die Geschichte nur so, wie sie mir Hansjörg Pauli, der Filmmusikexperte, seinerzeit kolportierte, und ich bin auch nicht mehr völlig sicher, wie sehr mich dabei vielleicht doch die Erinnerung etwas trügt. Jedenfalls sagte Kagel zu Brunner, das müsse so sein. Und Armin Brunner befolgte seinen Rat.

Die Anekdote führt uns mitten hinein in den Kosmos von Mauricio Kagel. Der 1931 geborene Argentinier wurde früh vom Stummfilm geprägt, und er gilt als Komponist, der sich virtuosest in mehreren Medien bewegte, also nicht nur im konzertanten oder allenfalls musiktheatralischen Rahmen, sondern auch in Film und Fernsehfilm, Hörspiel, Ausstellung und Installation. Auf vielfältige Weise setzte er diese Ebenen, wie er selber sagte, zueinander in Beziehung:

> Ich betrachte mich als Komponist, der das Wort componere ernstnimmt, also: zusammensetzen. Wenn man das gelernt hat, kann man klingende und nichtklingende Materialien benutzen. Sie können mit Schauspielern, mit Tassen, Tischen, Omnibussen und Oboen komponieren und schließlich auch Filme zusammensetzen.[1]

Seine berühmteste ›Erfindung‹ ist das sogenannte ›instrumentale Theater‹, bei dem der Akt des Musikmachens miteinkomponiert ist, vom Auftritt weg über einzelne Gesten bis zum Applaus. Das Musikmachen selbst wird zum Theater, wird von einer Präsentation zur Repräsentation. Die Aufmerksamkeit gilt nicht mehr nur dem Klingenden, sondern auch der Klangentstehung, dem Produzieren etc. Es liegt auf der Hand, dass dabei Klischees hinterfragt werden, dass Diskrepanzen aufscheinen und Widersprüche hergestellt werden. Es geht um Aneignung und Abneigung, Verfremdung und Entfremdung, und vieles anderes mehr.

Der Techniken sind viele; eine zentrale davon ist die Synchronizität beziehungsweise Asynchronizität der Ereignisse. Insofern ist auch Kagels Reaktion bei der Filmmusik von Saint-Saëns zu verstehen. In seinem Œuvre findet sich dieser Gedanke am reinsten in einem kurzen Stück realisiert, das Urs Peter Schneider kürzlich in der *Schweizer Musikzeitung* mitgeteilt hat: *Semikolon.* Schneider bezeichnet diese »Aktion mit Großer Trommel« als das »radikalste Ein-Ton-Stück, das ich kenne«.[2] Verkürzt dargestellt: Ein Spieler sitzt vor einer großen Trommel und führt langsam mit einer Mailloche, einem großen Tamtam-Schlegel, einen Schlag aus. Er verfehlt jedoch haarscharf die Trommel und trifft mit dumpfem Geräusch das danebenliegende Kissen. In dieser Haltung erstarrt der Spieler. Unmittelbar danach ist jedoch als Zuspielung der weiche Schlag auf der großen Trommel zu hören. Da ist er wieder, der Hoketus, wenn auch enorm reduziert.

Armin Brunner fiel in Zürich schon vor seiner Zeit am Fernsehen durch besondere Konzertproduktionen auf, die die üblichen Formate sprengten, so etwa durch Simultankonzerte oder Anlässe, die bis tief in die Nacht dauerten. Er nahm dabei immer wieder Stücke von Mauricio Kagel ins Programm, eben weil in ihnen etwas von diesem Aufbrechen des Musikbetriebs und der Musikbetriebsamkeit zu spüren war. So erstaunt es nicht, dass Brunner Kagel dann auch fürs Fernsehen anfragte und dass dieser vor allem in den 1980er-Jahren ein wichtiger Referenzpunkt für das Schweizer Fernsehen wurde. Übrigens nicht zum ersten Mal hierzulande: Carlo Piccardi hatte schon zuvor beim Tessiner Fernsehen RTSI mit solch außergewöhnlichen Musikproduktionen begonnen und ebenfalls Kagel dazu eingeladen. 1975 entstand in Lugano für Radio Televisione Svizzera Italiana die Fernsehproduktion von *Unter Strom.*

1 Kagel/Prox 1982, S. 121. Vgl. Klüppelholz 2003, S. 82.
2 Kagel 2022, S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In Zürich herrschte unter Armin Brunner Aufbruchstimmung, zu der Regisseure wie Fred Bosman, Peter Schweiger, Werner Düggelin und vor allem dann Adrian Marthaler beitrugen. Marthaler erzählte mir kürzlich, wie es dazu kam. Er sei, nachdem man zwei Konzerte des Radiosinfonieorchesters Basel fürs Fernsehen aufgenommen hatte, vom Ergebnis nicht befriedigt gewesen und habe deshalb, inspiriert von den Arbeiten des Holländers Bosman, nach neuen Wegen gesucht. Man begann, die Musik live aufzunehmen und zum Soundtrack im Playbackverfahren die Filmaufnahmen anzuschließen. In diese Umgebung fügte sich die Arbeit Mauricio Kagels ein[3] – gleichsam als avantgardistischer Außenposten, denn die übrigen Produktionen des Schweizer Fernsehens waren höchstens ausnahmsweise der Neuen Musik gewidmet.

Im Jahrzehnt zwischen 1978 und 1986 entstanden mehrere Kagel-Produktionen: *Pas de cinq* (1978); *Phonophonie* (1979); *Blue's Blue* (1981);[4] *MM 51* (1981) und darauf aufbauend *Nosferatu* (1981); *Szenario* (1982) zum Film *Un chien andalou*; *Dressur* (1985);[5] *Mitternachtsstük* nach Robert Schumann (1986).

In diesen Fernsehfilmen begegnet man zahlreichen Themen wieder, die Mauricio Kagel zeitlebens beschäftigten. Zu nennen wären die Auseinandersetzung mit Modellen und Genres der Musikgeschichte, die Filmmusik, das heißt die Beziehung von Bild und Tonspur inklusive Geräusche und Musik, die Maskierung und Verwandlung (Kagel tritt häufig selbst als Filmperson oder als fiktiver Vermittler auf), die Hervorhebung nicht nur des instrumentalen Theaters, sondern überhaupt der Technizität von Fernsehen und Film beziehungsweise der Musik, dann im Innern auch die Inkongruenzen aller dieser Ebenen,[6] schließlich auch das Hören, die Rezeption.

Auch die heute so allgegenwärtige Idee der Vermittlung wird bei ihm schon reflektiert, fiktionalisiert und ironisiert. Etwa in *Blue's Blue,* der mit einer musikethnologischen Einführung zum fiktiven Musiker John Blue aus St. Louis beginnt. Danach sieht man vier Musiker in einem Hotelzimmer, die sich gemeinsam alte, kratzende Platten von John Blue anhören, dabei aber noch anderen nebensächlichen Tätigkeiten nachgehen (zum Beispiel einen Boxmatch anschauen). Kagel selber bezeichnete diesen Film als eine

> Studie über das Hören schlechthin. […] die Intensität des Hörens, wenn man gleichzeitig mit anderem beschäftigt ist, hindert nicht daran, eine allmählich zunehmende, schließlich vollständige Identifikation mit der Musik John Blues hervorzurufen.[7]

In *Blue's Blue* wird demonstriert, dass die Ebenen von Bild und Ton nicht ›zusammenpassen‹ müssen respektive dass sie so vielleicht erst recht zusammenpassen. Das ist nur eine von zahlreichen bewussten Inkongruenzen in Kagels Schaffen. Ich möchte einen Aspekt besonders herausgreifen: Synchronizität/Asynchronizität oder allgemeiner: das In-eins-Gehen beziehungsweise Nicht-in-eins-Gehen von Ton und Bild.

Dieser potenzielle Widerspruch zwischen den Ebenen entspricht einer Lieblingsidee der Avantgarde. Theodor W. Adorno und Hanns Eisler haben im Text *Komposition für den Film*[8] die Grundlagen herausgearbeitet, wie mit der Beziehung von Bild und Ton umzugehen sei. Der

3 Erinnert sei etwa auch an Kagels Radiostück *Playback Play – Neues von der Musikmesse* von 1996/97.
4 Ein zehnminütiger Ausschnitt daraus auf Kagel 1981b. Zu diesem Film vgl. Hillebrand 1996, S. 198–201.
5 Eine Version davon findet sich im Internet, vgl. Bailey 2016.
6 NB: In der Fernsehversion von *Repertoire* aus *Staatstheater,* die Kagel 1990 für den NDR Hamburg machte, finden sich einige Elemente wieder, wie das ungleichmässig tickende Metronom – und auch ein paar skurrile Ideen, denen man 1999 in Roger Michells so erfolgreicher Filmkomödie *Notting Hill* wieder begegnet, vgl. Bailey 2016.
7 Kagel 1981a, S. 135. Vgl. auch Hillebrand 1996, S. 199.
8 Adorno/Eisler 1997.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musik komme dabei nicht nur eine dienende Rolle zu. Man solle sie durchaus (bewusst) hören. Etwas, das Kagel übrigens unterschreibt, wenn er über konventionelle Filmmusik spottet. Dieses Nicht-in-eins-Gehen, diese Inkongruenz erscheint nicht nur als Ungleichzeitigkeit oder Gegenstimme, sondern auch als Asynchronizität des Blicks. Die Rezeption ist, wie schon anhand von *Blue's Blue* angedeutet, Teil dieser Verfahrensweise. Kagel hat dies durchdacht, ja gleichsam auf mehreren Ebenen durchdrungen.

> Eine gemeinsame Achse verbindet Film und Musik auf untrennbare Weise: die Artikulation von montierter Zeit. In beiden Disziplinen lernt man in einer offenen und geheimen Synchronität zu denken. Für den Komponisten wie für den Filmer gilt die Frage, wie man Synchronisations- und Spannungsabläufe richtig einschätzt. Kontrapunkt ist die Kunst der Synchronisation: wie denkt man musikalisch in selbstständigen und doch voneinander abhängigen Linien?[9]

Kagel bezieht sich dabei – wie übrigens schon Adorno und Eisler – auf den russischen Filmregisseur Sergej Eisenstein, der von einem »orchestralen Kontrapunkt« zwischen Bild und Ton sprach. Erst mit der Preisgabe der geschlossenen Fabel zugunsten einer strikten Musikalisierung des Bilds ist Eisensteins Utopie durch Kagel eingelöst worden.[10] »Mir schien damals bereits, die einzig mögliche Fortsetzung der Oper sei der Film. Nicht der Opern-Film natürlich, sondern die Komposition mit Film.«[11]

Die Synchronizität beziehungsweise Asynchronizität ließe sich auch als Unisono von Bild und Ton begreifen. Oder als Heterophonie:[12] eine Fast-Synchronizität, die je nachdem viel aufregender ist als die klare Gegenstimme, dank ihrer Unschärfe. Man könnte auch von einer Parallelität der Ereignisse sprechen, denn oft bewegen sich die Stimmen in der Musik nicht in strengem Unisono, sondern vielmehr in Oktavenparallelen, manchmal, etwa in Liebesduetten, auch in Sextenparallelen. Der seelische Einklang wird dabei dargestellt. Im Film kann diese Parallelität eine Rolle spielen, etwa in der Gleichbewegung zweier Personen nicht erst in einer Tanzszene, sondern schon in einer scheinbar alltäglichen Situation. Ich erinnere mich an einen Eric-Rohmer-Film, in dem sich die beiden Protagonistinnen bei einer Party begegnen. Die Parallelität, mit der sie gleich zu Beginn ihrer Begegnung die Tasse zum Mund führen, kündigt an, dass sie bald Freundschaft schließen werden.

Andererseits kann sich diese Synchronizität, dieses Unisono, mehr oder weniger subtil verschieben. Adorno analysierte zum Beispiel in Anton Weberns *George-Lied* op. 3/1 ein ungenaues Unisono und entdeckte darin »rhythmisch[e] Schwebungen«.[13] Wird das Unisono gestört, weckt es also unsere Aufmerksamkeit. Wir kennen diesen Effekt aus Filmen, wenn die Synchronstimme zu offensichtlich von den Lippenbewegungen eines Darstellers abweicht. Manchmal erscheint sogar die ganze Sprachebene gegenüber der Bildebene als ein genaues und ein ungenaues Unisono von Bild und Ton, das unterschiedliche Wirkungen auslösen kann – ähnlich übrigens wie das minimale Skordieren einer Saite. Hinkt die Synchronizität offensichtlich nach, droht die Spannung zu erschlaffen. Ich würde da von einem *Desunisonieren* sprechen. Geht die Asynchronizität wahrnehmbar voraus und wird die Spannung dadurch erhöht, wäre entsprechend von einem *Disunisonieren* zu sprechen. Wobei natürlich nicht immer so leicht abzuwägen ist, welche von zwei ›Stimmen‹ nun die Referenzstimme ist. Geraten beide wieder ins

9 Kagel/Prox 1982, S. 117. Vgl. Klüppelholz 2003, S. 90.
10 Ebd.
11 Pauli 1971, S. 89.
12 Vgl. Nyffeler 2009.
13 Adorno 1997b, S. 255 f. Reinhold Brinkmann (1997) überträgt den Begriff »ungenaues Unisono« später auf Schumanns *Zwielicht*.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unisono, könnte man von einem *Redunisonieren* sprechen. Der Vergleich ist vielleicht etwas schief: Es ist eine Skordatur des Unisono und damit eines Zeitgefühls.

Für seinen frühen Film *Duo,* entstanden 1967/68 aufgrund einer Vorlage von Dieter Schnebel, hat Mauricio Kagel eine Tabelle der Möglichkeiten zusammengestellt und systematisiert.[14] Die im Film sichtbare Aktion auf einem Instrument kann so 1) mit Stille, 2) mit einem »Synchronton« oder 3) einem »Synchronklang« kombiniert werden. Beim Ton ist die gespielte Tonfolge beziehungsweise Aktion instrumental ›richtig‹ hörbar, beim Klang wird sie auf einem anderen Instrument gespielt. 4) und 5) kann dies beides asynchron geschehen. Schließlich kann 6) auf dem sichtbaren Instrument eine andere Tonfolge oder Aktion erfolgen (»Parallelton«) oder kann 7) alles völlig verschieden sein (»Klangindifferenz«). Ähnliches lässt sich auch bei einer Aktion auf einem Gegenstand machen.

»Von all diesen Möglichkeiten«, so kommentiert Kagel weiter, würden in der Filmkonvention »immer noch jene bevorzugt, die Sand in die Ohren streuen: Synchronton (als Hauptinhalt des Effekts) oder Klangkulisse (zur Vervollkommnung der Illusion).«[15]

Der Film *Duo* spielt mit diesen Asynchronismen auf zum Teil verwirrliche Weise, manchmal absurd und scheinbar ziellos. In zwei seiner Zürcher Produktionen ist Kagel auf das Thema zurückgekommen, um damit Geschichten zu erzählen: in *MM 51* (gleich in zwei Versionen) sowie im *Mitternachtsstük,* seinem letzten Film für das Deutschschweizer Fernsehen.

Das Klavierstück *MM 51* ist ein Stück instrumentales Theater: Der Pianist spielt nicht nur Klavier, sondern bedient auch ein Metronom, dieses Folterinstrument des Musikunterrichts. Das Metronom ist gleichsam das Symbol des Gleichschlags. Jede Abweichung kann geahndet werden. *MM 51* spielt damit von Beginn weg.[16] Komponiert wird das mehrmalige Auseinandergeraten von Metronom und Spieler zum einen dadurch, dass die Akkorde zumeist bewusst neben den Metronomschlag gesetzt werden.[17] Zum anderen aber gerät das Metronom selber aus dem Takt. Es wird in eine Schieflage gebracht, tickt zunächst unregelmäßig und stockt schließlich ganz. In der ersten Filmversion mit dem Pianisten Aloys Kontarsky wird dieser Gegensatz visualisiert.

Der auf den Tasten gespielte Part besteht aus zwei Schichten: in der linken Hand aus einzelnen leisen tiefen Tönen, meist staccato; in der rechten aus Akkorden. Beides erscheint zunächst disparat und wenig kontinuierlich. Mit der Zeit kommt eine mittlere Schicht aus repetierten Tönen hinzu, die meist mit der rechten Hand gleichläuft. Ab etwa 2:36 beginnt die Klavierbegleitung eine eigene Gleichmäßigkeit zu entwickeln, sie wird zum ›Antimetronom‹ und wirkt plötzlich alleingelassen, wenn das Metronom kippt. Nach dessen Rückkehr zum Ticken entwickelt sich im Klavierpart daraus eine Art Walking Bass, der sich dramatisch steigert. Diese quasi befreite Situation wird bei 6:30 durch ein heimtückisches, schurkenhaftes Lachen des Pianisten konterkariert. Abrupt endet das Stück. So viel zum Spiel mit der Synchronizität, die zwischen Dis- und Desunisonieren laviert. Gerade das unruhige Schwanken macht die Dramatik des Stücks aus.

Das im Titel angegeben »MM 51« könnte aber schließlich auch der Puls sein, also der Herzschlag. Und von daher ergibt sich eine weitere Dimension. Die angespannte, gleichsam skordierte Situation rührt ans Herz, belastet, lässt das Herz stocken. In der Partitur heißt es zum Schluss, dass sich der Pianist mit der rechten Hand an die Herzgegend greift und erstarrt, während die

14 Kagel 1969.
15 Ebd.
16 Kagel 1981c. Ein Teil des Asynchronizitätseffekts wird allerdings – zumindest auf YouTube – dadurch vereitelt, dass das Metronom zu leise ist.
17 Zur Analyse vgl. Steigerwald 2011, S. 178–190.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

linke auf den Tasten bleibt. Im Film nimmt die Kamera das Gesicht des Pianisten in den Fokus: den offenen Mund, sein Erschrecken.

Dieses Erstarren und zuvor schon das schurkenhafte Lachen des Pianisten spielt eine entscheidende Rolle. *MM 51* ist ein Stück boshaften Horrors. Kagel schreibt dazu:

> Horror ist etwas, das sich am ehesten in einer perfekten Regelmäßigkeit darstellt. Der Schurke macht nie Pause. Ebenso kann Stille durch das gleichmäßige Fortschreiten des Nichts ein periodisches Tempogefühl in uns auslösen. Das Einzige, was in diesem Zusammenhang beruhigend wirken kann, ist das unregelmäßige Hinken des Metronoms.[18]

Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit sind gleichsam die *dramatis personae,* und in ihrer Asynchronizität spielt sich das Drama ab.

Bereits das Klavierstück trägt den Untertitel »Ein Stück Filmmusik«. In seinem Vorwort verweist Kagel auf Arnold Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene* op. 34 aus dem Jahr 1929.[19] Wir sind damit in der Frühzeit des Tonfilms beziehungsweise im Übergang von Stumm- zu Tonfilm. Schönberg war nicht an einem konkreten Film, sondern an den emotionalen Zuständen interessiert, wie sie in Stummfilmmusiken dargestellt wurden. Er skizziert die Abschnitte des Stücks mit: »Ruhe – Ruhig (Stille vor dem Sturm)«, »Die Gefahr kommt nahe«, »die Gefahr führt zu Katastrophe«, »Aufatmen der Betroffenen«. In der Version als Orchesterstück erscheint stattdessen als Untertitel »Drohende Gefahr – Angst – Katastrophe«.[20]

Das Thema des Klavierstücks, so Kagel, sei »die Drohung von unausgesprochenen Gefahren und Ängsten«. Im Gegensatz jedoch zu Schönberg verwende er keine »expressionistisch[e] Musiksprache«, sondern »nur schablonenhafte Muster jener kommerziellen Musik […], wie sie der Zuschauer aus Produktionen der Filmindustrie kennt.« Und weiter:

> Bereits mit den ersten Akkorden des Stückes kann der Zuhörer jenes Repertoire an akustischen Anekdoten wiedererkennen, das sich von der Illustration bewegter Bilder unschwer trennen läßt. Aber gerade die Verknüpfung dieser Musik mit der Darstellung von Angstsituationen, welche in der Erinnerung der Zuhörer meistens nicht mehr präzis[,] sondern unscharf konturiert sind, ermöglicht eine collageähnliche Handlung von verschiedenen Filmszenen. Aus dramatischen Zuständen disparater Herkunft wird so eine eigene, erneute Vorstellung gestaltet.[21]

In der eben besprochenen ersten Fernsehfassung wird diese Situation bloß angedeutet, unabhängig von einem Film. In einer zweiten Version, ebenfalls 1981 in Zürich realisiert, konkretisierte Kagel jedoch die Situation. Kontarsky verwandelt sich mit Gilet und Dächlikappe vom Konzert- zum Filmmusikpianisten, und über dem Flügel erscheinen wie auf einer Kinoleinwand Sequenzen aus Friedrich Wilhelms Murnaus *Nosferatu,* einem Vampirfilm von 1922, der im Untertitel als »Symphonie des Grauens« angekündigt wird.

Der Film war allerdings, so Kagel in seiner mündlichen Einleitung zur zweiten Version, zu lang für das Klavierstück, und eine simple Überlappung von Musik und Bild hätte ihn »auch nicht interessiert, denn es ging darum, imaginäre und tatsächliche Bezugspunkte und Übereinstimmungen zu schaffen.« Daher stellte Kagel eine kürzere, extrem geraffte Version des Films zusammen, bei dem der Handlungszusammenhang jedoch nicht zerstört wurde. Gegen Ende

18 Kagel 1979, S. 139 f. Vgl. auch Van der Weid 2003.

19 Kagel 1976, fol. 1 r/v bzw. 2 v. Kagel bezeichnet Schönbergs Werk übrigens – wie häufig gängig – als »Begleitmusik zu einer Lichtspielszene« (ebd., fol. 2 v).

20 ASC o. J.

21 Kagel 1976, fol. 2 v.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

springt das Grauen des Films von der Leinwand auf den Pianisten über. Dieser, so Kagel, zelebriere schließlich »schadenfroh und nicht minder böse […] Misserfolg und Vernichtung« des Vampirs. Ja, auch das geht ans Herz, an das Herz Nosferatus: Er greift sich, im Sonnenaufgang sterbend, an die Brust. So entsteht eine neue Spannung zwischen zwei Bildebenen, die allerdings kaum durch Asynchronismen auffällt, sondern sogar eine groteske Kongruenz erreicht, etwa wenn das Lachen mit dem Bild eines krähenden Hahns zusammenfällt (20:36).[22] Das *Disunisono* von Klavier- und Metronomebene hingegen gerät aus dem Fokus der Aufmerksamkeit.

Der Film *Mitternachtsstük* von 1986[23] beruht auf der gleichnamigen Komposition von 1981 und verwendet wie diese Tagebuchausschnitte Robert Schumanns aus dem Jahr 1828.[24] Es handelt sich um eine schaurig-romantische Geschichte, die Schumann möglicherweise für eine Oper skizzierte. Kagel hat diese in seinem Konzertstück von 1981 mit ebenso schaurig-romantischen Elementen dargestellt, in einer Disposition für Sprechstimme, Sprech- bzw. Gesangschor und Instrumentalensemble. Im Film erzählt er in Bildern nach, was Schumann im Text erzählt, nun aber »grundsätzlich asynchron«.[25] Wir haben es hier tatsächlich mit einem Playback im doppelten Sinn zu tun: Die akustische Ebene ›spielt zurück‹, was auf der visuellen schon zu sehen war. »Man stelle sich zwei ineinandergreifende Zahnräder ungleichen Durchmessers vor. Das eine entspricht der Musik von ›Mitternachtsstük‹ und dem laufend gesprochenen Text, das zweite deren Deutung in bewegten Bildern gemäß der gleichen Vorlage.« Nur an einem Punkt der vier Fragmente wird ein Synchronpunkt Musik – Erzähler – Bilder erreicht. Danach gehen sie wieder auseinander.[26] »Das ist so spannungsvoll, weil der Zuschauer versteht, worum es geht, und er wird wirklich durch seine Sensibilität und seine Rezeption, seine Wahrnehmungslust einbezogen in einen Gestaltungsprozess.«[27]

Asynchronizität ist somit auf gelegentliche Synchronizität angewiesen. Das ist im *Mitternachtsstük* doppelt wichtig, weil die Art, wie die Tonebene mit Erzählung, Chor und Ensemble sowie die Bildebene eben nicht zusammenpassen, die Spannung senkt, das heißt desunisoniert. Die handelnden Figuren wirken dadurch seltsam willensschwach, gleichzeitig entsteht aber auch ein neuartiges, quasi irreales Zeitgefühl.

Das sind Extrembeispiele, in denen Kagel eine Technik auf die Spitze treibt, aber durchaus einer klaren Erzählung folgt. Vor allem in seinen frühen Filmen jedoch ist er darin noch deutlich weiter gegangen – bis hin zu einer visuell-akustischen Absurdität. Es gibt unter seinen Werken aber durchaus auch Fernsehfilme, in denen die Aufführung eines Stücks mehr oder weniger geradlinig verfilmt beziehungsweise nacherzählt wird. So etwa in *Dressur* für ein Schlagzeugtrio, der zweitletzten Zürcher Produktion.[28]

Dieses Stück spielt mit Zirkuselementen: der Manege, der Zirkusmusik (etwa dem beliebten Xylophonvirtuosenstück *Souvenir de Cirque Renz* von Gustav Peter aus dem Jahr 1894), den Dompteursituationen. Kagel wählt dafür interessante Bildperspektiven, arbeitet aber kaum mit Inkongruenzen; das Verhältnis von Bild und Ton ist durchwegs synchron. Es gibt allerdings

22 Vgl. dazu die von Kagel selber vorgelesene Einleitung zur zweiten Version. Kagel 1981d, ab 8:53.
23 Leider nur ein paar kleine Ausschnitte finden sich in der SF-Sendung *Schauplatz* von 1987 (SRF 1987).
24 Hillebrand 1996, S. 153–166.
25 SRF 1987, 35:28.
26 Programmtext Kagels, zit. nach Hillebrand 1996, S. 165.
27 SRF 1987, 35:50. Die Feststellung Kagels korrespondiert mit einer Bemerkung des Perkussionisten Fritz Hauser, der häufig Filme improvisierend begleitet. Es reiche, wenn zwei-, dreimal in einem Film eine Synchronizität zwischen Bild und Improvisation entstehe, sodass der Eindruck entstehe, dass dies nicht zufällig sei (persönliche Mitteilung an den Autor).
28 Vgl. etwa Hillebrand 1996, S. 142–152.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein Element darin, das von der Zeit erzählt und so nur im Film möglich ist: Das Altern der Musiker wird dadurch angedeutet, dass die Haare und Bärte während der Aufführung ergrauen. Die Verfilmung erlaubte Kagel aber auch, das Thema Zirkus zu verdeutlichen und präsenter zu machen. Spürbar wird die ›Dressur‹ als Drill der Musiker mit gleichzeitigem Showeffekt. Präsentation und Repräsentation durchdringen einander.

Das Playback in der Aera Marthaler

Hier sind wir besonders nahe bei den anderen Musikproduktionen des Deutschschweizer Fernsehens aus jener Zeit, vor allem jenen Adrian Marthalers. In den frühen Marthaler-Filmen – ab 1979, beginnend mit Arthur Honeggers *Concertino* – wurde das Musikmachen auf ähnlich witzige Weise vorgeführt, als Drill und Show auch da, anhand von berühmten Stücken freilich.

Es wäre irreführend, von einem starken Einfluss Kagels zu sprechen. Marthaler wirkte zwar bei einer frühen Produktion Kagels als Co-Regisseur mit, bei *Blue's Blue* von 1981, aber da waren seine ersten eigenen Produktionen schon über den Sender gelaufen. Stellvertretend für seine Arbeitsweise sei hier die filmische Umsetzung von George Gershwins *Rhapsody in Blue* (1985) genannt, die in eine Bar transferiert wurde. Zentral und eine Gemeinsamkeit mit Kagel war die Idee des Playback, also die ganze Musik aufzunehmen und dann das Musizieren zum Playback nachzustellen. Dadurch wurde Kontrapunktisches und Witziges möglich. Und damit geriet Marthalers Produktionsweise durchaus in die Nähe eines ›instrumentalen Theaters‹. Er inszenierte Musik beziehungsweise das Musikmachen, hinterfragte gleichsam die Musikproduktion, fragte nach dem Musikbetrieb, seinen Klischees und Gesetzen. Aspekte der Maskerade, der Travestie, der Selbstdestruktion tauchten zwar nur gelegentlich auf, aber der Musikbetrieb selber wurde aufs Korn genommen. Kaum verwunderlich, fanden diese Produktionen gerade in England, dem Land von Gerard Hoffnung, großen Anklang – zumal Marthaler alles etwas leichter und spritziger inszenierte und einige Eigenarten Kagels ausmerzte, so seine Beharrlichkeit, seine Langsamkeit und Insistenz, seine Verbohrtheit und ätzende Widerborstigkeit. Diesen begegnet man eher wieder bei Marthalers Bruder Christoph, dem Theaterregisseur.

Adrian Marthaler und Armin Brunner wollten so das klassische Repertoire etwas zugänglicher machen – wobei man sich hüten sollte, ihnen Oberflächlichkeit vorzuwerfen. Dafür probierten sie unterschiedliche Methoden aus. Manchmal nahm sich Marthaler dabei Schlachtrösser des Konzertlebens vor, Stücke, denen es wenig ausmacht, wenn sie auf die Schippe genommen werden oder unter die Räder kommen. Es ist ihnen wenig anzuhaben. In seinen späten Produktionen kam Marthaler wieder auf solche Metaerzählungen zurück, intensivierte sie aber, ja, er führte sie ins Tragische, so etwa mit Arnold Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht* (1989) oder Mahlers sechster Sinfonie (1997).

Dazwischen aber erreichte die Entwicklung einen interessanten Wendepunkt, als Marthaler sich an Mozart-Konzerte heranwagte. Die zuvor eher bunte und witzige Umsetzungsweise wich dabei einem ›weißen‹, fast reinen Stil. Im Zentrum stand dabei weniger die Solistin, also etwa Maria João Pires oder Paula Robison.[29] Die Kamera fokussierte vielmehr auf die aufmerksamen Gesichter aller Musikerinnen und Musiker: wie sie sich auf das Spielen vorbereiten, den anderen, aber auch sich selbst zuhören, wie sie sich vertiefen. Das Musikmachen wurde da sichtbar, fast wie im instrumentalen Theater, ebenso das Zuhören, die Aufmerksamkeit, fast wie in *Blue's Blue.* Und eben doch anders.

29 ADGO 2017 bzw. Institut Interpretation 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieser ›Einklang‹ von Bild und Ton wirkte durch das spürbare Playback seltsam doppelbödig und wurde damals von einigen als künstlich kritisiert, aber er bringt einen Aspekt zutage, der dem Ansatz Kagels verwandt ist. Wir richten unsere Aufmerksamkeit auf die Aufmerksamkeit der Musiker, ihre Intensität, ihr Zuhören. Wir sehen gleichsam ihr Zuhören. Das ist kein selbstkritischer oder selbstironischer Reflex mehr wie bei Kagel, aber durchaus ein selbstreflektierender. Wobei man freilich achtgeben muss, dass die Aufmerksamkeit nicht dem Hören hinterherhinkt – oder umgekehrt.

Um auf Camille Saint-Saëns zurückzukommen: Natürlich hatte er nicht im Sinn, dass die Messerstiche zwischen Bild und Musik versetzt als Hoketus erscheinen. Die Filmmusik wurde 1908 ab Grammophon zugespielt – und die Ablaufgeschwindigkeit der Geräte ließ sich in den 1980er-Jahren im Nachhinein nicht mehr sauber synchronisieren. So entstand unfreiwillig eine Art suspendiertes oder ungenaues Unisono oder eine Heterophonie der Technologien. Jedenfalls etwas, das Mauricio Kagel interessieren musste.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 25.8.2025.

ADGO 2017 | ADGO: *Maria João Pires Plays Mozart Piano Concerto No. 21, K.467 – video 1985* [Video], online, 15.10.2017, https://youtu.be/NMQXIH0FH-E.

Adorno 1997a | Theodor W. Adorno: *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (Gesammelte Schriften, Bd. 15).

Adorno 1997b | Theodor W. Adorno: Der getreue Korrepetitor, in: Adorno 1997a, S. 157–402.

Adorno/Eisler 1997 | Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: Komposition für den Film, in: Adorno 1997a, S. 7–155.

ASC o. J. | Arnold Schönberg Center: *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene op. 34,* online, o. J., https://schoenberg.at/de/schoenberg/kompositionen/begleitungsmusik-zu-einer-lichtspielscene-op-34.

Bailey 2016 | Bradford Bailey: The Film Works of Mauricio Kagel, in: *The Hum,* 18.6.2016, https://blogthehum.com/2016/10/18/the-film-works-of-mauricio-kagel/.

Brinkmann 1997 | Reinhold Brinkmann: Das ungenaue Unisono. Sechs Kommentare zu Schumanns Zwielicht [1984], in: ders.: *Schumann und Eichendorff. Studien zum »Liederkreis« Opus 39,* München: text + kritik 1997 (Musik-Konzepte, Bd. 95), S. 50–70.

Hillebrand 1996 | Christiane Hillebrand: *Film als totale Komposition, Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels,* Frankfurt a. M.: Lang 1996.

Institut Interpretation 2024 | Institut Interpretation: *Mozart – Robison – Marthaler* [YouTube-Playlist], online, 7.10.2024, https://youtube.com/playlist?list=PL5J-BZoNMhGJeXS89Yn6ziH-9-lVieT_0.

Kagel 1969 | Mauricio Kagel: Zu »Duo«, Einführung, publiziert im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1969, zit. nach Dieter Schnebel: *Mauricio Kagel. Musik Theater Film,* Köln: DuMont 1970, S. 220 f.

Kagel 1976 | Mauricio Kagel: *MM 51* [Partitur, 1976], Wien: Universal Edition, o. J.

Kagel 1979 | Mauricio Kagel: Manuskript zu einer Kagel-Soirée des Südwestfunk am 3.2.1979, zit. nach Werner Klüppelholz*: Mauricio Kagel 1970–1980,* Köln: DuMont 1981, S. 139 f.

Kagel 1981a | Mauricio Kagel: [Kommentar zu Blue's Blue (1981)], in: *Das filmische Werk I. 1965–1985,* hg. von Werner Klüppelholz und Lothar Prox, Amsterdam: Meulenhoff 1981, S. 135.

Kagel 1981b | Tomás Olano: *Blue's Blue (1981, excerpt) – Mauricio Kagel* [Video], online, 11.2.2013, https://youtu.be/VF-YQ27z-Ok.

Kagel 1981c | Michael Maxwell Steer: *Mauricio Kagel's MM51* [Video], online, 8.8.2011, https://youtu.be/IRoIVphqEDk.

Kagel 1981d | Films, Documentary, Music and more: *MM51 / Nosferatu (1983) – Mauricio Kagel* [Video], online, 20.2.2022, https://youtu.be/IRW-0f6BgOM.

Kagel 2022 | Mauricio Kagel: Brief an Urs Peter Schneider, in: *Schweizer Musikzeitung* 25/12 (Dezember 2022), S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kagel/Prox 1982 | Mauricio Kagel/Lothar Prox: Abläufe, Schnittpunkte – montierte Zeit, in: *Grenzgänge, Grenzspiele. Programmbuch der Frankfurter Feste,* hg. von Dieter Rexroth, Frankfurt: Alte Oper 1982, S. 115–122.

Klüppelholz 2003 | Werner Klüppelholz: *Über Mauricio Kagel,* Saarbrücken: Pfau 2003.

Nyffeler 2009 | Max Nyffeler: Heterophonie und andere Ungenauigkeiten. Kagels Kunst der kalkulierten Abweichung, in: *Aufgehobene Erschöpfung. Der Komponist Mauricio Kagel,* hg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz: Schott 2009, S. 111–122.

Pauli 1971 | Hansjörg Pauli: [Im Gespräch mit] Maricio Kagel, in: Hansjörg Pauli: *Für wen komponieren Sie eigentlich?,* Frankfurt: Fischer 1971, S. 83–104.

SRF 1987 | SRF: Uraufführung von Mauricio Kagels Mitternachtsstück, in: *Schauplatz* [Fernsehbeitrag], 12.6.1987, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:4d987751-d526-4276-b060-9fd78bf04348&startTime=1746.

Steigerwald 2011 | Pia Steigerwald: *»An Tasten«. Studien zur Klaviermusik von Mauricio Kagel,* Hofheim: Wolke 2011 (Sinefonia, Bd. 15).

Van der Weid 2003 | Jean-Noël van der Weid: [Booklet-Text] zu Alexandre Tharaud: *Mauricio Kagel* [CD], Paris: æon 2003.

Thomas Meyer *studierte Musikwissenschaft und Literaturkritik an der Universität Zürich. Als freischaffender Musikessayist war er lange für den* Tages-Anzeiger *Zürich sowie für Schweizer Radio SRF 2 Kultur tätig, außerdem schrieb und schreibt er für Fachzeitschriften, Rundfunkanstalten und Konzertveranstalter. Daneben führte ihn seine Vortrags-, Unterrichts- und Forschungstätigkeit u. a. an diverse Musikhochschulen sowie an die Volkshochschule Zürich. Er ist Mitglied des Kuratoriums des Musikfestivals Bern. 2016 erhielt er ein Atelierstipendium der Stiftung Landis & Gyr in London.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gabrielle Weber

Die Vielfalt der Schweiz im zeitgenössischen Musikschaffen. Zehn Fernsehporträts für das Schweizer Fernsehen 2001

Die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) und der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) produzierten 2001 gemeinsam eine Porträtserie zum Schweizer Musikschaffen fürs Fernsehen. Diese seltene Zusammenarbeit der beiden das Schweizer Musikleben maßgeblich prägenden Institutionen sollte anhand 10 exemplarisch ausgewählter Schweizer Komponistinnen und Komponisten »Einblicke in Musikformen unterschiedlichster Couleur« geben, »von der spontanen Improvisation über elektronische Komposition bis zu klassischer Orchestermusik«. Der vorliegende Beitrag untersucht, welches Bild des Schweizer zeitgenössischen Musikschaffens in der Serie entworfen wurde und welche Strategien SRG und STV dabei verfolgten. Zudem wird die filmische Darstellung mit einer ähnlichen Serie der SRG aus den 1970er-Jahren verglichen, in der 15 Schweizer Komponisten vorgestellt wurden. Grundlage sind neben den Filmporträts Vorstandsprotokolle des STV und Interviews mit Beteiligten und Porträtierten.

The Diversity of Switzerland in Contemporary Music.
Ten Television Portraits for Swiss Television in 2001

In 2001, the Swiss Radio and Television Corporation (SRG) and the Swiss Musicians' Association (STV) jointly produced a series of portraits of Swiss music for television. This rare collaboration between the two institutions, both of which played a key role in shaping Swiss musical life, focused on 10 exemplary Swiss composers to provide "insights into a wide variety of musical forms […] from spontaneous improvisation to electronic composition and classical orchestral music". This essay examines the image of Swiss contemporary music that was created in the series and the strategies pursued by SRG and STV. Furthermore, the film portrayal in 2001 is compared with a similar SRG series from the 1970s, in which 15 Swiss composers were presented. In addition to the film portraits, this essay is based on STV board minutes and on interviews with those involved and portrayed.

Mit einer Porträtserie zum Schweizer zeitgenössischen Musikschaffen am Fernsehen und später auf DVD kam es 2001 zu einer seltenen engen Zusammenarbeit der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) und des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV). Die Serie sollte im »Land der kulturellen Vielfalt Einblicke in Musikformen unterschiedlichster Couleur« geben, »von der spontanen Improvisatorin über den elektronisch komponierenden Freak bis hin zum Tonsetzer von Orchestermusik klassischer Tradition«. Zehn »exemplarisch ausgewählte Schweizer Komponistinnen und Komponisten« werden vorgestellt.[1] Das Projekt wurde initiiert

Mit freundlicher Unterstützung von Marta Oberarzbacher, Recherche und Archive SRF, und Sophie Meyer, documentaliste RTS.

1 SRG 2003, Hülle.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vom STV und koproduziert sowie ausgestrahlt von den vier Schweizer Regionalsendern; als Förderin und bei der Auswahl war die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia beteiligt.[2] Die Produktionsreihe schließt an eine vergleichbare dokumentarische Porträtserie in ähnlichem Format aus den siebziger Jahren an, während es in den achtziger und neunziger Jahren nichts Vergleichbares gegeben hat.

Im vorliegenden Beitrag gehe ich folgenden Fragen nach: Wie kam es zu dieser Kooperation? Was für ein Bild des Schweizer zeitgenössischen Musikschaffens wurde gezeigt? Wie verorten sich die Porträts innerhalb der Strategien von SRG und STV? Wie wird zeitgenössisches Musikschaffen 2001 filmisch dargestellt? Wie unterscheidet sich die Narration 2001 von den Porträts der siebziger Jahre? Inwiefern wurde die Präsenz am Massenmedium Fernsehen für eine Öffnung und Vermittlung der zeitgenössischen Musik an ein breites Publikum genutzt?

Basis für diese Studie bilden nebst den Filmporträts Vorstands-Protokolle des STV und Interviews mit einigen Beteiligten und Porträtierten.

Die Rahmenbedingungen

Die achtziger und neunziger Jahre sind in der Fernsehentwicklung generell wie auch beim Schweizer Fernsehen eine Zeit des Umbruchs. 1983 gab die SRG im Zuge der Liberalisierung des Kommunikationsmarktes ihre Monopolstellung auf. Neue Verbreitungswege wie Kabel-, Satellit- und Pay-TV veränderten die Medienlandschaft nicht nur in der Schweiz, sondern ebenso in allen angrenzenden Ländern. Es entstand ein kompetitives TV-Umfeld mit zahlreicher Konkurrenz durch in- und ausländische private Anbieter. Technische Innovationen wie die Fernbedienung brachten zudem weitreichende Autonomie ins Publikumsverhalten, was wiederum Konsequenzen auf das Programmangebot hatte.[3] Durch Kooperationen suchten sich nationale Sender mit ihrem Kulturauftrag von privaten Anbietern abzuheben. Ende 1984 eröffnete die SRG zusammen mit ZDF und ORF das Satelliten-Fernsehprogramm 3Sat mit kulturellem Schwerpunkt.[4] Ursula Ganz-Blättler und Theo Mäusli subsumieren diesen Zeitabschnitt der einschneidenden Veränderungen von TV-Angebot und -Nutzung unter dem Stichwort »Digitalisierung von Produktion und Vertrieb«.[5] Ab 1990 durchlief die SRG zahlreiche Reorganisationen. 1992 wurde der bestehende Kulturauftrag der SRG erneut im neuen Radio- und Fernsehgesetz festgeschrieben. 1997 eröffneten die drei Regionalsender der deutschen Schweiz (SF DRS), der französischen Schweiz (TSR) und der italienischen Schweiz (RTSI) je eigene zweite Programme, auf denen Kultur ihren Platz fand,[6] 1995 gliederte sich Radiotelevisiun Svizra Rumantsch (RTR) vom Deutschschweizer Sender SF DRS als eigenständiger Sender aus. Mit einer weiteren Reorganisation von 1999 erhielt die SRG schließlich ihren neuen Namen SRG SSR idée suisse, wobei die »schweizerische Idee« für den öffentlichen Auftrag, den service public, stand, der das Gesamtschweizerische betonen sollte.

2 Notabene entstand die Porträtserie mehrere Jahre vor der Tätigkeit der Autorin für Pro Helvetia bzw. die SRG.

3 Als »Macht des Wegschaltens« bezeichnet Umberto Eco in seinem wegweisenden Text »Fernsehen: Die verlorene Transparenz« von 1983 das neue Fernsehverhalten, das die Fernbedienung auslöste. Es brachte gleichzeitig den Wechsel des von ihm als solches bezeichneten »Paläo-« zum »Neo-TV« mit sich. Letzteres charakterisierte sich gemäß Eco dadurch, dass es sich mit einem spezifischen Programmangebot darum bemühen musste, »den Zuschauer zu halten«. Vgl. Eco 1983, S. 195.

4 Schweiss et al. 2008, S. 35.

5 Ganz-Blättler/Mäusli 2020.

6 »Schweizer Fernsehen«, SF DRS, wurde 2011 umbenannt in »Schweizer Radio und Fernsehen«, SRF; »Télévision Suisse Romande«, TSR, wurde 2010 umbenannt in »Radio Télévision Suisse«, RTS, und die »Radiotelevisione Svizzera Italiana«, RTSI, wurde 2009 umbenannt in »Radiotelevisione Svizzera«, RSI.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wie kam es zu dieser Kooperation?

Bedeutsam für die Entstehung der Porträtserie war die damit verbundene Förderung gesamtschweizerischer und spartenübergreifender Kulturprojekte. 1998, im eidgenössischen Jubiläumsjahr (150 Jahre moderner Bundesstaat) sowie im Hinblick auf den Gastauftritt der Schweiz bei der Frankfurter Buchmesse, wurde die Reihe »Tour de Suisse« lanciert, die Schweizer Kulturschaffen verschiedener Sparten und Sprachregionen auf allen vier Sendern zeigen sollte. Die erste Staffel, die sogenannte »LiteraTour de Suisse«, lief erfolgreich in der Sparte Literatur an. Sie stellte in mehreren Folgen 44 Schweizer Schriftsteller:innen vor.[7] Danach wurden 26 Schweizer Architekturbüros porträtiert, begleitet von 3 DVDs und einem zusätzlichen Bildband. Aufgrund einer Kooperation mit Präsenz Schweiz, der beim EDA[8] zuständigen Abteilung für die Förderung der Wahrnehmung der Schweiz im Ausland, erschienen diese nebst den vier Landessprachen auch in Englisch, Spanisch und Russisch.

Dass die »Tour de Suisse« auch im Schweizer zeitgenössischen Musikschaffen eine Fortsetzung fand, ist einem Leitungswechsel in der Redaktionsleitung Musik und Tanz bei SF DRS zu verdanken. Im Jahr 2000 kam es mit Thomas Beck[9] als neuem Redaktionsleiter zu einem Richtungswechsel. Der Musik- und Literaturwissenschaftler war nach seinem Studium in Erlangen zunächst Dramaturg am Stadttheater St. Gallen und wechselte 1997 als Musikredaktor zum Deutschschweizer Fernsehen. Unter seinem Vorgänger Armin Brunner[10] hatte es zwar schon einen starken Fokus auf Musiksendungen gegeben, es sei aber eine relativ große Distanz zur zeitgenössischen Schweizer Musikszene da gewesen, mit Klischees wie: »der Tonkünstlerverein, die sind abgehoben, haben mit unserem Medium nichts zu schaffen, sind verkopft und so weiter«.[11] Beck selbst habe sich zuvor nicht wirklich mit der Schweizer Szene auseinandergesetzt, sich aber schon immer mit zeitgenössischer Musik beschäftigt und diese zu zeigen als seine Aufgabe gesehen. Bald nach seinem Antritt habe sich Roman Brotbeck, damaliger Präsident des STV,[12] einen Termin geben lassen. Brotbeck habe ihn als offener Geist und spannende Person beeindruckt, und das Gespräch sei ihm in sehr guter Erinnerung geblieben, obschon gleichzeitig auch eine starke Interessensvertretung spürbar gewesen sei. Zwischen dem Wunsch der Musikszene, zeitgenössische Komponist:innen im Fernsehen zahlreich vertreten zu sehen, und den realen Möglichkeiten, dies umzusetzen, habe eine große Diskrepanz bestanden, so Beck.[13]

Was für ein Bild des Schweizer zeitgenössischen Musikschaffens wurde gezeigt?

Begonnen wurde mit einer ersten Staffel von zehn rund fünfzehnminütigen Porträts. Es war ursprünglich geplant, dass weitere Staffeln folgen sollten.[14] Wie in den anderen Sparten wurde in der musikalischen Tour de Suisse auf eine größtmögliche exemplarische Vielfalt Wert gelegt bezüglich Region, Geschlecht, Alter und Ästhetik: Von den zehn Porträtierten stammen zwei aus der Suisse Romande, zwei aus dem Tessin, einer aus Romanisch-Graubünden, die übrigen

7 SRF 1999.
8 EDA 2024; siehe auch Steiner 2002.
9 Thomas Beck war 1997–2009 Musikredaktor bei SF DRS und wirkte 2000–2009 als Leiter der Redaktion Musik und Tanz (mit Adrian Marthaler, Regisseur).
10 Armin Brunner war ab 1973 redaktioneller Mitarbeiter bei SF DRS, er leitete 1979–1998 die Redaktion Musik und Tanz.
11 Beck 2022.
12 Roman Brotbeck war 1996–2002 STV-Präsident.
13 Beck 2022.
14 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aus der deutschen Schweiz. Mit einer ästhetisch großen Bandbreite, von komponierter Musik über Elektronik, experimentelle Musik, Improvisation und Operette bis zu Raumkomposition sind drei Frauen und sieben Männer vertreten.

Sylvie Courvoisier, Pianistin und Improvisatorin aus Lausanne, mit Jahrgang 1968 die jüngste der Porträtierten, und William Blank, Instrumentalkomponist aus der »Avantgarde-Tradition«,[15] repräsentieren die Romandie. Der 1935 geborene Gion Antoni Derungs gilt als einer der prominentesten Komponisten Graubündens und setzt sich insbesondere mit rätoromanischen Traditionen auseinander. Das Tessin vertreten der damals schon arrivierte Francesco Hoch, Autor musiktheatraler und kammermusikalischer Werke, und Mario Pagliarani, sparten- und raumübergreifender Komponist mit Jahrgang 1963, eine der damals jungen, aufstrebenden Tessiner Positionen.

Franziska Baumann, Improvisatorin, Sängerin und Live-Elektronikerin, und Bettina Skrzypczak, Instrumentalkomponistin, stehen für zwei gegensätzliche Typen von Komponistinnen aus der deutschen Schweiz. Dazu kommen Hanspeter Kyburz – mit einer Uraufführung für Ensemble und Chor in der Philharmonie Berlin –, Daniel Fueter – er wird bei der Erarbeitung einer Operette gezeigt – und Klaus Huber als Opernkomponist. Als damals bald Achtzigjähriger ist er der älteste und arrivierteste Porträtierte dieser Serie; er wird bei Proben zu einer Uraufführung am Theater Basel begleitet.

Diese Vielfalt war 2001 ungewohnt, ja visionär. Der zeitgleich im Schweizer zeitgenössischen Musikbetrieb gängige Kanon war noch weit entfernt von solcher Diversität. Eine Ausnahme bildete das 100-Jahr-Jubiläumsfest des STV im Jahr 2000 in St. Moritz mit rund 100 Uraufführungen. Es war explizit geschlechterdivers, altersdurchmischt, Genregrenzen sprengend und spartenübergreifend programmiert.[16] Das Programm des direkt darauffolgenden 101. Tonkünstlerfests, geplant 2001 in Zug, an dem die DVD hätte vorgestellt werden sollen,[17] bildete mit 98% Männern, mehrheitlich aus der deutschen Schweiz, dann eher wieder die damals übliche Realität des Geschlechterverhältnisses ab.[18]

Wie verorten sich die Porträts innerhalb der Strategien von SRG und STV?

Am Deutschschweizer Fernsehen wurden die Porträts im Sendeformat *Klanghotel*[19] ausgestrahlt. Dem wöchentlichen Sendeplatz seien, gemäß Thomas Beck, wenig Mittel für Eigenproduktionen zur Verfügung gestanden, weshalb mehrheitlich eingekaufte Sendungen ausgestrahlt worden seien.[20] Gemäß Chronik-Beschrieb von SF DRS hatte der von 1998 bis 2009 jeweils spätabends bespielte Sendeplatz als »Ziel, Anspruch und Philosophie« Folgendes: »Das ›Klanghotel‹ ist der Sendeplatz für Performing Arts am Schweizer Fernsehen. Die Redaktion macht keinen Unter-

15 Brotbeck 2000.

16 Zuvor war eine größere Präsenz von Komponistinnen die Ausnahme. So gab es am 97. Tonkünstlerfest 1997 in Winterthur einen Schwerpunkt zur belgischen Komponistin Jacqueline Fontyn (* 1930), dazu wurden zwei weitere Werke von Regina Irman bzw. Heidi Baader-Nobs aufgeführt, siehe STV-Ph 1997.

17 Die Durchführung des 101. Tonkünstlerfests wurde auf März 2002 verschoben, da am Donnerstag vor dem zunächst angesetzten Festwochenende, am 27. September 2001, der im Zuger Parlamentsgebäude tagende Kantonsrat zum Ziel eines Amoklaufs wurde, bei dem vierzehn Politiker den Tod fanden. Kurz nach den Anschlägen vom 11. September in New York versetzte dieses erste Großattentat in der Schweiz das Land in einen Schockzustand. Gemäß dem bereits gedruckten Programm sollten drei der Filmporträts (ohne genauere Bezeichnung) am Eröffnungsabend zwischen Georges Aperghis' *Machinations* und Mauricio Kagels *Der mündliche Verrat* gezeigt werden, siehe STV-Ph 2001.

18 *Die Blechlawine* (Umzug mit Klangobjekten) von Urban Mäder zusammen mit der Luzerner Bildhauerin Barbara Jäggi bildete die einzige Produktion mit weiblicher Mit-Autorschaft, ebd., S. 14.

19 SRF 2009a.

20 Beck 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schied zwischen ›E-‹ und ›U-Kultur‹, sondern ist offen für alle Phänomene dieser gerade durch ihre Vielgestaltigkeit so lebendigen Szene.« Inhaltlich sollten »qualitativ hochwertige Musik, Tanz- und Theaterformen in allen Genres, teilweise dokumentarisch vermittelt, teilweise in Form von Konzert- und Tanzaufzeichnungen abgebildet und teilweise in Kreationen speziell für das Medium Fernsehen umgesetzt« werden.[21]

»Grundsätzlich hat das Medium Fernsehen an zeitgenössischer Musik kein Interesse. […] Es war ein absoluter Minderheitenrandplatz, auch immer wieder eine Diskussion: Soll man sich das leisten? Soll man sich das nicht leisten?«, meint Beck. Publikumsresonanz war für das Medium dabei von entscheidender Bedeutung. Unter Becks Leitung hätten sich die vormals niedrigen Musik-Einschaltquoten rasch verbessert: »Das hängt mit einer Ausrichtungsveränderung zusammen. Ich persönlich mache keinen Unterschied mehr zwischen Jazz, Klassik und Pop: auf Mozart folgt Björk und auf Björk Miles Davis. Das ist für mich qualitativ und ästhetisch […] vollkommen gleichwertige Musik«, so Beck im Interview. »Und das haben wir versucht, auch im Sendekonzept abzubilden.« Folgerichtig porträtierte Beck in seiner ersten Musikproduktion die experimentelle isländische Popsängerin Björk und zeigte damit eine völlig andere Sicht auf das Musikschaffen der Gegenwart, was zu vergleichsweise hohen Einschaltquoten geführt habe.[22]

Ein – wenn auch weniger radikales – Aufbrechen des traditionellen zeitgenössischen Musikbegriffs bahnte sich auch beim STV unter dem Präsidium von Roman Brotbeck an. Er verfolgte konsequent eine Öffnung und größere Vielfalt hinsichtlich Ästhetik, Alter und Geschlechterverhältnis weiter, die sich seit den neunziger Jahren abzuzeichnen begann.

In einem undatierten Vorkonzept schlägt Brotbeck eine Liste mit fünfzehn Namen »für das Schweizer Fernsehen« vor, basierend auf »demoskopischen« Grundannahmen oder -überlegungen zur Verteilung bezüglich Gender, Sprachregion, Stilistik und Alter, wie er einleitend erläutert.

Vier Frauen stehen elf Männern gegenüber, wobei die Frauen mit Fokus »auf neue Autorrollen« ausgewählt wurden:

> Frauen sind im Bereich der Komposition immer noch eine klare Minderheit. Von einer quotenmäßig gerechten Verteilung kann also nicht ausgegangen werden. Umgekehrt könnten einige komponierende Frauen, welche sich wenig oder nicht mit Notenpapier beschäftigen, neue Formen des Komponierens zeigen und mithin gerade für andere Frauen auch neue Identifikationsmöglichkeit bieten. Bei einem Breitenmedium wie dem Fernsehen ist diese Wirkung nicht zu unterschätzen.[23]

Brotbecks Altersmischung berücksichtigt besonders auch die jüngere Generation.[24]

Die Sprachregionen sind ausgewogen, dies sei aber nicht prioritär, wichtiger erscheine ihm die stilistische Breite, die er in zehn ›Richtungen‹ gliedert, wie Elektronik, Avantgarde-Tradition, Improvisation, Instrumentales Theater oder verschiedene Grenzbereiche.[25] Der janusköpfige

21 SRF 2009b.

22 Beck 2022.

23 Brotbeck 2000; nach mündlicher Aussage Roman Brotbecks sei das Konzept fürs Gespräch mit Thomas Beck verfasst worden.

24 Bei der »Altersstruktur« sei »ein möglichst grosser Ausgleich anzustreben«, Brotbeck schlägt je viermal 20–35, 35–50 und 50–65 Jahre, dazu dreimal über 65 Jahre vor. Ebd.

25 1. Elektronik; 2. »Vertonungen von Literatur«; 3. Interpreten-Komponisten; 4. Mikrotonalität; 5. Improvisation; 6. Instrumentales Theater; 7. Avantgarde-Tradition; 8. Grenzbereiche (Volksmusik); 9. Grenzbereich bildende Kunst (Galeriekunst); 10. Grenzbereich Jazz. Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doppelbegriff »Avantgarde-Tradition« kommt in der Aufzählung zwar erst an siebter Stelle, enthält aber mit fünf Vorschlägen das stärkste Gewicht.

Alle fünfzehn konkret Vorgeschlagenen versieht er mit einer kurzen Begründung, und er bietet eine Anzahl Alternativen an. In der erstgenannten Richtung, der »Elektronik« beispielsweise, finden sich nebst dem vorgeschlagenen Komponisten Giuseppe Englert[26] acht weitere. Gerade dieser Vorschlag eines in der Schweiz eher vernachlässigten Komponisten spiegelt Brotbecks Intention, am Fernsehen auch Außenseiterpositionen einer breiteren Öffentlichkeit nahezubringen.[27] Später wurde allerdings keiner von Brotbecks insgesamt neun Vorschlägen zu genuin elektronischer Musik gewählt, sondern mit dem in Berlin tätigen Hanspeter Kyburz eine jüngere (Jahrgang 1960) und gleichwohl bekanntere Persönlichkeit berücksichtigt, und zwar mit einer auch visuell attraktiven Produktion in der renommierten Berliner Philharmonie (diese zwar ohne Elektronik, Kyburz wird aber ausführlich beim Unterrichten im elektronischen Studio und bei der Arbeit am Computer gezeigt).

Brotbecks ›Richtungen‹ lassen sich in den realisierten Porträts abgesehen von der Genre-Vielfalt freilich kaum mehr erkennen, wobei die Grenzen damals wie heute fließend waren und sind. Dass hingegen beispielsweise »Instrumentales Theater« ganz fehlt,[28] steht für den radikalen Richtungswechsel von SF DRS unter Beck. Genau dieses Genre war in den siebziger bis neunziger Jahren noch als hochgradig, ja spezifisch fernsehtauglich angesehen worden. So hatte Armin Brunner mehrere Eigenproduktionen der Musikredaktion an Mauricio Kagel, als Komponist und Regisseur in Personalunion, vergeben,[29] und 1981 hatte Jürg Wyttenbach (Brotbecks Vorschlag für Instrumentales Theater) vom STV den Kompositionsauftrag für eine Fernsehproduktion erhalten. Diese entstand anlässlich der gemeinsamen Tagung von STV und SRG zu »Musik am Fernsehen« am 82.Tonkünstlerfest in Lugano und wurde von RTSI realisiert.[30]

Dennoch: Vielfalt wurde in vielerlei Hinsicht erreicht. Mit Sylvie Courvoisier und Franziska Baumann, beides Vorschläge Brotbecks,[31] ist ein neuer, fortschrittlicher Autorinnentypus vertreten: Courvoisier kommt aus der Improvisation und bewegt sich in ihrer Musik zwischen Jazz und zeitgenössischer Musik, Baumann hingegen ist ursprünglich Flötistin und arbeitet mit Stimme, Performance und Live-Elektronik. Mit Courvoisier rundet die Improvisation, eine Musikrichtung der sich der STV nach langjährigen ästhetischen Kontroversen erst in den neunziger Jahren sukzessive öffnete,[32] die Porträts exemplarisch ab.

Die DVD sei »ein schönes Beispiel dafür gewesen, wie (Neue) Musik überhaupt angemessen am Fernsehen vermittelt werden könne«, meint Beck zum Resultat.[33] Sie hätten von vornherein auf fotogene Persönlichkeiten, die überdies gut erzählen konnten, und auf bildstarke Situationen gesetzt. Nebst der Wahl geeigneter Musiker:innenpersönlichkeiten sollte ein einheitliches, an

26 Giuseppe Giorgio Englert (1927–2007), vgl. Wiki o. J.

27 Vgl. dazu auch Brotbeck 2022: »Aber Mariétan war mir aus der Distanz immer eine große Unterstützung, ebenso Giuseppe Englert, den ich in Paris öfters besucht hatte und dessen Bedeutung in der Schweiz bis heute weit unterschätzt ist.«

28 Ebenso erging es Brotbecks ›Richtungen‹ »Vertonungen von Literatur«, »Interpreten-Komponisten«, »Mikrotonalität«, »Grenzbereiche (Volksmusik)« und »Grenzbereich Jazz«.

29 Vgl. den Beitrag von Thomas Meyer in diesem Band, S. 203–212 (Meyer 2025).

30 Vgl. Weber 2024.

31 Sylvie Courvoisier figurierte in Brotbecks Konzept unter »Improvisation«, Franziska Baumann unter »Grenzbereich bildende Kunst (Konzeptkunst)«.

32 Vgl. auch die Beiträge von Michael Kunkel, Raphaël Sudan und Thomas Gartmann in diesem Band, S. 295–308 (Kunkel 2025), 309–336 (Sudan 2025) bzw. 435–463 (Gartmann 2025).

33 Beck 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

konkreten Musikstücken orientiertes Regiekonzept, das insbesondere auch eine atmosphärische Bildsprache und optisch starke Einstiegssequenzen verwendete, für akzeptable Einschaltquoten sorgen.

Wie wird zeitgenössisches Musikschaffen 2001 filmisch dargestellt?

Der deutsche Filmregisseur Jan Schmidt-Garre wurde für das Gesamtkonzept engagiert: Er leitete seit 1988 die eigene Produktionsfirma Pars Media, spezialisiert auf Dokumentar- und Spielfilme zu Musikthemen, und hatte bereits ausgewählte Produktionen im Auftrag von SF DRS realisiert. Schmidt-Garre führte bei sieben Porträts selbst Regie,[34] die drei weiteren wurden gemäß seinem Konzept erstellt.[35] Die konkrete Erarbeitung eines Musikwerks bildet die zeitliche Achse, wobei eingeblendete Taktzahlen Orientierung innerhalb der Stücke schaffen. Durchgängig kleingeschriebene Texteinblendungen mit Lebenslauf und den wichtigsten künstlerischen Etappen und Werken, untertitelt in den anderen Landessprachen, bilden ein weiteres gemeinsames Gliederungselement. Es sprechen die Komponistinnen und Komponisten selbst sowie teilweise die beteiligten Musiker:innen, Erstere in der Regel mit Blick direkt in die Kamera, manchmal im Gespräch mit Letzteren an Proben. Eine Moderator:innenstimme fehlt – Fragen werden als Text eingeblendet und die gesprochenen Antworten gegebenenfalls für weitere Sprachregionen untertitelt.

Im Wechsel folgen Proben- und Interviewsequenzen. Die Probensituationen sind – mit wenigen Ausnahmen wie Live-Proben bei Kyburz und Huber – für die Porträts re-inszeniert und atmosphärisch nah gefilmt, einzelne Interpret:innen werden in Großaufnahmen gezeigt. Dies entspricht einer Darstellungsweise, die sich bei Armin Brunner bereits durch seinen Hausregisseur Adrian Marthaler abzuzeichnen begann.[36]

Abb. 1 Franziska Baumann beim Abstieg in eine Gletscherspalte, ausgerüstet mit Stereo- und Zoommikrophonen zum Aufzeichnen von Gletscherklängen (Screenshot aus Baumann 2001, © SRG/SSR).

34 Ausnahmen sind die Porträts von Hanspeter Kyburz (Inpetto Filmproduktion), Gion Antoni Derungs (Realisaziun: Jürg Gautschi) und Klaus Huber (Regie: Arthur Spirk), siehe im Abspann der Porträts, SRF 2009a.

35 Im Abspann sind jeweils das SRG-Produktionsteam, gegebenenfalls die Produktionsfirma und alle Regionalsender genannt. Die Reihenfolge des Produktionsteams ist dabei immer gleich: »thomas beck / peter egloff / urban frye / flavia matea / tiziana mona / renzo rota«. Danach folgt die Produktionsfirma, bezeichnet durch »im Auftrag von: SF DRS, TSR, TSI, TvR, 3Sat, SRG SSR idée suisse 2001«, wobei die Reihenfolge jeweils insofern variiert, dass der produzierende Sender an erster Stelle steht. Jedem Porträt ist eine kurze Collage vorangestellt: mit Mini-Sequenzen aller Porträtierten, einem gesprochenen Einführungstext und einem Soundschnipsel, komponiert von Sylvie Courvoisier. Ebd.

36 Vgl. den Beitrag von Mathias Knauer in diesem Band, S. 191–202 (Knauer 2025).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Den Einstieg in die Porträts bilden meist optisch und motivisch einprägsame, zum Teil nicht auf Anhieb mit zeitgenössischer Musik konnotierte Bildsequenzen.

Franziska Baumanns Porträt beginnt mit der Aufnahme eines Helikopters aus der Ferne, beim Landeanflug auf einen Gletscher. Die Komponistin wird anschließend beim Abstieg in eine Gletscherspalte begleitet (Abb. 1), wo sie, ausgerüstet mit Stereo- und Zoommikrophonen, *Field recordings* sammelt. In ihrer Komposition *Gletscher-Klangstrom* verwebt sie diese mit Stimme und Live-Elektronik zum Raumklang, gemeinsam mit Andres Bosshard, Schweizer Klangkünstler und -architekt. Das Porträt verfolgt den Prozess der Entstehung der Komposition weiter über die Arbeit im Elektronikstudio bis zur performativen Aufführung in der Thomas-Kirche in Bern-Liebefeld.

Im RTR-Porträt zu Gion Antoni Derungs wird hingegen das Charakteristische des Schweizer Bergkantons hervorgehoben: Die Bildsprache kombiniert Tradition und Lokalkolorit mit architektonischer Moderne, der für Graubünden bezeichnenden neuen Holz- und Beton-Architektur. Geprobt wird in einem Neubau des international renommierten Bündner Architekten Gion Caminada mit großen Panoramafenstern auf Dorfidyll, Weidefläche und imposante Bergkulisse.

Andererseits bieten visuell besonders markante Orte Anknüpfungspunkte ans kollektive Bildgedächtnis eines klassikorientierten Fernsehpublikums. So wird Hanspeter Kyburz in der ersten Einstellung seines Porträts im legendären Konzertsaal der Philharmonie Berlin von Hans Scharoun interviewt, wo er die Aufführung von *The Voynich Cipher Manuscript* erarbeitet. Der Saal mit seinem Podium in der Mitte und den in der Form von drei ineinander geschachtelten Fünfecken rundum angelegten Zuschauerrängen gilt als Inbegriff des Aufbrechens der klassisch-statischen Konzertsituation zugunsten eines offeneren Gegenübers von Musiker:innen und Publikum. Zudem bedeutet eine Aufführung in der Berliner Philharmonie internationale Akzeptanz, nicht nur in Fachkreisen, sondern auch in der breiten Öffentlichkeit.

Weitere Intervieweinheiten sind einerseits am Arbeitsplatz und zu Hause, andererseits an einem jeweils selbst gewählten öffentlichen Ort arrangiert und zeigen entsprechend eine große Bandbreite an Schauplätzen auf. So wird Francesco Hoch beispielsweise in einer belebten Mailänder Fußgängerpassage, Sylvie Courvoisier in einer Musikautomatenwerkstatt oder Bettina Skrzypczak in einem Gartencafé interviewt.

Bettina Skrzypczaks Porträt bildet das Pilotprojekt und zeigt sie zusammen mit dem Amati Quartett bei der Erarbeitung ihres Streichquartetts Nr. 3 von 1993. Dessen Musiksprache sei 1995 im Orchesterwerk *SN 1993 J* über die Entstehung einer Supernova weiterentwickelt worden, so Skrzypczak. Darauf sei Jan Schmidt-Garre, der sich zu ihrem Werk sorgfältig vorinformiert habe, eingegangen, indem er an gewissen Stellen in ihrem Porträt zur Illustration Filmsequenzen aus einem Planetarium einsetzte.[37] Interviewsequenzen finden bei Quartett-Proben, im Freien, unterwegs in der Basler Innenstadt sowie zu Hause am Klavier statt, wo sie das Werk anhand der umfangreichen Partitur erläutert. »Bei den Vorgesprächen«, so die Komponistin, »konnte ich Vorschläge machen. Es sollte etwas von meinem privaten Umfeld, etwas von der Stadt, in der ich lebe, und etwas von meiner Musik und wie ich mit den Musikern arbeite« darin vorkommen. Das Narrativ der klassischen Komponistin durfte dennoch nicht fehlen: »Sie schlugen eine Szene am Klavier vor – der Komponist muss ja immer am Klavier sitzen«, erinnert sich Skrzypczak lachend zur Einstellung am Klavier.[38]

37 Skrzypczak 2022.
38 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dramaturgie durch übergreifende Fragen

Weitere gemeinsame Strukturelemente bilden folgende vier, jeweils als Schrifttafeln eingeblendete und an die Porträtierten gerichtete Fragen:

wie heute komponieren?
für wen komponieren?
warum komponieren?
was wirkt von aussen ein?

Im Hinblick auf die intendierte Öffnung der zeitgenössischen Musik für ein breites TV-Publikum werfe ich einen Blick auf die Sequenz »für wen komponieren?« unter Berücksichtigung des Zusammenspiels von Text- und Bildebenen.

Francesco Hoch beantwortet die Frage in der bekannten und belebten Mailänder Fußgängerpassage Corso Vittorio Emanuele II. Er wird sitzend gefilmt, gekleidet in einen Regenmantel, während Passant:innen mit vollbepackten Einkaufstüten an ihm vorbeischlendern. Er antwortet:

> Das heutige Publikum ist sehr uneinheitlich. […] Es hört sehr verschiedene Sachen, auf konsumistische Weise. Unsere ganze Gesellschaft hat sich für den Konsum entschieden. Alles ist zur Ware geworden, auch Kunst, Kultur, Philosophie. Alles muss der Gesellschaft ökonomisch etwas bringen.[39]

Durch das Gesagte und auch seine sitzende Haltung im Strom der Passant:innen, der auf der Bildebene für die bezeichnete Gesellschaft steht, entsteht eine kritische Distanz zum Publikum.

Sylvie Courvoisier stellt sich der Frage in der Musikautomatenwerkstatt François Junod in Sainte-Croix, an einem Ort, den sie gerne aufsuche, um ihm beim Arbeiten zuzusehen – sie liebe den Klang von Automaten: »Ich schreibe nicht für ein Publikum, oder um irgendwem zu gefallen. Eher für die Musiker, mit denen ich arbeite. Ich möchte, dass sie gut klingen und meine Musik gerne spielen.«[40]

Hanspeter Kyburz wird nebst den Aufnahmen in der Berliner Philharmonie auch beim Unterrichten im elektronischen Studio, bei der Arbeit am Computer oder auf dem Beifahrersitz eines Autos gezeigt. Die Frage beantwortet er zunächst im Auto und abschließend in der Philharmonie. Er meint:

> […] ich komponiere zunächst auch mal für die Musiker, das heißt, ich hoffe, sie mögen sie spielen, und dann kommt etwas zustande während der Proben, was mehr ist als das, was ich mir vorstellen konnte, und mehr als das, was jeder einzelne Musiker machen kann […], da gibt's ein interaktives Moment […], und das, was man gemacht hat zusammen, das wird nachher weiter transportiert ins Publikum, wie groß auch immer.[41]

Mario Pagliarani wird in einem nächtlichen Park befragt und meint, man müsse den Hörer in sich selbst suchen und diesen zufriedenstellen. Er bezieht sich dabei auf den Komponisten Witold Lutosławski.[42] Franziska Baumann und Bettina Skrzypcak werden in ihrem Arbeitssetting dazu befragt. Erstere komponiert für »alle Leute, die offene Ohren haben oder die

39 Hoch 2001, 09:27–10:21. Zitate in anderen Landessprachen folgen jeweils der deutschen Untertitelung der Interviews.
40 Courvoisier 2001, 13:29–13:50.
41 Kyburz 2001, 07:29–08:11.
42 Pagliarani 2001, 12:58–13:29.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sensibel sind für komplexere Zusammenhänge«.[43] Letztere spricht über den Zuhörer in heutiger pluralistischer Zeit, dessen Bereitschaft, auf Unbekanntes einzugehen, höher sei als anfangs des 20. Jahrhunderts.[44]

So unterschiedlich die Porträtierten und so individuell das visuelle Setting, so ähnlich fallen die Antworten aus: Das Publikum spielt als Adressat eine geringe Rolle, und wenn, dann hauptsächlich hinsichtlich dessen Offenheit, die eigene Musik zu verstehen. Ein Bezug zur gesellschaftlichen Realität und Nähe zum Publikum werden kaum gesucht: die Komponist:innen geben sich insgesamt wenig zugänglich.

Wie unterscheidet sich die Narration 2001 von den Porträts der siebziger Jahre?

Wie sieht dies nun in den früheren Porträts aus, die die SRG in den siebziger Jahren lancierte? Die Serie »Schweizer Komponisten/Compositeurs Suisses«, produziert von der SRG zusammen mit der Schweizer Förderinstitution SUISA, stellte ebenfalls Komponisten aus der ganzen Schweiz in jeweils rund 15-minütigen Porträts vor. Bei SF DRS wurden sie zwischen 1973 und 1974 im Format *Zur Nacht* ausgestrahlt, einem Sendeplatz mit »kulturellen Miniaturen« im späten Sonntagabendprogramm, bei RTS erfolgten die Präsentationen bis 1975.[45]

Nebst Einzelporträts[46] werden in zwei Folgen je drei Komponistenporträts zu einer circa halbstündigen Sendung verknüpft.[47] Auch diese Komponisten werden wechselnd in Arbeits- und Probensituationen sowie in Interviews gezeigt, und dies sowohl an öffentlichen wie privaten Orten. Vergleichbar mit 2001 gibt es auch hier ein übergreifendes dramaturgisches Konzept, das auf eingangs gestellten Fragen fußt:

> Was ist Musik heute? Ist die Musik von heute dem heutigen Musikleben gleichzusetzen? Haben die Musik und das Musikleben in ihrer traditionellen Form noch eine Zukunft? Was heißt es, heute Musikschaffender, Komponist zu sein? Hier drei Antworten aus der Praxis von drei verschiedenen Persönlichkeiten mit verschiedenen Einstellungen.[48]

Die Fragen werden von einem Moderator aus dem Off vorgetragen. Seine Stimme begleitet auch durch die Sendung. Er kommentiert, ordnet ein und spricht, in den Übersetzungen aus anderen Landessprachen, auch über die Originalstimmen. Hinsichtlich Ästhetik werden in den halbstündigen Sendungen jeweils unterschiedliche Positionen einander gegenübergestellt. Porträtiert werden ausschließlich Männer aus dem Alterssegment 40 plus. Bildstarke Situationen prägen auch diese Porträts, zudem werden zum Teil ausführliche Einblicke in die persönlichen Lebensrealitäten vermittelt.

In der Dreierserie mit Werner Kaegi, André Zumbach und Jacques Guyonnet repräsentiert der erste der Porträtierten, Kaegi (1926–2024), innovatives, international ausstrahlendes und ›fotogenes‹ Schweizer Musikschaffen im Ausland: Der 1926 in Zürich geborene Komponist war

43 Baumann 2001, 11:29–14:52, die Interviews mit Franziska Baumann sind auf Schweizerdeutsch geführt, hochdeutsche Version der Autorin.

44 Skrzypczak 2001, 08:37–09:15.

45 SRF 1974.

46 Conrad Beck, Klaus Huber, Rudolf Kelterborn, André-François Marescotti, Frank Martin, Albert Moeschinger, Paul Müller, Armin Schibler, Heinrich Sutermeister, bei RTS ausgestrahlt im Sendeformat *Des yeux pour entendre*.

47 Werner Kaegi, André Zumbach, Jacques Guyonnet (Kaegi et al. 1974); Jacques Wildberger, Eric Gaudibert, Jürg Wyttenbach (Wildberger et al. 1975).

48 Anmoderation in Kaegi et al. 1974, 00:08–00:52.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seit den sechziger Jahren ein Pionier der elektroakustischen Musik, arbeitete im Studio für Sonologie in Utrecht/NL und verantwortete an der Weltausstellung in Osaka 1970 die Musik im Schweizer Pavillon. Das Porträt zeigt ihn im elektronischen Studio am Schaltpult hantierend und dabei seine Kompositionsweise erläuternd. Ansichten des Weltausstellungs-Pavillons sowie grafische Partituren zu seinem Stück *Éclipse* illustrieren sein Vorzeigeprojekt im Wechsel. Die Schnitte erfolgen zum Teil rhythmisiert, passend zu Kaegis Computerklängen. Kaegi meint zu *Éclipse,* mit Blick in die Kamera – in der Originalversion – auf Schweizerdeutsch:

> Schluss mit dem bürgerlichen Konzertsaal und der Barriere zwischen vorne Orchesterpodium und hinten Publikum. […] Meine Musik umkreist den Hörer, und der Hörer ist völlig frei, wie er sich der Musik gegenüber verhalten will, ob er rumgeht, ob er sitzt, ob er spricht, ob er still ist, oder ob er selber gestaltend am Werk teilnimmt. Das kann er nämlich.[49]

André Zumbach (1931–2004), Komponist, Pädagoge und Leiter Alte, zeitgenössische und experimentelle Musik am Radiostudio RTS, arbeitete mit Kaegi für Osaka: Er wird beim Unterrichten und im Rebberg am Genfersee gezeigt, wo er über Musik spricht und gleichzeitig Weinreben auf ihre Qualität prüft. Er stellt fest: »In der zeitgenössischen Musik klafft gegenwärtig ein Graben zwischen Publikum und Musiker«. Er habe dies selbst erlebt, als es gegolten habe, »eine Musik zu komponieren, die das Publikum unmittelbar anspricht und die trotzdem dem Komponisten die Befriedigung verschafft, aus der Fülle zu schöpfen und im Einklang mit seinem Werk zu stehen.«[50]

Auch Jacques Guyonnet (Komponist, Pädagoge, Genf 1933–2018) wird unter anderem bei alltäglichen Tätigkeiten gezeigt. Eingangs schildert er seinen persönlichen, auch steinigen Weg zur Neuen Musik in der Schweiz, im Hintergrund spielt dazu im Bild seine Frau, die Genfer Komponistin und Pianistin Geneviève Calame sein Klavierstück *Chronicles* am Flügel. Ihr Name wird dabei als Text eingeblendet. »Nach ihm gehört dem kommentierten Konzert die Zukunft. Man sollte keine anderen mehr veranstalten. Die Einführung in die Werke ist unabdingbar. Und nur so kann das Publikum den Komponisten, und der Komponist sein Publikum verstehen. In den Schulstuben von heute findet sich das Publikum von morgen«, wird Guyonnet vom Moderator zitiert. Zum Schluss des Porträts zeigen ihn weitere Filmsequenzen beim Unterrichten von Kindern in einem »Kurs für elektronische Musik und Komposition« und bei einem Konzert mit dirigierenden Kindern. Er nennt dazu die drei Begriffe: »Informieren, formieren und reformieren«. Diese drei Begriffe seien mehr als ein Wortspiel, denn, so Guyonnet, »reformieren heißt ganz einfach: zugeben, dass auch das Publikum, an das wir uns wenden, uns etwas lehren kann«. Er sei überzeugt, dass sich so das Publikum von morgen heranbilden lasse, schließt Guyonnet, während man im Bild dazu dirigierende Mädchen erblickt.[51]

Die Frage nach der Zukunft der zeitgenössischen Musik wird in diesen drei Porträts ernst genommen. Sie spiegelt sich in der Wahl dreier jüngerer Komponisten mit zusätzlichem vermittlerischem Interesse, wie auch in einer den Porträts gemeinsamen Grundausrichtung, die in Bild und Wort Nähe und Einbindung des Fernsehpublikums sucht. Auf visueller Ebene zeigt sich zudem eine zukunftsweisende Geschlechteroffenheit: in den Aufnahmen der Komponistin Geneviève Calame ebenso wie in der Tatsache, dass ausschließlich Mädchen das Mischpult bedienen oder das Ensemble dirigieren.

49 Werner Kaegi, ebd., 06:28–06:59. Deutsche Version der Autorin.
50 André Zumbach, ebd., 10:47–11:28.
51 Jacques Guyonnet, ebd., 23:42–24:58.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2 Jacques Guyonnet im Kreis einer Gruppe von Mädchen am elektronischen Mischpult (Screenshot aus Kaegi et al. 1974, ©SRG/SSR).

Auch im zweiten Dreierporträt sind mit Jacques Wildberger, Eric Gaudibert und Jürg Wyttenbach damals etwas jüngere Komponisten mit fortschrittlicheren Positionen gewählt und wird die Nähe zum TV-Publikum und dessen Lebensrealität unterstrichen.

Neben diesen Dreierporträts entstanden insgesamt neun Einzelporträts von gleichfalls circa fünfzehn Minuten Dauer.[52] Der Autorentypus ist weitgehend ein anderer: Porträtiert werden arrivierte Männer im Alter von 50–80 Jahren. Ein dramaturgischer Aufbau anhand vorangestellter Fragen fehlt hier, es spricht auch hier ein männlicher Moderator. André-François Marescotti (1902–1995) wird vom Moderator anhand einer Auflistung seiner Positionen im Musikleben vorgestellt, eingeblendete Fotos von Preisübergaben, Banketten und Jurysitzungen untermauern den Text: Die Machtfülle unterstreicht musikalische Kompetenz und kompositorische Leistung. Marescotti war bezeichnenderweise auch Gründungs- und Vorstandsmitglied der Urheberrechtsgesellschaft SUISA, welche die Porträtreihe mitfinanzierte, sowie Vorstandsmitglied des STV. 2001 werden ähnliche musikinstitutionelle Verflechtungen von Porträtierten nicht mehr hervorgehoben, aber auch nicht hinterfragt: Mit Klaus Huber[53] und Daniel Fueter[54] sind zwar zwei ehemalige STV-Präsidenten und mit William Blank auch ein späterer STV-Präsident[55] porträtiert. Alle drei sind aufgrund ihrer Tätigkeiten einflussreiche Persönlichkeiten des schweizerischen Musiklebens, diese Rollen werden im eingeblendeten Lebenslauf aber nicht erwähnt. Zur Sprache kommen ausschließlich kompositorische Leistungen.

Marescottis Porträt zeigt trotzdem viel Persönliches: Gleich zu Beginn spricht er offen über eine kompositorische Krise, während der er seinem Verleger sieben Jahre lang keine einzige Note abgeliefert habe.[56] Zentrum des Porträts bilden dann die »Concerts Carougeois«, ein Orchesterzyklus, den er seinem Lebensmittelpunkt, dem gleichnamigen Vorort von Genf widmete. Zum Schluss steht ein unkommentierter vierminütiger Musikausschnitt, optisch untermalt durch eine rhythmisch akzentuierte Kamerafahrt mit Blick auf unscheinbare alltägliche Winkel des Viertels, scheinbar aus dem Blickwinkel von Marescotti am Steuer eines schnittigen roten Sportwagens, in den er anfangs der Sequenz einsteigt.[57] Die radikale visuelle Modernität (Kamera: Hans Liechti) bindet die Lebensrealität des Fernsehpublikums ein und

52 Vgl. Anm. 46. Insgesamt waren es fünfzehn Porträts.
53 Klaus Huber wirkte 1979–1982 als STV-Präsident.
54 Daniel Fueter hatte das STV-Präsidium 1990–1993 inne.
55 William Blank sollte 2013–2016 als STV-Präsident amtieren.
56 Marescotti 1974.
57 Ebd., 09:56–14:20.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

widerspiegelt gleichzeitig einen experimentellen Freiraum in Musikproduktionen in der Frühzeit des Fernsehens.

Klaus Huber, der älteste und arrivierteste Komponist der Porträtserie 2001, wurde bereits 1973 fürs Fernsehen porträtiert.[58] Erst knapp 50-jährig und damit der jüngste allein Porträtierte dieser Serie, wird er auch hier bei einer Opernproduktion begleitet: in Berlin bei Proben in der Orangerie in Charlottenburg für die Uraufführung von *Jot* an der Deutschen Oper.

Proben- und Interviewsequenzen folgen im Wechsel. Die Proben verlaufen fast anarchisch, passend dazu erscheinen die Kameraführung wild und der Schnitt kantig. Auch Fragen und Antworten wirken, obgleich durch einen (männlichen) Moderator kommentiert, freier und ungeschliffener. Huber, mit langem Haar, Bart und buntem Hemd, wird als *enfant terrible* mit internationaler Aura dargestellt: »Ich mag diese Interviews nicht!«[59] Außerdem wird auch das Publikum mehrfach befragt und einzelne Stimmen geben recht kritische Kommentare zur Aufführung ab, wie: »sehr verworren habe ich das gefunden«.[60]

Die prominente Produktion an der Deutschen Oper Berlin legitimiert Hubers sperrige Art und die Radikalität der filmischen Darstellung. Zudem schafft die Einbindung von Publikumsstimmen Nähe zum TV-Publikum.

Huber, als einziger 2001 und 1973 porträtiert, bildet die Brücke zwischen den beiden singulären Dokumentar-Porträtreihen zum Schweizer Musikschaffen am Schweizer Fernsehen. Dass es dazwischen nichts Vergleichbares gab, hatte mit der strategischen Ausrichtung der Regionalsender zu tun: Armin Brunner, Becks Vorgänger bei SF DRS, wandte sich mit dem Schwerpunkt narrativer, ›bebilderter‹ Konzerte weitgehend vom Schweizer Musikschaffen und von Dokumentarporträts ab; Flavia Matea, Musikredaktionsleiterin bei TSR, produzierte im Musikformat *Cadences* mehrheitlich Opern- und Konzertübertragungen mit Live-Gesprächen dazu. RTSI hingegen erstellte unter dem langjährigen Leiter der TV-Musikproduktion Carlo Piccardi[61] in den siebziger und achtziger Jahren einige Dokumentarfilme zu zeitgenössischen Musikschaffenden, wählte aber vorwiegend internationale Positionen mit Bezug zum Südkanton. Sein Nachfolger Renzo Rota verlegte um 2000 den Fokus mehr auf außereuropäische Musik. Senderübergreifende Projekte blieben die Ausnahme in einem TV-Umfeld, in dem jeder Regionalsender ums Überleben der eigenen Musikproduktion kämpfen musste.

Inwiefern wurde die Präsenz am Massenmedium Fernsehen für eine Öffnung und Vermittlung der zeitgenössischen Musik an ein breites Publikum genutzt?

Vom STV werden die Porträts als Glanzpunkt der medialen Zusammenarbeit mit der SRG bezeichnet. Bettina Skrzypczak beispielsweise schilderte, dass sie Konzertanfragen, Feedbacks aus der Szene, aber auch viele Briefe von ihr Unbekannten erhalten habe. Die Präsenz am TV sei als Auszeichnung und Anerkennung wahrgenommen worden. Und Roman Brotbeck meint:

58 Huber 1975.
59 Ebd., 02:28.
60 Ebd., 13:02.
61 Carlo Piccardi wirkte bei RTSI 1968–1989 als Leiter Musikredaktion und blieb anschließend in verschiedenen Funktionen bis 2004 für Klassik und zeitgenössische Musik verantwortlich; 1989 wechselte er vom Fernsehen zum Radio, da dieses – im Gegensatz zum Fernsehen – einen eigenen Kulturkanal hatte, auf dem er sich stärker für qualitativ hochwertige Musiksendungen einsetzen konnte (Piccardi 2022).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Ich fand die Reihe sehr gut gemacht. Man richtete sich ja an die ganze Öffentlichkeit und kein Spartenpublikum. Und Neue Musik war und ist weitgehend unbekannt. […] Das war für mich so quasi der ideale Tonkünstlerverein, was wir da mit Thomas Beck […] ausgeknobelt haben. Das war wahrscheinlich die erfolgreichste Intervention.[62]

Obgleich die Serie am geplanten 101. Tonkünstlerfest 2001 in Zug hätte vorgestellt werden sollen, kam sie am nachgeholten, gekürzten Zuger Fest 2002 nicht vor. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass im Folgejahr des Attentats auf die Zuger Politik das Fest möglichst schlank gehalten wurde. Es erstaunt dennoch, dass der STV nichts Weiteres zur Verbreitung der Porträts außerhalb des Verbands unternahm. Auf Promotion und Wirkung der Porträts angesprochen meint William Blank, Porträtierter und späterer STV-Präsident, im Interview einzig, die SRG hätte nichts getan, es sei für sie eine reine Alibiübung gewesen[63] – dass auch der STV sich hätte bemühen können, steht für ihn offensichtlich außer Frage. Das Potenzial des Fernsehens für eine Öffnung der zeitgenössischen Musik wurde seitens STV kaum genutzt.

Dies mag freilich auch damit zusammenhängen, dass beim STV in dieser Zeit andere mediale Prioritäten im Vordergrund standen: 2001 wurde eine Internetseite eröffnet und die Idee eines Musikinformationszentrums Schweiz weitergesponnen. Mit dem Online-Schub verstärkte sich der Fokus auf eigene audiovisuelle Inhalte: Im Jahresbericht 2002 wird eine eigene neue DVD-Reihe mit Porträts angekündigt.[64] »Die Verbindung Ton-Bild hat in der letzten Zeit in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens zunehmend an Bedeutung gewonnen, hat aber erstaunlicherweise noch kaum Eingang in den Bereich der neuen Musik gefunden«, begründet der STV die Lancierung des neuen audiovisuellen Formats.[65] Diese erfolgte zu einem Zeitpunkt, da sich die Medienlandschaft rasant veränderte. 2003 wurde die erste und einzige DVD zur Pianistin und Videokünstlerin Claudia Rüegg produziert – eine Fortsetzung blieb jedoch aus.

Die TV-Porträtserie 2001 war zwar auf mehrere Staffeln angelegt, wurde aber nicht weitergeführt. Dass es nicht dazu kam, hing mit den niedrigen Einschaltquoten wie auch mit den unterschiedlichen Strategien der Regionalsender zusammen. Gerade ›nationale‹ Produktionen standen unter hohem Quotendruck. Die Sicherung eigener Musikproduktionen innerhalb des breit abzudeckenden Angebots an »U- und E-Kultur« aller Sparten stand bei den Regionalsendern im Zentrum. Ihre individuellen Strategien ließen sich anhand von Einschaltquoten und (Verkaufs-)Erfolgen an internationalen Fernseh-Messen quantifizieren. Für Promotion und Verkauf der Porträtserie sah man dort offenbar keinen Platz. Hätte man gewusst, dass es bei einer einzigen Staffel bliebe, wäre die Auswahl wohl anders ausgefallen, so Thomas Beck.[66] Gemessen an der medialen Entwicklung erfolgte die Produktion sowohl fürs Fernsehen als auch fürs Medium DVD eher spät.

Fazit

Die TV-Porträts 2001 zeigen ein neues zeitgenössisches Musikschaffen, neue Autor:innenrollen und eine neue Generation: jung, divers, ästhetisch offen, wie es in dieser Konsequenz 2001 im Konzertalltag noch nicht gelebt wurde – ein in dieser Hinsicht also zukunftsweisendes Idealbild und eine Vision zeitgenössischen Schweizer Musikschaffens.

62 Brotbeck 2022.
63 Blank 2022.
64 STV-Jb 2002, S. 7.
65 Ebd.
66 Beck 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Trotz des neuen Kanons, trotz fotogener Persönlichkeiten, öffentlicher Orte und starker atmosphärischer Bilder wird aber immer wieder auch ein traditionelles Image zeitgenössischer Musik mit zum Teil klischierten Illustrationen und wenig Publikumsnähe evoziert. Ein persönlicher Zugang und die Einbettung in gesellschaftliche Lebensrealitäten wie auch eine Einbindung des Publikums fehlen. Die perfekt durchdachte Inszenierung wirkt kühl und unnahbar. Vermittelt wird das Bild einer auf sich selbst bezogenen Schweizer zeitgenössischen Musikszene.

Die Porträts der siebziger Jahre zeigen dagegen zwar ausschließlich ältere männliche Komponisten, aber sie zielen stärker auf eine Breitenwirkung des Fernsehens ab, mit einer Öffnung und Vermittlung der zeitgenössischen Musik zum Publikum. Sie sind persönlicher gefärbt und wirken frischer produziert: Das Anliegen, zeitgenössisches Musikschaffen am Massenmedium zu vermitteln, wirkt so überzeugender.

Dass es bei den Porträts 2001 bei nur einer Staffel blieb, ist bedauerlich. Verstärkte Promotionsbemühungen seitens beider involvierter Institutionen (STV und SRG) hätten dem Projekt vielleicht zu mehr Visibilität verholfen. Angesichts des hohen Quotendrucks bei den Regionalsendern fühlte sich aber offenbar niemand ermutigt, dafür zu lobbyieren, und der STV sah seine mediale Zukunft woanders als im Fernsehen – möglicherweise eine verpasste Chance.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 25.8.2025.

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.

Baumann 2001 | Schweizer Komponisten: *Franziska Baumann – Bern (7/10)* [Videoporträt], ausgestrahlt durch SF DRS auf dem Sendeplatz *Klanghotel* am 2.12.2001, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:48e291b0-90cc-41a9-a5e0-b854c50839a8.

Beck 2022 | Thomas Beck im Gespräch mit Gabrielle Weber, Bern, 20.12.2022.

Blank 2022 | William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21.6.2022.

Brotbeck 2000 | Roman Brotbeck: *Konzept für 15 KomponistInnen-Portraits für das Schweizer Fernsehen,* Typoskript, [ca. 2000], Archiv Käthi Gohl.

Brotbeck 2022 | Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1.7.2022.

Courvoisier 2001 | Schweizer Komponisten: *Sylvie Courvoisier – Lausanne, New York (5/10)* [Videoporträt], ausgestrahlt durch SF DRS auf dem Sendeplatz *Klanghotel* am 18.11.2001, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:ed595de8-dbdf-4b88-a544-f3ad5811d9f3.

EDA 2024 | Eidgenössisches Departement für auswärtige Angelegenheiten (EDA): *Präsenz Schweiz,* online, 2024, www.eda.admin.ch/eda/de/home/das-eda/organisation-deseda/generalsekretariat/praesenz_schweiz.html.

Eco 1983 | Umberto Eco: Fernsehen. Die verlorene Transparenz [1983], in: *TeleGen. Kunst und Fernsehen/Art and Televison,* hg. von Dieter Daniels und Stephan Berg, München: Hirmer 2015, S. 195–205.

Ganz-Blättler/Mäusli 2020 | Ursula Ganz-Blättler/Theo Mäusli: Fernsehen. Television, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 8.6.2020, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010986/2020-06-08/.

Gartmann 2025 | Thomas Gartmann: Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: Gartmann et al. 2025, S. 435–463, https://doi.org/10.5771/9783987402289-435.

Gartmann et al. 2025 | *Musik-Diskurse seit 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), https://doi.org/10.5771/9783987402289.

Hänecke 1988 | Frank Hänecke/Projektgruppe: *Musik am Fernsehen. Aspekte zur Herstellung und Vermittlung von Musiksendungen am Beispiel der SRG und weiterer Sendeanstalten,* Zürich: Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich 1988 (Diskussionspunkt, Bd. 16).

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hoch 2001 | Schweizer Komponisten: *Francesco Hoch – Savosa (2/10)* [Videoporträt], ausgestrahlt durch SF DRS auf dem Sendeplatz *Klanghotel* am 28.10.2001, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:42b412a6-f240-48c3-a704-fc6dc61933a1.

Huber 1975 | Schweizer Komponisten: *Klaus Huber* [Videoporträt], ausgestrahlt durch SF DRS am 24.10.1975, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:7b01a286-cce9-4235-a10a-595eb6177e39.

Kaegi et al. 1974 | Schweizer Komponisten: *Werner Kägi [sic], André Zumbach, Jacques Guyonnet* [Videoporträt], ausgestrahlt durch SF DRS auf dem Sendeplatz *Zur Nacht* am 8.12.1974, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:56e5effe-1e4b-4bb1-9df7-c8eaa6264457.

Knauer 2025 | Mathias Knauer: Neue Musik und Fernsehen in der Schweiz, in: Gartmann et al. 2025, S. 191–202, https://doi.org/10.5771/9783987402289-191.

Kunkel 2025 | Michael Kunkel: War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? Eine paläomusikologische Lektüre der Musikfachzeitschrift *dissonanz/dissonance* (DILEM-41), in: Gartmann et al. 2025, S. 295–308, https://doi.org/10.5771/9783987402289-295.

Kyburz 2001 | Schweizer Komponisten: *Hanspeter Kyburz – Berlin (4/10)* [Videoporträt], ausgestrahlt durch SF DRS auf dem Sendeplatz *Klanghotel* am 11.11.2001, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:32745aac-5374-4a49-8252-1d05d40ec865.

Marescotti 1974 | Schweizer Komponisten: *André François Marescotti* [Videoporträt], ausgestrahlt durch SF DRS auf dem Sendeplatz *Zur Nacht* am 28.7.1974, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:ceae35bd-e22f-4ff4-9282-9712c6f3cebb.

Meyer 2025 | Thomas Meyer: Hoketus der Messerstiche. Mauricio Kagel und das Schweizer Fernsehen, in: Gartmann et al. 2025, S. 203–212. https://doi.org/10.5771/9783987402289-203.

Pagliarani 2001 | Schweizer Komponisten: *Mario Pagliarani – Vacallo (8/10)* [Videoporträt], ausgestrahlt durch SF DRS auf dem Sendeplatz *Klanghotel* am 9.12.2001, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:b734b63a-6b0f-468f-ac31-cd32390c7e97.

Piccardi 2022 | Carlo Piccardi im Gespräch mit Gabrielle Weber, Carona, 25.8.2022.

Schade 2018 | Edzard Schade: Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 21.2.2018, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010482/2018-02-21/.

Schweiss et al. 2008 | Christoph A. Schweiss/Peter Wildhaber/Peter Läuffer/Edzard Schade: *Die Geschichte des Radios in der Schweiz von 1911–2008,* hg. von Schweizer Radio DRS, Zürich: SR DRS 2008.

Skrzypczak 2001 | Schweizer Komponisten: *Bettina Skrzypczak – Basel (1/10)* [Videoporträt], ausgestrahlt durch SF DRS auf dem Sendeplatz *Klanghotel* am 21.10.2001, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:e3d149ac-b115-4fda-82ac-d34664c1a211.

Skrzypczak 2022 | Bettina Skrzypczak im Gespräch mit Gabrielle Weber, Luzern, 7.4.2022.

SRF 1974 | SRF: *Schweizer Komponisten der Gegenwart* [Sendereihe, 1974/75], zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/sendung/schweizer-komponisten-der-gegenwart?id=a887f9c0-78a9-449d-97aa-7d25ae2dd599.

SRF 1999 | SRF: *LiteraTour de Suisse* [Sendereihe, 1998/99], zugänglich unter www.srf.ch/play/suche?query=LiteraTour+de+Suisse.

SRF 2009a | SRF: *Klanghotel* [Sendereihe, 1998–2009], zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/sendung/klanghotel?id=9640581d-0663-4d4a-9c92-e25bfbb060bf.

SRF 2009b | SRF: *Klanghotel, Sendeplatz Sonntag um 23:00* [Chronikblatt], Schweizer Radio und Fernsehen SRF, Medienarchiv Faro.

SRG 2000 | SRG idée Suisse: *Geschäftsbericht SRG SSR 1999*, Bern: SRG 2000.

SRG 2003 | SRG idée Suisse: *Schweizer Komponisten. 10 Portraits aus der zeitgenössischen Schweizer Musikszene* [DVD], Zürich: Musiques suisses 2003.

STV-Jb 2002 | STV: *Jahresbericht 2002* (in: ASM E-3–97).

STV-Ph 1997 | STV: *Programm des 97. Tonkünstlerfests Winterthur 1997* [Programmheft] (in: ASM-P-2–13).

STV-Ph 2001 | STV: *Programm 101. Tonkünstlerfest 2001, Zug* [Programmheft] (in: ASM-P-2–16).

Steiner 2002 | sru [Urs Steiner]: Architectour de Suisse, in: *NZZ,* online, 16.4.2002, www.nzz.ch/article827L9-ld.202994.

Sudan 2025 | Raphaël Sudan: The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers in Switzerland, the STV and Beyond, in: Gartmann et al. 2025, S. 309–336, https://doi.org/10.5771/9783987402289-309.

Weber 2024 | Gabrielle Weber: Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein schwieriges Verhältnis. Elitäre Kunst trifft Massenmedium am Tonkünstlerfest in Lugano 1981, in: *Musicking Collective. Codierungen*

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer, hg. von Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King, Schliengen: Argus 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), S. 186–205, https://doi.org/10.26045/kp64-6181-011.

Wiki o. J. | Wikipedia: *Giuseppe Giorgio Englert,* online, o. J., https://de.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Giorgio_Englert.

Wildberger et al. 1975 | RTS: *Compositeurs Suisses 2. Portraits de Jacques Wildberger, Eric Gaudibert et Juerg Wyttenbach* [Videoporträt], ausgestrahlt bei RTS am 6.6.1975, zugänglich unter www.rts.ch/archives/tv/varietes/musique/13828504.html.

Gabrielle Weber *ist Musikwissenschaftlerin, Kunsthistorikerin und Musikpublizistin. Nach Tätigkeit als Expertin für zeitgenössische Musik bei Pro Helvetia – Schweizer Kulturstiftung und SONART – Musikschaffende Schweiz kuratiert sie seit 2019 neo.mx3.ch, die SRG-Onlineplattform für zeitgenössisches Schweizer Musikschaffen. Zudem ist sie Redakteurin Musik bei SRF Kultur, freie Publizistin (Schwerpunkte: zeitgenössisches Musikschaffen, Klangkunst, Schnittpunkte Musikgenres, Künste, Medien und Gesellschaft) und wissenschaftliche Mitarbeiterin der Hochschule der Künste Bern, wo sie u. a. zu zeitgenössischer Musik am Massenmedium TV forscht.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Leo Dick

Gesamtkunstwerk aus verdinglichten Beziehungen. Zukunftsweisende Aspekte der TV-Oper *Die schwarze Spinne* (1983/84) von Armin Brunner, Werner Düggelin, Hansjörg Schneider und Rudolf Kelterborn

Der Aufsatz identifiziert Spuren einer ›multimodalen Wende‹ in der zeitgenössischen Musik des späten 20. Jahrhunderts. Damit ist eine tendenzielle Abkehr vom monomodalen Strukturideal der klassischen Musik gemeint sowie eine allmähliche Hinwendung zu non-linearen, dezentrierten Produktions- und Rezeptionsmustern besonders im Bereich des Musiktheaters. Dieses Umdenken wird argumentativ in Zusammenhang gebracht mit der Medienrevolution jener Zeit und den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen einer zunehmend globalisierten Welt auch in der Schweiz. Welche neuen ästhetischen Spielräume sich dabei eröffneten, wird exemplarisch am Beispiel der von der SRG in Auftrag gegebenen TV-Oper Die schwarze Spinne *(1983/84) von Armin Brunner, Werner Düggelin, Hansjörg Schneider und Rudolf Kelterborn aufgezeigt. Daran anknüpfend wird die Frage erörtert, wie jene Anfänge multimodalen Konzipierens in der Gegenwart – mit Blick auf unsere digitalisierte Lebensrealität – weitergedacht werden könnten.*

The Total Work of Art of Reified Relationships. Forward-Looking Aspects of the TV Opera *Die schwarze Spinne* (1983/84) by Armin Brunner, Werner Düggelin, Hansjörg Schneider and Rudolf Kelterborn

This essay identifies traces of a 'multimodal shift' in contemporary music of the late 20th century: a tendency to turn away from the monomodal structural ideal of classical music, and a gradual shift towards non-linear, decentralised patterns of production and reception, particularly in the field of music theatre. This rethink was linked to the media revolution of the time and the changing social conditions of an increasingly globalised world, including Switzerland. The new aesthetic scope that opened up is illustrated here using the example of the TV opera Die schwarze Spinne *(1983/84) by Armin Brunner, Werner Düggelin, Hansjörg Schneider and Rudolf Kelterborn, commissioned by the Swiss Broadcasting Corporation (SRG). Following on from this, we discuss how this multimodal conceptualisation might be pursued further in our own day with its digitalised reality.*

Die Adaptionen der Novelle *Die schwarze Spinne* (1842) von Jeremias Gotthelf (recte: Albert Bitzius)[1] in andere Medien und Kunstgenres sind Legion. In jüngerer Zeit kamen etwa diverse Schauspielfassungen in den größten Deutschschweizer Städten Bern (2022, Regie: Armin Petras), Basel (2017, Regie: Tilmann Köhler) und Zürich (2011 im Schauspielhaus, Regie: Frank Castorf

1 Zum Leben und Wirken von Albert Bitzius alias Jeremias Gotthelf vergleiche etwa Graf 2020.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sowie 1998 im Theater am Neumarkt, Regie: Volker Hesse, Text: Urs Widmer, Musik: Patent Ochsner) heraus. Als Freilichttheater kam die *Schwarze Spinne* in Hagenwil (2020 im Rahmen der Schlossfestspiele, Regie: Florian Rexer), Ennetmoos (2019, Regie Ursula Hildebrand), Kreuzlingen (2010 im See-Burgtheater, Regie: Leopold Huber) und Birmensdorf (2017 produziert vom Theater Kanton Zürich, Regie: Elias Perrig) auf die Bühne. Die Spannbreite von Musiktheaterversionen des Stoffs reicht vom Pop-Musical (»Grusical« in Luzern 2017, Regie: Barbara-David Brüesch, Musik: Knut Jensen) über eine Kinderoper (*The Black Spider* von Judith Weir, Uraufführung in Canterbury 1984), eine Volksmusik-Oper (*Spinnen* von Peter Roth, Uraufführung in Wil 2014), Neue-Musik-Singspiele (Josef Matthias Hauer 1932, Willy Burkhard 1947/48) zu einer Radio-Oper (Heinrich Sutermeister 1934, Bühnenfassung des Werks 1949, Fernsehfassung 1955) und einer TV-Oper (Rudolf Kelterborn 1983, Radiofassung 1984). Auch verfilmt wurde Gotthelfs Text allein in der Schweiz mehrmals: 2022 (Regie: Markus Fischer, Drehbuch: Plinio Bachmann, Barbara Sommer), 1983 (Regie: Mark Rissi, Drehbuch: Peter Holliger, Walther Kauer) und 1921 (Produktion/Regie/Drehbuch: Siegfried Philippi).

Es fällt auf, dass keine zwei Produktionen dieser (keineswegs vollständigen) Liste auf dieselbe Dramatisierung der Vorlage zurückgreifen. Alle verändern Gotthelfs Text mehr oder weniger stark, allerdings auf ganz unterschiedliche Weise. Auch wurden nur wenige der genannten (Musik-)Theater-Stücke mehrmals inszeniert: Nach Kenntnisstand des Verfassers tauchen lediglich die Opern von Hauer, Sutermeister und Weir gelegentlich wieder auf, außerdem kam die Zürcher Schauspielfassung von Hesse und Widmer mit der Musik von Patent Ochsner 2010 als Freilichtaufführung nahe Lindau neu heraus. Ansonsten gleicht die Adaptionsgeschichte der *Schwarzen Spinne* einem Netz, das permanent weitergesponnen wird, aber kein wirkliches Zentrum hat. Dieser Umstand legt zwei Erklärungen nahe:

1. Gotthelfs Novelle weist offensichtlich Qualitäten auf, die a) den Transfer des epischen Textes in andere Medien provozieren und b) zu immer neuen Lesarten der Vorlage auffordern.

2. Gewisse Eigenschaften von Gotthelfs Werk scheinen die Kanonisierung von Film-, Theater-, Volkstheater- oder Opern-Fassungen zu behindern.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich dem naheliegenden Verdacht nachgehen, dass beide Punkte miteinander zusammenhängen. Wie schon in zwei früheren Aufsätzen[2] widme ich mich deshalb Aspekten einer gleichsam ›unerlösten‹ Adaptionsgeschichte der *Schwarzen Spinne*, auf die auch der Literatur- und Filmkritiker Alan Mattli mit der Feststellung verweist, die Geschichte habe sich »im Laufe der Jahre als immun gegen eine allgemein zugängliche Adaptionen [sic] erwiesen«, und »die Reise der ›Schwarzen Spinne‹ durch verschiedene Medien« sei wenig gradlinig verlaufen.[3]

Bislang habe ich mich zum einen vergleichend mit verschiedenen kompositorischen und inszenatorischen Verhandlungen des vieldeutigen Spinnenmotivs beschäftigt und zum anderen dargestellt, wie Heinrich Sutermeister in seiner Radio-Oper die Fabel zum Zweck politischen Storytellings instrumentalisiert und dadurch die Komplexität von Gotthelfs Erzählwelt radikal reduziert hat. Darauf aufbauend möchte ich mich hier mit der Frage beschäftigen, worin aus heutiger Sicht das Potenzial des Stoffes für einen zeitgemäßen Transfer ins Musiktheater liegt. Meine These dazu lautet, dass genau das, was bislang als Handicap der Vorlage für ihre Theatralisierung galt, nämlich ihre seriell-offene Form und ihr erzählerischer Fokus auf das Kollektiv, der derzeitigen Tendenz der zeitgenössischen Musik zur Multimodalität[4] im Grunde

2 Vgl. Dick 2024 und 2025.
3 Mattli 2022.
4 Zu diesem Begriff siehe weiter unten.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sehr entgegenkommt, auch wenn Musiktheatermacher:innen unserer Zeit dies bislang offensichtlich nicht erkannt haben.

Meine einschlägige Argumentation erfolgt in zwei Schritten: Zunächst werde ich mich aus der Perspektive eines zeitgenössischen Komponisten mit der Struktur von Gotthelfs Novelle beschäftigen und Spezifika seiner Erzählweise identifizieren, die dem Genre Musiktheater in besonderem Maße Probleme bereiten. Möglichkeiten einer bisher nur ansatzweise erprobten musiktheatralen Annäherung an den Stoff mit den Mitteln einer ›multimodalen‹ Musik werde ich dann anhand eines Fallbeispiels aufzeigen: Die mittlerweile fast vergessene TV-Oper von Rudolf Kelterborn ist womöglich die einzige Musiktheaterversion der *Schwarzen Spinne,* die aus Gotthelfs impliziter Aufforderung zur permanenten kollektiven Fortschreibung der Fabel ästhetische Konsequenzen zieht. Obgleich auch schon vierzig Jahre alt und ihrer Entstehungszeit nicht weniger verhaftet als die anderen Spinnen-Opern, kann sie einem kollaborativen und partizipativen Musiktheater unserer Tage deshalb anders als ihre Konkurrentinnen auch heute einen Weg in die Zukunft weisen.

Herausforderungen für die Klangbühne

Gotthelfs vielgliedrige Novelle steht in ihren zentralen Teilen der *gothic literature* ihrer Entstehungszeit nahe. Die Geschichte der schwarzen Spinne spielt im (nur scheinbar) idyllischen Emmental. Sie beginnt mit einem Teufelspakt, den die selbstbewusste Bäuerin Christine, eine Auswärtige aus Lindau, eingeht, um ihr Dorf vor den Aggressionen eines rücksichtslosen Feudalherrn zu retten. Der Preis: ein ungetauftes Kind. Besiegelt wird der Handel mit einem Kuss, den Christine vom ›Grünen‹, in dessen Gestalt der Teufel erscheint, auf die Wange erhält. Mehrmals wird der Grüne von der Dorfgemeinschaft um seinen Lohn betrogen. Zur Strafe gebiert Christine zunächst aus dem Teufelsmal auf ihrer Wange kleine Spinnen, die als Schwarze Pest über das Vieh herfallen. Später wird sie selbst in eine große Spinne verwandelt, die fortan die Dorfbevölkerung dezimiert, ehe sie von einer jungen Mutter unter Aufopferung des eigenen Lebens in den Fensterpfosten eines Bauernhauses gebannt wird. Viele Jahre später wiederholt sich die Geschichte: Die mittlerweile leichtsinnig gewordene Dorfgemeinschaft befreit aus Mutwillen das Monster aus seinem Gefängnis. Wieder wütet die Spinne, wieder muss sie von einem opferbereiten Individuum unter Kontrolle gebracht werden; diesmal aber ist es ein treusorgender Vater, der von seiner pflichtvergessenen Frau die Rolle der beschützenden Mutter übernommen hat.

Der weltweite Erfolg von Gotthelfs Erzählung liegt zweifellos in der archetypischen Qualität ihrer Symbolkonfigurationen begründet. Infolge ihrer Kanonisierung als Pflichtlektüre auf Mittelschulstufe seit den 1920er-Jahren wurde sie besonders in der Schweiz immer mehr zur Projektionsfläche eines imaginären Gemeinsamen, vor allem deshalb, weil sie potenziell allen politischen Lagern als allegorische Parabel dienen kann. *Die schwarze Spinne* wird dabei nicht etwa als affirmative Feier schweizerischen Gemeinwesens gelesen, sondern als Mahnung zur permanenten kritischen Selbstbefragung, freilich unter verschiedenen Vorzeichen. In seiner Rede zum Nationalfeiertag im Jahr 2016 legte der damalige Bundespräsident Ueli Maurer von der rechtskonservativen Schweizerischen Volkspartei (SVP) die Novelle als Appell zur wehrhaften Verteidigung traditioneller gemeinschaftlicher Werte gegenüber schädlichen Versuchungen der modernen Welt aus:

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Die Schwarze Spinne« gehört mit ihren starken Bildern und Symbolen zu Gotthelfs Meisterwerken. Was im Gewande einer alten Volkssage daherkommt, ist höchst politisch und absolut zeitlos. Gotthelf hält drei Botschaften für uns bereit, die gerade heute wieder erschreckend aktuell sind. Auf diese drei Botschaften möchte ich näher eingehen:

1. Versprechen von magischer Hilfe haben immer einen Haken. Über kurz oder lang wird die Rechnung präsentiert.
2. Werte haben einen Wert.
3. Unser Land lebt von engagierten Bürgern.[5]

In Maurers Sichtweise prangert Gotthelf bürgerliche Charakterschwäche im Umgang mit unheilbringenden Einflüsterungen von »außen« an, das heißt etwa, wie er später in der Rede andeutet, vonseiten der staatsgläubigen Linken, der hegemonialen Europäischen Union oder der individualistischen und traditionsvergessenen urbanen Community.

Daniela Janser hingegen verortet in ihrem Essay, der im März 2022 in der dezidiert linksgerichteten Wochenzeitung *WOZ* erschienen ist, den Quell des von Gotthelf symbolisch beschriebenen gemeinschaftszersetzenden Übels im Inneren der Schweizer Bürgerschaft. Sie sieht in der Erzählung einen »dunklen Spiegel für die eidgenössische Geistesverfassung, der uns mit der ungemütlichen Wahrheit über die einschlägig bekannten Nationalmythen konfrontiert«. Diese Wahrheit habe mit »dem Verdrängten, dem nur notdürftig Weggesperrten«, das immer wieder in Gestalt der todbringenden Spinne zurückkehre, zu tun:

Ihre quasi zyklische Wiederkehr lässt sich so ganz konkret auf den verantwortungslosen Umgang mit alter Schuld […] münzen wie dem Profit mit Geld und Gold der ermordeten Jüd:innen, der Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg, der bereitwilligen Verwaltung von Potentatengeldern auf dem Schweizer Bankenplatz, der Herkunft von Emil Georg Bührles Vermögen und Kunstsammlung – die Liste liesse sich verlängern. Ein übers andere Mal werden diese dunklen, unschönen Wahrheiten und Verstrickungen verdrängt […] und kehren Jahre und Jahrzehnte später mit verschärfter Wucht auf die öffentliche Bühne zurück, glotzen uns unerbittlich an – und alle reagieren ganz erstaunt.[6]

Einig sind sich die Exeget:innen aus den verschiedenen politischen Lagern darin, dass sich hinter dem fantastischen Horror der Erzählung ein brisantes Psychogramm der Schweizer Gesellschaft verbirgt, das für jede neue Generation wieder aktualisiert werden muss. So gesehen scheint sich Gotthelfs Text als Stoff für ein parabelhaftes Musiktheater geradezu aufzudrängen, zumal die Fabel weniger auf komplizierten Figurendialogen, sondern mehr auf starken, Tableauartigen Bildern basiert. Die Tücken, die Gotthelfs Werk für eine ›Veroperung‹ nach klassischem Zuschnitt dennoch bereithält, offenbaren sich freilich erst bei genauerer Analyse der Novelle.

a) Narrative Struktur der Vorlage

Was auf der Opern- oder Theaterbühne meist ausgeblendet wird, ist die Rahmenhandlung, in die Gotthelf die Erzählung vom Spinnenmonster einbettet. Anlässlich der Tauffeier seines Enkels trägt ein Großvater sie seiner versammelten Familie beim Festmahl vor. Eine solche epische Brechung ist der Oper nicht grundsätzlich fremd, man denke an *Les Contes d'Hoffmann* (1851) von Jacques Offenbach, *Die Ausflüge des Herrn Brouček* (1920) von Leoš Janáček oder an das Opernoratorium *Jeanne d'Arc au bûcher* von Arthur Honegger. In all diesen Stücken ist die

5 Maurer 2016.
6 Janser 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jeweilige Rahmenhandlung allerdings von einer unmittelbar erkennbaren Konfliktkonstellation sowie der Exposition eines/einer klaren (Anti-) Helden/Heldin geprägt, der/die dann auch direkt in die Binnenhandlung involviert ist. Gotthelfs detaillierte Schilderung der Tauffeier lebt zwar auch von der Darstellung untergründiger Spannungen innerhalb der Gemeinde, die in der Rezeptionsgeschichte durchaus erkannt und bereits in der ersten psychologisch perspektivierten Textexegese sehr schlüssig analysiert wurden.[7] Diese subtilen sozialen Bruchlinien sind auf der Theater- und Opernbühne jedoch kaum vermittelbar, zumal der erzählende Großvater selbst keine dramatische Figur ist, deren Entwicklung die Rahmenhandlung dramaturgisch tragen könnte.

Auch der Parallelismus der beiden Binnenerzählungen ist per se undramatisch. In der Logik einer Horrorgeschichte ist der zweimal ähnlich verlaufende Kampf gegen die Spinne einem linearen Spannungsaufbau eher abträglich. Der Sinn dieser leicht variierten Wiederholung offenbart sich erst aus mythologischer Sicht. Der Großvater führt ostentativ eine allmähliche Historisierung der Mythe vor. In der zweiten Erzählung fallen die meisten märchenhaften oder übersinnlichen Elemente der Ausgangsgeschichte weg: der böse Ritter Hans von Stoffeln, der Auftritt des Teufels, die explizite Identifikation der Spinne als verwandelte Christine. Das Wiedererzählte rückt dadurch näher an die Erfahrungswelt der Adressat:innen. Die Botschaft dahinter lautet: Die Geschichte kann sich jederzeit wiederholen, da die Spinne nicht zu vernichten, sondern nur (vorläufig) zu bannen ist. Einen gewissen Schutz vor der erneuten Entfesselung des Übels bietet nur eine auf Erinnerung basierende Achtsamkeit, die durch zyklisches Neuerzählen der Geschichte aufrechterhalten werden muss. Die Offenheit dieses Narrativs reibt sich tendenziell mit den dramaturgischen Erfordernissen eines geschlossenen Opernwerks.

b) Repräsentation des Spinnenmonsters

Ein weiteres Problem für jede Form der Dramatisierung von Gotthelfs Novelle ist die Darstellung des Monsters. Besonders auf der Theaterbühne fällt jede direkte Repräsentation der Spinne zwangsläufig der Lächerlichkeit anheim, erzeugt zumindest kaum den in der Erzählung evozierten Schrecken. Gleichzeitig kann die Erwartungshaltung des Publikums in Bezug auf das Auftauchen der titelgebenden Spinne im Sinne eines überzeugenden Aufbaus von Spannung und ihrer Entladung nicht vollends unterlaufen werden.

Potenziell eröffnet dieses inszenatorische Dilemma gerade der Musik einen attraktiven Spielraum, den die moderne Oper schon häufiger beschritten hat: Im Zuge der Ausdifferenzierung psychoanalytischer Theorien hat das Genre eine besondere Affinität zum monströsen Körper entwickelt, der aus der Verschmelzung von Mensch und Tier entsteht. Seit 1945 tauchen in zahlreichen Stücken solche unheimlichen Mischwesen auf, etwa in Vertonungen von Kafkas *Die Verwandlung* durch Paul-Heinz Dittrich (1986) und Frank Moon (2013), in der Adaption der antiken Minotaurus-Sage durch Harrison Birtwistle (2008) oder in Stücken wie Olga Neuwirths *Bählamms Fest* (2003) und Karlheinz Stockhausens *Licht* (1977–2003) mit seinen zahlreichen Luzifer-Bastarden. Der Schwerpunkt der kompositorischen Arbeit liegt in all diesen Stücken auf der verfremdenden Manipulation der menschlichen Stimme mit der Absicht, eine Art monströse Vokalität zu schaffen, zum Beispiel in der Mischung aus Stimme und Live-Elektronik in Neuwirths Oper.

Übertragen lässt sich dieser kompositorische Ansatz aber nur bedingt auf die musikalische Gestaltung der Transformation Christines zur schwarzen Spinne: Die Unheimlichkeit des stimmlosen Tiers liegt für den Menschen nun einmal nicht in seinen akustischen Eigenschaften,

7 Vgl. Graber 1925, S. 18–28.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondern in seiner physischen Erscheinung und seinem quasi lautlosen Aktionsrepertoire bei der Fortbewegung, dem Jagd-, Sozial- und Paarungsverhalten oder bei der Nahrungsaufnahme. Es ist vor allem die von Gotthelf so suggestiv geschilderte unfassbare Allgegenwart des Monsters, die in einer Vertonung zum Ausdruck kommen muss:

> So war die Spinne bald nirgends, bald hier, bald dort, bald im Tale unten, bald auf den Bergen oben; sie zischte durchs Gras, sie fiel von der Decke, sie tauchte aus dem Boden auf. An hellem Mittage, wenn die Leute um ihr Habermus saßen, erschien sie glotzend unten am Tisch, und ehe die Menschen vom Schrecken auseinandergesprengt, war sie allen über die Hände gelaufen, saß oben am Tisch auf des Hausvaters Haupte und glotzte über den Tisch, die schwarz werdenden Hände weg. Sie fiel des Nachts den Leuten ins Gesicht, begegnete ihnen im Walde, suchte sie heim im Stalle.[8]

Solche Passagen lassen sich zwar mit musikalischen, zum Beispiel orchestralen Mitteln durchaus illustrieren, doch Gotthelfs eigentliche ästhetische Herausforderung an den/die Komponist:in besteht darin, die fortwährende netzwerkartige Präsenz des Monsters auch unterhalb der Oberfläche klanglicher Verdinglichung erfahrbar zu machen.

c) Fehlen prägnanter Identifikationsfiguren

Dass Gotthelf darauf verzichtet, eine Identifikationsfigur ins Zentrum seiner Geschichte zu stellen, ist für jede Vertonung des Stoffs eine schwere Hypothek. Als unmittelbar operntauglich wurde zwar seit jeher die tatkräftige Figur der Christine erkannt: Ihr verwegener Pakt mit dem Teufel, ihr Kampf mit der Mutter um das ungetaufte Kind und ihre Verwandlung in die todbringende Spinne bilden den Kern jeder Opernfassung der *Schwarzen Spinne*. Doch die mitunter vorgenommene Umdeutung der von Gotthelf durchaus nicht sympathisch gezeichneten Frau in eine tragische (Opern-)Heldin (etwa bei Sutermeister) überzeugt im Kontext des allegorischen Fabelgeschehens letztlich nie, sondern schwächt vielmehr die unheimliche Wirkung einer ebenso unbegreiflichen wie unberechenbaren, da vor- und überindividuellen Monstererscheinung ab. Wie Peter von Matt bemerkt, ist die »Story um Christine […] zwar reich an erzählerischen Knalleffekten, geht aber mit dem Klischee von der Frau als der Einfallspforte des Übels, dem Eva-Topos, zu krass um, als dass sie über die Effekte hinaus viel bewegte.«[9] Entsprechend entwickeln auch die beiden opferbereiten Antagonist:innen der Spinne in den zwei Erzählungen keine psychologische Tiefenschärfe: Noch mehr als Christine bleiben sie Randfiguren. Opernadaptionen, die vor allem auf solistische Konstellationen und Rollenpsychologie setzen, kratzen deshalb zwangsläufig nur an der Oberfläche der Fabel.

d) Psychogramm des Kollektivs

Gotthelfs erzählerischer Fokus liegt ganz eindeutig nicht auf dem Schicksal eines/einer Einzelnen, sondern auf dem schuldigen Kollektiv der Sumiswalder Dorfbevölkerung, das gleichsam die Schattenaspekte der in der Rahmenhandlung vorgestellten Festgemeinde verkörpert. Die »Bauern von Sumiswald« werden in der ersten Binnengeschichte als ein Haufen abergläubisch Verzagter geschildert, die sich von der starken Frau nur allzu bereitwillig die Drecksarbeit abnehmen lassen. Von Matt sieht hier »die psychologischen Abläufe gemeinsamer Schuld-Verdrängung und Schuld-Verschiebung« am Werk:

8 Gotthelf 1978, S. 70 f.
9 von Matt 2012, S. 146.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Dazu gehört als erstes das reflexartige Delegieren der sittlichen Verantwortung an die andern. […] Das ist ein einfacher Mechanismus, der jedem von uns aus seinem eigenen Seelenleben peinlich vertraut ist. Komplexer und politisch bedeutungsvoller ist das Verhalten des Kollektivs bei der gemeinsamen Beschlussfassung, einem zentralen demokratischen Vorgang also. Christine fordert von den Männern die verbindliche Entscheidung, dass das nächste Neugeborene ungetauft dem Teufel übergeben werde. […] Der versammelte Rat debattiert, aber jeder gibt nur halbartikulierte Töne und Wortfetzen von sich. Diese deuten zwar alle in die gleiche Richtung und ergeben zusammen eine einzige Meinung, aber als einzelne Äußerungen sind sie so sinnlos, dass jeder Sprecher glaubt, man werde ihn darauf nicht behaften können.[10]

Gotthelfs Textpassage, die von Matt hier so prägnant paraphrasiert, liest sich wie ein Konzept zu einem experimentellen Chorstück, das einem Dieter Schnebel oder Mauricio Kagel eingefallen sein könnte. Schwer vorstellbar schien hingegen bislang, wie diese verdruckste Sequenz zu einer operngemäßen Ensemble- oder Massenszene umzuformen wäre. Dieser Schlüsselmoment der Novelle ist denn auch nie wirklich vertont worden, sondern entfällt entweder ganz (Hauer, Sutermeister, Burkhard, Weir, Roth) oder wird in einer gesprochenen Dialogszene abgehandelt (Kelterborn). Gleichwohl kann keine Adaptierung des Stoffes der Frage nach einer adäquaten Übersetzung jener kollektiven Dimension ausweichen, die Gotthelfs Novelle wesenhaft zugrunde liegt.

Mit diesen vier Problemaspekten sind die Schwierigkeiten, die Gotthelfs Text jeder Dramatisierung bereitet, nur ansatzweise umrissen. An anderer Stelle habe ich bereits ausführlich erläutert, wie mit Heinrich Sutermeister ein renommierter Komponist nachromantischer Opern diesen Herausforderungen begegnet ist.[11] Es sei hier noch einmal das Geschick betont, mit dem Sutermeister das Sujet den Erfordernissen einer effektvollen Operndramaturgie anpasst. Dabei bleibt freilich von der Vielschichtigkeit der Vorlage so gut wie nichts mehr übrig, deren Sinn verkehrt sich sogar teilweise ins Gegenteil. Das vom Schweizer Radio in Auftrag gegebene Werk instrumentalisiert Gotthelf nämlich für eine manipulative politische Erzählung im Dienst der sogenannten Geistigen Landesverteidigung:[12] Ganz konform zu dieser patriotischen Bewegung, die in den 1930er-Jahren in der Schweiz aufkam, zeigen Sutermeister und sein Textdichter Albert Roesler entgegen Gotthelfs Intentionen, dass das Übel dieser Welt grundsätzlich von außen kommt. Falls es im Innern doch jemanden infiziert, gilt es, den Kontaminierten zu isolieren, um zu verhindern, dass das betroffene Individuum, in diesem Fall Christine, die ganze Gemeinschaft ansteckt. Einem wehrhaftem Volkskörper, als der die Dorfgemeinschaft Sumiswald hier dargestellt wird und an dessen Spitze die beschützende Mutter (Helvetia) steht, gelingt es schließlich, das Böse nicht nur vorläufig zu bannen, sondern endgültig zu besiegen.

Die von Sutermeisters Oper propagierten klaren Fronten und eindeutigen Rollenzuweisungen mögen für die Konstruktion eines verteidigungsorientierten Selbstbildes der Schweiz in der Vorkriegs- und Kriegszeit nützlich gewesen sein. Als authentisches Spiegelbild einer sich nach 1945 allmählich öffnenden Gesellschaft war das Werk spätestens seit Ende der 1960er-Jahre nicht mehr geeignet. Zu Beginn der 1980er-Jahre gab die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) wohl auch deshalb erneut eine Komposition für eine ›Spinnenoper‹ in Auftrag. Das entstehende Remake sollte in Bezug auf die künstlerische Verhandlung der kollektiven Tiefendimension von Gotthelfs poetischem Kosmos gänzlich andere und neue Wege beschreiten.

10 Ebd., S. 146 f.
11 Vgl. Dick 2024, S. 58–62.
12 Breit eingeführt wurde der Begriff 1938 vom konservativen Bundesrat Philipp Etter; vgl. Jorio 2006.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anpassung des Stoffs an den Zeitgeist der 1980er-Jahre in der Schweiz

Sutermeisters und Kelterborns Version eint der Umstand ihrer Verbreitung über Rundfunkmedien, die dem Stoff aus einigen der oben genannten Gründe eigentlich sogar adäquater zu sein scheinen als eine räumlich gebundene Theateraufführung und die zudem einen weit größeren Rezeptionsradius garantieren. Von diesem gemeinsamen Startpunkt ausgehend hat das Team um Kelterborn gegenüber Sutermeister aber derart konsequent komplementäre Entscheidungen in Bezug auf den Umgang mit der Vorlage getroffen, dass es naheliegt, den Produzenten hierin eine gewisse Absicht zu unterstellen.

Schon die Organisation des Kreationsprozesses fällt gegensätzlich aus: Im Sinne einer traditionellen Rollenverteilung lag die auktoriale Verantwortung im Fall des älteren Stücks ganz beim Komponisten Sutermeister, dem der Librettist Roesler den Text zur Vertonung gleichsam zulieferte. Die Übersichtlichkeit dieser Konstellation schlägt sich in einem hochgradig kohärenten künstlerischen Resultat nieder. Das knapp einstündige Radiohörspiel ist durchgängig in Musik gesetzt und ganz opernhaft strukturiert, das heißt, es besteht aus in sich geschlossenen Nummern, in die knappe Rezitative, die die Handlung vorantreiben, eingebaut sind. Der Kompositionsstil ist einheitlich im Idiom einer modernistisch erweiterten Tonalität gehalten. Die Konzentration auf Gotthelfs erste Binnenerzählung hat einen einzigen geschlossenen Spannungsbogen zur Folge.

Beim jüngeren Stück fand hingegen eine interessante Überblendung der teilweise divergierenden Produktionsweisen von Fernsehen, Sprechtheater, Oper und Radio/Hörspiel statt. In Bezug auf das Organigramm und die Auftragserteilung gingen Opern- und Fernsehlogik noch gewissermaßen konform: Der Impuls zur Produktion ging vom ›Impresario‹ (dem Musikchef des Fernsehen DRS Armin Brunner) aus, der den Stoff bestimmte und die relevanten personellen Entscheidungen traf. Interessanterweise bildete sich – anders als im Opernkontext zu erwarten – zunächst ein Kernteam, das aus Brunner selbst (in einer ungewöhnlichen Doppelfunktion als Produzent und Dirigent), dem Regisseur Werner Düggelin und dem Librettisten/Drehbuchautoren Hansjörg Schneider bestand. Erst danach erfolgten die weiteren Anfragen. Wie Mathias Knauer berichtet, war als Komponist zunächst Klaus Huber im Gespräch, der sich aber nicht mit dem Projekt anfreunden konnte, da der Film anscheinend schon abgedreht war – weshalb man schließlich Rudolf Kelterborn engagierte.[13] Der Komponist wurde also in ein bestehendes Team eingebunden und darüber hinaus auf ein zumindest in groben Zügen bereits ausgearbeitetes Konzept verpflichtet, was seine auktoriale Souveränität grundsätzlich einschränkte.

Dass das Produktionsteam von vornherein nicht etwa eine verfilmte Oper im klassischen Sinn anvisierte, sondern eine »musikalisch-dramatische Erzählung« fürs Fernsehen (so die offizielle Gattungsbezeichnung),[14] belegte auch die Zusammenstellung des Casts. Gleich nach der Entscheidung für Düggelin wurden Ruedi Walter für die Rolle des Großvaters, Agnes Fink als Teufel, Hans Hollmann als Hans von Stoffeln und Annelore Sarbach als Christine verpflichtet: Allesamt Schauspieler:innen beziehungsweise mit Hollmann auch ein Regisseurskollege von Düggelin. Sänger:innen hingegen waren für die Hauptrollen nicht vorgesehen, im fertigen Produkt sind dementsprechend auch nur in der Szene des Rittersaufgelages für einen kurzen Moment singende Darsteller auf dem Bildschirm zu sehen.

Der Musik Kelterborns wurde also nicht dieselbe formkonstituierende Bedeutung zugestanden wie zuvor derjenigen Sutermeisters. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass ihre Rolle auf die

13 Vgl. im Beitrag von Mathias Knauer in diesem Band (Knauer 2025), S. 198.
14 Zitiert nach SF 1984.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Funktion einer untermalenden Filmmusik reduziert blieb. Sie fügt sich vielmehr ein in ein potenziell gleichberechtigtes Zusammenspiel verschiedener medialer Erzählebenen. Zum ersten Mal erklingt sie beim ersten Auftritt des Teufels (nach etwa sechs Minuten), sie markiert also zeichenhaft den Einbruch des Übernatürlichen in die krisenhafte Alltagsrealität der Bauern. Der solistische und chorische Operngesang repräsentiert dabei (wie während fast des ganzen Stücks) das Numinose oder auch die inneren Stimmen der Protagonist:innen, wie noch zu erläutern sein wird. Oft überlagern sich dabei im Folgenden Vokal- und Orchesterklang sowie der stets im Vordergrund stehende gesprochene Schauspieldialog; das Resultat ähnelt in der Binnenerzählung einem Melodram. In allen Szenen des Tauffests, das in dieser Version analog zu Gotthelf die Erzählung (anders als bei Sutermeister) wieder rahmt, schweigt die Musik Kelterborns hingegen konsequent. Während des Festmahls, das vor einem originalen Emmentaler Bauernhaus in Szene gesetzt wird, spielt stattdessen im Hintergrund ein einzelnes Schwyzerörgeli einen traditionellen Ländler, wodurch der Kontrast zur Welt der erzählten Horrorgeschichte auch klanglich profiliert wird.

Die ›Degradierung‹ – wie man das nach Opernmaßstäben wohl nennen muss – der komponierten Musik zur atmosphärischen Untermalung eines schauspielnahen Fernsehspiels wurde innerhalb der Produktion ein Stück weit kompensiert. Die Aufnahmesessionen mit Solist:innen, Chor und Orchester wurden dazu genutzt, zusätzliche von Kelterborn komponierte Stücksequenzen einzuspielen, die nicht für das Fernsehspiel, sondern für eine eigenständige Radiofassung gedacht waren. Tatsächlich erschien im Jahr nach der Erstausstrahlung des Films im Fernsehen DRS am 6. Mai 1983 ein Hörspiel bei der Fono-Gesellschaft als käuflich erwerbbare Doppel-LP. Hier werden alle Schauspieldialoge durch einen von Agnes Fink gesprochenen Erzähltext ersetzt, der dem – natürlich stark gekürzten – Gotthelf'schen Original nahesteht. Die Rahmenhandlung ist wieder gestrichen, dafür erfährt Kelterborns Komposition eine erhebliche Aufwertung und Ausweitung: Gegenüber dem Fernsehspiel erklingt mehr als doppelt so viel Musik, hier im Übrigen in Stereo und nicht nur in Mono wie im Fernsehen. Ihre Funktion gemahnt in diesem Kontext an diejenige von Henry Purcells Semi-Operas: Die fünfundzwanzig musikalischen Nummern dienen kommentierenden und/oder atmosphärisch illustrierenden Zwecken; sie bringen die dramatische Handlung nicht voran. Für diese Fassung scheint die Gattungsbezeichnung »musikalisch-dramatische Erzählung« demnach noch wesentlich angemessener als für die Verfilmung.

Der mehrgleisige Produktionsverlauf lässt sich vor allem deshalb auch vierzig Jahre später noch so leicht rekonstruieren, weil Brunner schon in einem frühen Projektstadium den Filmemacher Philipp Flury beauftragte, den Entstehungsprozess des Stücks möglichst lückenlos zu dokumentieren. Ziemlich genau ein Jahr nach der Ausstrahlung des Fernsehspiels sendete Fernsehen DRS am 29. April 1984 *Das Tagebuch der Schwarzen Spinne. Ein Arbeitsprotokoll,* in dem neben Konzeptionsbesprechungen und Proben auch Interviews mit den Beteiligten zu sehen sind: ein detaillierter Blick hinter die Kulissen, der keineswegs als bloße Werbemaßnahme zu verstehen ist, sondern wie das separat veröffentlichte Hörspiel den Status eines eigenständigen Projektresultats beanspruchen darf.

Mir zumindest fällt mit Blick auf die drei Veröffentlichungen – Fernsehspiel, Hörspiel und Dokumentarfilm – eine klare Hierarchisierung in Haupt- und Nebenprodukte schwer. Vielmehr scheint mir, dass die drei komplementären Projektresultate zusammenzudenken sind, oder anders gesagt: dass Brunner mit diesem dreifachen Projekt-Output auf die oben beschriebenen Herausforderungen des Stoffs in einer zeitadäquaten Art zu reagieren versucht. Wiederum ist ein Vergleich zur Vorgängerproduktion erhellend: Sutermeister betrieb in seiner Oper ein

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

monoperspektivisches Storytelling mit klarer ideologischer Stoßrichtung. Dass sein Radio-Hörspiel bald auch den Weg auf die Bühne fand (Uraufführung 1949 in St. Gallen, Regie: Karl Kachler) und sogar im Fernsehstudio verfilmt wurde (1955 durch Fernsehen DRS, Regie: Ettore Cella), änderte nichts daran: Das Stück blieb dasselbe. Brunner wollte in sein multiperspektivisches Remake demgegenüber sowohl den (links-)liberalen Zeitgeist der 1980er-Jahre als auch die gegenüber den 30er-Jahren total veränderte Medienwelt in Rechnung stellen. Die Hermetik und Linearität von Sutermeisters Musiktheaterkonzeption wäre wohl kaum mehr goutiert worden – zu divers war selbst in der Schweiz der 80er-Jahre die Gesellschaft bereits geworden.

Einen neuen kollektiven *élan vital* der damaligen Schweiz verbürgte in Brunners Produktion schon allein die Zusammenstellung des Produktionsteams. Mit Düggelin, Schneider, Kelterborn und Hollmann waren Protagonisten der damaligen progressiven Schweizer Musik- und Theaterszene beteiligt. Sie alle verband das Anliegen, verkrustete Gesellschaftsstrukturen aufzubrechen, was sich unverkennbar in die gemeinsame Produktion eingeschrieben hat: Die Figur des grausamen Übervaters Hans von Stoffeln wird wiedereingesetzt, die Revolte der Unterdrückten ergo wie bei Gotthelf zum zentralen Movens der Fabel. Die Antagonistin Christine präsentiert sich diesmal als selbstbewusste und erotisch selbstbestimmte Frau. Ihr Tabubruch wird entsprechend gegenüber Sutermeister um-konnotiert.

Die musikszenische Gestaltung der zentralen Kussepisode etwa fängt etwas von jener »freakish gender elasticity« ein,[15] die in der psychoanalytisch orientierten Gotthelf-Forschung schon lange als wesentliches Merkmal der Erzählung identifiziert wurde. Die Besetzung des Teufels mit Agnes Fink in einer Travestierolle, die musikalische Untermalung der gesprochenen Repliken mit einem Sopran-Tenor-Duett aus Vokalisen und der klagende Gestus der atonalen Komposition eröffnen einen vieldeutigen Assoziationsraum: Hier artikuliert sich die männliche Urangst vor der starken Frau ebenso wie der Einspruch gegen heteronormative und paternalistische Geschlechternormen, darüber hinaus ein grundsätzliches Verlangen nach Nonkonformität. In jedem Fall erwächst der Schatten in dieser Version aus dem Inneren der Gesellschaft und wird nicht von außen auf sie geworfen. Das zeigt sich nicht nur an der Alter-Ego-Konstellation zwischen Christine und Teufel, die im vokalen Duett gespiegelt wird, sondern auch an der spielerisch-lustvollen Interaktion der beiden mit der hinzuerfundenen Figur des geistig behinderten Dorfnarren im weiteren Stückverlauf.

Eine solche gegen die Etikette verstoßende und deshalb gemeinhin unterdrückte Körperlichkeit entlädt sich später auch in zwei komplementären Festtableaus. Für Sutermeister war das dörfliche Tanzfest noch unschuldiges Brauchtum, das von außen korrumpiert zu werden drohte. Düggelin und Kelterborn rücken die Feier der Errettung vor der Strafe des Lehnsherrn in die Nähe jener legendären mittelalterlichen Tanzwut (auch als »Tarantismus«[16] bezeichnet), als deren Ursache man bis in die Neuzeit Spinnenbisse identifizierte. Als Pendant auf der Ritterseite wird uns später das Saufgelage einer amoralisch hedonistischen Männerelite gezeigt, die Frauen zu verfügbaren Lustobjekten degradiert. Diese anarchische Entfesselung körperlicher Triebkräfte spiegelt selbstverständlich den ebenso vitalen wie kritischen Geist diverser sozialer Bewegungen zu Beginn der 1980er-Jahre in der Schweiz: Frauenbewegung, sexuelle Revolution, Vormarsch einer selbstbewussten Jugendkultur, Aufbegehren gegen eine repressive Elite und ihre bürgerliche Doppelmoral.

15 Donahue 1994, S. 311.

16 Der Tarantella-Tanz aus Süditalien soll aus einer Therapie für Tarantismus hervorgegangen sein. Zur detaillierten Geschichte dieses Phänomens vgl. Rieken 2003, S. 136–140 und Rohmann 2013.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Andererseits hütete sich Brunner jedoch davor, in seiner Produktion für das Massenmedium Fernsehen allzu einseitig nur die progressive Schweiz abzubilden. Die Gestaltung der keineswegs als Nebensache behandelten Rahmenhandlung zielt offensichtlich darauf ab, auch das konservative Milieu abzuholen. Eine zentrale Rolle spielte hierfür die Verpflichtung des damals noch immer populären Volksschauspielers Ruedi Walter, der schon in Franz Schnyders Heimatfilmen der 1960er-Jahre auf Vorlagen Gotthelfs mitgespielt hatte. Aber auch der Drehort in der Emmentaler Gemeinde Trub sowie der Einbezug von Laiendarsteller:innen aus dem Dorf zur realitätsnahen Darstellung der Festgemeinde sorgte für eine traditionsbewusste *couleur locale*. Deren Authentizität verbürgt wiederum Flurys Dokumentarfilm, der diesem Aspekt viel Platz einräumt, noch weit stärker als die TV-Oper selbst.

Am anderen Ende des damaligen gesellschaftlichen Spektrums berücksichtigte die Produktion außerdem auch die Interessen der avantgardistischen Musikszene. Im Hörspiel erhielt Kelterborns Musik jenes Maß an Autonomie, das ein Publikum von Spezialist:innen erwartete. Das vor allem von Brunner angestoßene parallele Bespielen verschiedener Genres, Sinnes- und Kommunikationskanäle, in der Medientheorie »Multimodalität« genannt,[17] stellt demnach eine zentrale Strategie dar, Gotthelfs gesellschaftlichen Integrationsanspruch kommunikativ in die eigene Zeit und den eigenen sozialen Kontext zu übersetzen. Das Ensemble der drei *Spinnen*-Versionen kann einerseits zweifellos als authentisches Dokument der frühen 1980er-Jahre in der Schweiz gelten. Es war aber andererseits in mancher Hinsicht seiner Zeit auch voraus.

Remake und Making off: Ingredienzien für ein multimodales Musiktheater *avant la lettre*

Blickt man heute zurück auf Brunners Produktion, mag man verblüfft feststellen, dass das Projekt aktuelle ästhetische Trends antizipiert hat, die eng mit einer damals noch nicht einmal ansatzweise erahnbaren heutigen Medienwelt verknüpft sind. In jüngerer Zeit hat Wolfgang Heiniger den Begriff der »multimodalen Musik« in den Zeitgenössische-Musik-Diskurs eingebracht und damit ein Konzept der Soziosemiotik aufgegriffen.[18] Dieses bringt »Multimodalität« in Beziehung mit der kommunikativen Dynamik der digitalen Revolution. Claire Lauer argumentiert, im Zeitalter allgegenwärtiger Computerisierung sei mediale Kommunikation nicht mehr limitiert auf »one mode (such as text) realized through one medium (such as the page or the book)«. Die Digitalisierung eröffne vielmehr die Möglichkeit, verschiedene Modi ineinander zu verflechten, und zwar »through a single binary code«, wodurch der Computerbildschirm zum primären Ort werde, »where multiple modes can be composed to make meaning in dynamic ways«.[19]

Ansatzweise lässt sich dieses Gedankenmodell auf die Differenz zwischen den beiden (freilich ›prädigitalen‹) Spinnenopern Sutermeisters und Kelterborns übertragen. Sutermeister operiert prinzipiell monomodal: »one mode« (seine Komposition) wird zunächst durch »one medium« (Radiosendung) realisiert und erst später für andere Modi überarbeitet. Das Team um Kelterborn hingegen geht, schon quasi bedingt durch die kollaborative Autorenkonstellation, von vornherein von multiplen, tendenziell gleichberechtigten »modes« aus, deren genau geplante Verflechtungen sich parallel in mehreren Medien und Sendeformaten vollziehen. Die Linearität einer einzelnen Fernsehausstrahlung wird dabei gezielt unterlaufen.

17 Sachs-Hombach et al. 2018.
18 Heiniger 2019.
19 Lauer 2009, S. 227.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heiniger bezeichnet als zentrales Kennzeichen der multimodalen Kunst im 21. Jahrhundert den Umstand, dass sie auf die »Artefakt gewordenen Beziehungen« reagiere, wie die »multimediale Kunst« des 20. Jahrhunderts »auf die Verdinglichung des Klangs und des bewegten Bildes« reagiert habe. Nicht das referenzielle Spiel mit dem Material selbst sei heute entscheidend, sondern das Spiel mit der »Beziehung der Ausführenden und des Publikums zu ihm«.[20] Begreift man nun Brunner (und nicht etwa Kelterborn) als integralen und primären *auteur* des mehrgliedrigen Gesamtkunstwerks von 1983/84, wird deutlich, dass die Produktion *Die schwarze Spinne* in verblüffender Weise genau jenes multimodale Gestaltungsprinzip aus einer künftigen, digital vernetzten Lebenswelt vorwegnimmt.

Die kompositorisch-kuratorische Leistung Brunners bestand hauptsächlich aus dem Spiel mit verdinglichten Beziehungen, wohingegen »Materialaspekte als Grundlage von ästhetischen Überlegungen«[21] für ihn offensichtlich von sekundärer Bedeutung waren. Dies lässt sich auf allen Ebenen der Produktion festmachen: Für die Zusammenstellung des Ensembles etwa gaben wohl weniger ästhetische oder stilistische Überlegungen den Ausschlag als ein strategisches Kalkül im Hinblick auf ein möglichst breites Spektrum bereits etablierter Beziehungen verschiedener Publikumssegmente zu den einzelnen Darsteller:innen. Bei fast allen Beteiligten war davon auszugehen, dass sie spontan prägnante Bilder, Erinnerungen, Meinungen, (Vor-) Urteile und Assoziationen beim Publikum hervorrufen würden. Das galt selbstverständlich auch für das Team hinter der Kamera: So stand etwa ein Autor wie Hansjörg Schneider in den Augen der damaligen Öffentlichkeit für einen provokativen und subversiven Umgang mit traditionell-helvetischem Erzählgut.[22] Die Koppelung mit der Ikone einer konservativen Heimatkunst, als die jemand wie Ruedi Walter (nicht unbedingt zu Recht) angesehen wurde, versprach dementsprechend eine pikante Reibung. Ähnliches wäre etwa zur Verpflichtung von Agnes Fink und Hans Hollmann zu sagen, die aus dem deutschsprachigen Ausland stammten und schon deshalb für die Bösewicht-Rollen prädestiniert schienen, wohingegen die Besetzung der Lindauerin Christine mit der Walliser Schauspielerin Annelore Sarbach einschlägige Erwartungen unterlief.[23]

Auch die Wahl Kelterborns hatte weniger mit den individuellen Eigenarten seiner kompositorischen Schreibweise zu tun als mit seiner pauschalen Verortbarkeit in der damaligen Neue-Musik-Szene der Schweiz, die im Übrigen ein Klaus Huber ebenso gut repräsentiert hätte. Hierin äußerte sich vor allem das Bewusstsein Brunners für eine ästhetische Konvention, die sich seit einiger Zeit im zeitgenössischen Kino etabliert hatte. Insbesondere Stanley Kubrick hatte mit der Verwendung avantgardistischer Musik (etwa von Ligeti oder Penderecki) als Soundtrack für seine Filmhybride aus Horror-, Mystery- und Science-Fiction-Elementen[24] einen nachhaltigen Trend gesetzt, der im Folgenden in diesen Genres zum Topos geriet.[25] Die Untermalung des Gotthelf'schen Spinnenterrors mit der neuesten Schweizer Musik entsprach also dem aktuellen internationalen *State of the Art*.

20 Heiniger 2019, S. 24.

21 Ebd.

22 Hier ist besonders auf Hansjörg Schneiders Schauspiel-Adaption der Sennentuntschi-Sage hinzuweisen. Deren Premiere 1972 am Schauspielhaus wurde bereits kontrovers diskutiert. Vollends zum Skandal geriet ihre Ausstrahlung als Fernsehspiel 1981, die verschiedene Zuschauer:innen zum Anlass nahmen, Klage gegen den Autor und das Schweizer Fernsehen wegen Pornographie einzureichen, vgl. Bircher 2008, S. 27–47.

23 Zu den Protagonist:innen der Produktion, die allesamt prominente Persönlichkeiten des damaligen öffentlichen Kunst- und Kulturlebens in der Schweiz waren, finden sich jeweils eigene Einträge in einschlägigen Nachschlagewerken, siehe Blubacher 2005a/b, Grädel 2005, Marschall 2005 und Gautier 2013.

24 *2001: Odyssee im Weltraum* (1968) resp. *The Shining* (1980).

25 Vgl. Hentschel 2011.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ein wichtiges Merkmal von Brunners multimodaler Produktionsstrategie war ferner das oszillierende Spiel mit verschiedenen Graden von Illusion und Immersion in und zwischen den drei Sendeformaten. Während die Inszenierung der Binnenerzählung ihre eigene Fernsehstudio-Künstlichkeit ganz bewusst und offen ausstellt, zielen die Tauffest-Szenen auf eine möglichst realitätsnahe Abbildung eines Dorfmilieus zu Gotthelfs Zeiten ab. Dieser Illusionismus wird freilich im Dokumentarfilm wieder unterwandert, der etwa ausführlich die Kostümierung der Laiendarsteller:innen zeigt. Diese Demaskierung der Statisterie aus Trub als solche bildet wiederum auf einer anderen, ostentativ als nicht-fiktional ausgewiesenen Erzählebene ein Identifikationsangebot an das Schweizer Publikum. Ganz einer geschlossenen, fiktiven Erzählwelt verpflichtet bleibt demgegenüber die Radiofassung, wobei hier die durchgehende Erzählerinneninstanz (Agnes Fink) per se schon für eine epische Distanz sorgt.

Interessant ist das Ineinandergreifen von Fernsehspiel und Dokumentarfilm ferner auch in Bezug auf das Problem der Repräsentation der Spinne. Düggelin verzichtete auf jegliche Form ihrer monströsen Überhöhung mit visuellen Mitteln, stattdessen ließ er in der Szene nach dem ersten Vertragsbruch viele echte, kleine Spinnen über Sarbachs Wange krabbeln und setzte später für die verwandelte Christine eine einzelne lebende Vogelspinne ein. Diese biologistische Inszenierung zielte offensichtlich nicht auf einen unmittelbaren Schockeffekt ab. Ihre eigentliche Stoßrichtung verdeutlichte vielmehr der Dokumentarfilm: Quasi in Vorwegnahme eines späteren Ekel- und Reality-TVs geht er sowohl am Anfang wie am Ende detailliert auf die logistisch komplizierte Spinnen-Krabbelszene ein. Im Voiceover-Kommentar wird behauptet, dass es sich hierbei um den allerletzten Take der gesamten Produktion gehandelt habe. Gleich nach Drehschluss wird Sarbach gefragt, ob sie Angst vor dieser Szene gehabt habe. Sie erwidert:

> Ja, wahnsinnige Angst. Also, weil eben die Spinnen in diesem Moment auch so entsetzlich sind. Beim Gotthelf ist die Szene so gut beschrieben. Und die Spinne bin ja irgendwie ich, und das Bild, dass da eine Spinne wächst mit funkelnden, grausamen Augen – das war mir so, so drin in mir, dass ich das überhaupt nicht trennen konnte, so dass ich irgendwie nicht mehr an eine harmlose kleine Spinne denken konnte, sondern an die Pest.[26]

Zum einzigen Mal in der ganzen Produktion teilt sich in diesem Statement so etwas wie ein nachvollziehbares Gefühl des Grauens angesichts der physischen Erscheinungsform einer Spinne mit. Sarbachs glaubhafte Anspannung noch während des nachträglichen Interviews verändert sogleich unseren Blick auf die Szene, die Flury direkt anschließend aus einem anderen Blickwinkel als im Fernsehspiel zeigt, wodurch im Gegensatz zu dort die mühsam unterdrückte Nervosität der Schauspielerin deutlich sichtbar wird.

Das Spiel mit Artefakt gewordenen, mithin ›verdinglichten‹ Beziehungen betrifft vor allem aber das Bild, das sich die Schweizer Gesellschaft im späten 20. Jahrhundert von Gotthelfs Erzählkosmos gemacht hat. Dass dieser Aspekt für das Produktionsteam womöglich noch stärker im Fokus stand als eine genaue Exegese der Novelle, deutet ein Detail in der Inszenierung der Rahmenhandlung an: Das Festmahl findet unter freiem, wolkenlosem Sommerhimmel *vor* dem Emmentaler Bauernhaus statt – und nicht etwa wie bei Gotthelf in dessen Innenraum. Dadurch entfällt das Motiv des eigentümlich schwarz gefärbten Fensterpfostens, der in der Novelle die Aufmerksamkeit der Gemeinde erregt, worauf der Großvater dessen Gefängnisfunktion für das nach wie vor lebende Spinnenmonster erklärt. Stattdessen kommt die Festgesellschaft in der Dialogfassung von Schneider auf Sinn und Unsinn alter Bauernregeln zu sprechen, die mitunter sogar den Weltuntergang voraussagen, was den Großvater (Ruedi Walter)

26 Sarbach in Flury 1984, ab 30:20.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

veranlasst, von alten, düsteren Begebenheiten zu erzählen. Die Autoren ersparen dem Publikum also den Hinweis auf Gotthelfs Überzeugung, dass verdrängte Schuld ein unauslöschlicher Bestandteil des eigenen Heims ist (und bleibt), dass demnach die Erzählung der schwarzen Spinne die Gemeinde direkt betrifft. Stattdessen inszenieren sowohl das Fernsehspiel als auch der Dokumentarfilm die Gemeinde Trub als ungebrochenes Idyll, das sich sogar beim Blick hinter die Kulissen als weitgehend unberührt von den Anfechtungen der Moderne präsentiert: Kaum ein Auto und schon gar kein neueres Gebäude stört die intakte traditionelle Fassade. Da außerdem jegliche symbolische Verzahnung von Rahmenhandlung und Binnenerzählung vermieden wird, drängt sich der Verdacht auf, dass neben dem unbequemen Sozialkritiker Albert Bitzius auch der vonseiten der Geistigen Landesverteidigung zum Schweizer Heimatdichter *par excellence* stilisierte Jeremias Gotthelf gleichberechtigt zu Wort kommen sollte. Anders lässt sich der Tonfall einiger Kommentare und Repliken im Dokumentarfilm kaum interpretieren:

> Gotthelfs Sprache scheint allgegenwärtig. Vor diesem Bauernhaus will Düggelin im Sommer das Tauffest inszenieren. Er ist begeistert vom Hof und seiner Umgebung: Hier riecht es förmlich nach Gotthelf.[27]

> Ich bin sehr gern im Emmental und es verbinden mich herrliche Erinnerungen an die Zeit, da wir mit Franz Schnyder die Gotthelf-Filme gedreht haben.[28]

Die Unentschiedenheit, mit der die Produktion die Beziehung zur Figur Gotthelf und dessen Œuvre verhandelte, wurde wahrscheinlich bewusst in Kauf genommen und sollte das künstlerische Resultat vermutlich möglichst breiten Publikumsschichten zugänglich machen – man wollte sich wohl nicht allzu sehr dem Vorwurf der Denkmalbeschmutzung von konservativer Seite aussetzen. Ob mit dieser Konzilianz den unerbittlichen Gesetzen der Aufmerksamkeitsökonomie in einer pluralistischen Gesellschaft, als die man die Schweiz schon damals bezeichnen durfte, Genüge getan wurde, kann bezweifelt werden. Letztlich dürfte sich von dem ästhetischen Angebot der Produktion keine der Zielgruppen so richtig angesprochen gefühlt haben: weder die Volkstheater- und Heimatfilm-Fans noch das Theater- und Opernpublikum und auch nicht die Anhängerschaft der zeitgenössischen Musik. Es ist zu vermuten, dass die geringe Nachwirkung der ebenso ambitionierten wie kostspieligen Produktion zum Teil auf deren kompromisslerische Ästhetik zurückzuführen ist. Sie hängt aber wohl auch mit einer grundsätzlichen Fehlüberlegung innerhalb des multimodalen Konzepts zusammen.

Radio-Oper, TV-Oper ⇒ Social-Media-Oper?

Denkt man Brunners Produktionsansatz in die heutige Zeit fort, könnte man sich zunächst eine engere crossmediale Verzahnung des vielfältigen medialen Projekt-Outputs vorstellen. Dokumentarische Sequenzen ließen sich angesichts aktueller Sehgewohnheiten problemlos in das Fernsehspiel selbst integrieren: Nicht nur das Milo-Rau-Theaterpublikum, sondern auch User von Tiktok, YouTube oder Streamingplattformen sind längst an alle möglichen meta- und parafiktionalen Spiele gewöhnt. In kompakte Clips verpackt wäre gerade eine solche Mischform (›Dokusoap Opera‹) besonders geeignet für eine Verbreitung über Soziale Medien; die Projektbeteiligten – Kultfiguren aus Film, Fernsehen, Theater und der ›neuen Klassik‹ einerseits sowie ›Reality stars‹ aus dem Emmental andererseits – gäben potenziell ausgezeichnete Distributor:innen dieses Contents innerhalb ihrer jeweiligen Community ab. Die Musik Kelter-

27 Voice over beim ersten Besuch des Filmteams des Truber Bauernhofes in Flury 1984, ab 7:30.
28 Ruedi Walter über die Gründe für seine Zusage zur Beteiligung am Projekt in Flury 1984, ab 16:45.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

borns würde wohl auch in diesem Kontext ihren atmosphärischen Zweck erfüllen, man könnte sie daneben auch als eigenen Soundtrack oder als Hörspiel-Podcast etwa auf Spotify herausbringen.

Dieser durchaus naheliegende Ansatz für ein Weiterspinnen des Projekts würde unterstellen, die damals offensichtlich geringe Resonanz der Produktion sei hauptsächlich auf die aus verschiedenen Gründen ungenügenden Bedingungen ihrer medialen Verbreitung zurückzuführen, oder genauer gesagt: auf den Widerspruch zwischen multimodaler Projektkonzeption und der monomodalen sowie linearen Medienwelt ihrer Entstehungszeit. Doch das wäre zu kurz gedacht. Es sei hier stattdessen noch einmal auf Heiniger und eine seiner Thesen zur multimodalen Musik verwiesen: »Die Auseinandersetzung mit der verdinglichten Beziehung braucht den realen sozialen Raum, die nicht medial vermittelte Aufführung, zum Beispiel eben das Konzert.«[29] Übertragen auf das vorliegende Fallbeispiel liefert die These eine plausible Beschreibung dessen, woran es Brunners Projekt gemangelt hat: Dem künstlerischen Leitungsteam ist es nicht gelungen, einen zusammenhängenden und integrierenden physischen Verhandlungsraum für ihr Vorhaben zu schaffen. Das betrifft schon die Interna der Produktion mit ihren sozial strikt separierten Arbeitsfeldern: Walter und die Statisterie aus Trub, die Schauspielcrew am Set sowie der musikalische Apparat im Aufnahmestudio kommen – anders als dies bei einer Theaterproduktion der Fall gewesen wäre – niemals miteinander in Berührung, sondern steuern lediglich ihre Samples für die technische Montage unterschiedlicher Stückversionen bei. Diese Isolierung schreibt sich natürlich in die medialen Endprodukte ein, die auch in ästhetischer Hinsicht keinerlei Fäden zwischen den involvierten Communities zu spannen vermögen. Auch den nachträglichen Sprung auf eine physische Bühne hat das Projekt vermieden, weshalb sein multimodales Potenzial letztlich nicht zur Entfaltung kam – sein Output blieb auf einige isolierte mediale Artefakte beschränkt.

Aufschlussreich ist einmal mehr der Vergleich zu Sutermeisters Radio-Oper. Bald nach deren Erstausstrahlung konnten Sutermeister und Roesler ihre pointierte Sichtweise auf die Beziehung zwischen dem Innerhalb und Außerhalb einer Volksgemeinschaft im Rahmen von Bühnenaufführungen zur Debatte stellen. Dass sich daraus zumindest zwischenzeitlich ein dynamischer, interaktiver Verhandlungsraum entwickelte, belegt eine unappetitliche Episode aus der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werks. Wie Chris Walton berichtet, interpretierte eine Neuinszenierung in Südafrika von 1964 das Stück als Propaganda für eine strikte Trennung von Menschen weißer und schwarzer Hautfarbe. Zur Premiere wurde Sutermeister eingeladen, seine Reise finanzierte die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.[30] Was heute in den sozialen Medien einen Shitstorm erzeugen und wohl auch viele Likes ernten würde, sorgte damals immerhin auch schon für einige Schlagzeilen. Die Erkenntnis, die sich hieraus ergibt, ist so bitter wie erwartbar: Das weniger vielschichtige Werk Sutermeisters erweist sich als Social-Media-kompatibler als die auf Differenzierung setzende multimediale Kreation des Teams um Brunner und Kelterborn.

Fazit

Zusammenfassend möchte ich festhalten: Meine vertiefte Auseinandersetzung mit diesen frühen Beispielen einer modernen Form von ›Medienoper‹ hat mitnichten so etwas wie verkannte Meisterwerke zutage gefördert. *Die schwarze Spinne* bleibt auch auf der Opernbühne weiter-

29 Heiniger 2019, S. 23.
30 Vgl. Walton 2018.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hin unbezwungen und unerlöst. Der Vergleich der beiden zumal ähnlichen und doch völlig gegensätzlichen Werke vermag aber vielleicht zu verdeutlichen, worin das eigentliche Potenzial elektronischer Medien für das Musiktheater der Gegenwart besteht: nicht im Ersatz für eine physische Opernaufführung, sondern in der Ermöglichung neuer Gemeinschaftserfahrungen durch vielfältige Verschränkungen der realen und virtuellen Kopräsenz von Publikum und Künstler:innen. Besonders für ein Musiktheaterkonzept wie dasjenige Brunners und Co., das auf einen milieuübergreifenden Diskurs abzielt, liegen hier noch viele unausgeschöpfte Möglichkeiten brach, gerade im Hinblick auf den Umgang mit solch archetypischen Sujets, die wie Gotthelfs *Schwarze Spinne* immer noch im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft verankert sind. Angesichts grassierender Erfahrungen gesellschaftlicher Spaltung und individueller Isolation scheint im Theater der Gegenwart die Zeit der »weichen Vernetzerinnen« angebrochen zu sein, wie Tobi Müller mit Blick auf aktuelle Produktionen mit dezidiert integrierendem, inkludierendem und partizipativem Charakter bemerkt: ›Zusammenführen statt trennen‹ macht Müller als bühnenästhetisches Motto der Stunde aus.[31] Eine neue *Schwarze Spinne,* die das Konzept Brunners, Düggelins, Schneiders und Kelterborns in Richtung gemeinschaftsstiftender Aufführungserlebnisse weiterentwickelte und dabei konsequent das Kontinuum zwischen realen und virtuellen Verhandlungsräumen bespielte, fände in der heutigen Theaterwelt mit Sicherheit ihren Platz.[32]

Literatur

Alle Weblinks in diesem Artikel zuletzt abgerufen am 25.8.2025.

Bircher 2008 | *Das Theater von Hansjörg Schneider,* hg. von Urs Bircher, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2008.

Blubacher 2005a | Thomas Blubacher: Agnes Fink, in: Kotte 2005, Bd. 1, S. 595 f.

Blubacher 2005b | Thomas Blubacher: Hans Hollmann, in: Kotte 2005, Bd. 2, S. 864 f.

Dick 2024 | Leo Dick: Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* als Schweizer Opernsujet, in: *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer,* hg. von Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King, Schliengen: Argus 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), S. 50–65, https://doi.org/10.26045/kp64-6181-004.

Dick 2025 | Leo Dick: Tarantella Helvetica. Animal Movement in Twentieth Century Opera Exemplified by Adaptations of Gotthelf's *Black Spider,* in: *Music and Motion. Interweaving Artistic Practice and Theory in Dance and Beyond,* hg. von Stephanie Schroedter, Bielefeld: transcript, S. 237–252.

Donahue 1994 | William Collins Donahue: The Kiss of the Spider Woman. Gotthelf's »Matricentric« Pedagogy and Its (Post)war Reception, in: *The German Quarterly* 67/3 (Sommer 1994), S. 304–324, https://doi.org/10.2307/408627.

Flury 1984 | Philipp Flury: *Die Schwarze Spinne – Arbeitsreport* [Dokumentarfilm, 45 Min.], 1984.

Gautier 2013 | Michael Gautier: Walter, Ruedi, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 3.4.2013, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009257/2013-04-03/.

Gotthelf 1978 | Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne, in: ders.: *Ausgewählte Erzählungen II,* hg. von Walter Muschg, Zürich: Diogenes 1978, S. 1–102.

Graber 1925 | Gustav Hans Graber: *Die schwarze Spinne. Menschheitsentwicklung und Frauenschicksal nach J. Gotthelfs Novelle,* Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925.

Grädel 2005 | Jean Grädel: Annelore Sarbach, in: Kotte 2005, Bd. 3, S. 1567.

Graf 2020 | Ruedi Graf: Bitzius, Albert, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 8.4.2020, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011835/2020-04-08/.

31 Müller 2023.

32 Es bleibt nachzutragen, dass der Schweizerische Nationalfonds (SNF) just während der finalen Redaktion des Aufsatzes dem Verfasser die finanzielle Unterstützung eines künstlerischen Wissenschaftsvermittlungsprojekts zugesichert hat, das genau dieses Ziel verfolgt: Eine neue multimodale Spinnen-Oper wird demnach im September 2026 am Theater Biel ihre Premiere erleben.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heiniger 2019 | Wolfgang Heiniger: Von Maschinen, Priestern und Hunden. Anmerkungen zur Post-Digitalität in der elektroakustischen und multimodalen Musik, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 180/4 (2019), S. 22–24.

Hentschel 2011 | Frank Hentschel: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm,* Berlin: Bertz + Fischer 2011.

Janser 2022 | Daniela Janser: Eine morsche Urszene der Demokratie, in: *WOZ. Die Wochenzeitung,* online, 10.3.2022, www.woz.ch/2210/essay/eine-morsche-urszene-der-demokratie.

Jorio 2006 | Marco Jorio: Geistige Landesverteidigung, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 23.11.2006, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017426/2006-11-23/.

Kelterborn 1984 | Rudolf Kelterborn: *Die Schwarze Spinne* [Doppel-LP], Luzern: Fono Gesellschaft 1984.

Knauer 2025 | Mathias Knauer: Neue Musik und Fernsehen in der Schweiz, in: *Musik-Diskurse seit 1970*, hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), S. 191–202, https://doi.org/10.5771/9783987402289-191.

Kotte 2005 | *Theaterlexikon der Schweiz,* hg. von Andreas Kotte, 3 Bde., Zürich: Chronos 2005.

Lauer 2009 | Claire Lauer: Contending with Terms. »Multimodal« and »Multimedia« in the Academic and Public Spheres, in: *Computers and Composition* 26/4 (2009), S. 225–239, https://doi.org/10.1016/j.compcom.2009.09.001.

Marschall 2005 | Brigitte Marschall: Hansjörg Schneider, in: Kotte 2005, Bd. 3, S. 1622 f.

Mattli 2022 | Alan Mattli: Die Schwarze Spinne: Horror »made in Switzerland«, in: *swissinfo,* online, 22.4.2022, www.swissinfo.ch/ger/kultur/die-schwarze-spinne--horror--made-in-switzerland-/47532880.

Maurer 2016 | Ueli Maurer: *Die Schwarze Spinne heute. Rede anlässlich der Bundesfeier 2016 vom 31. Juli in Fischingen und Bussnang sowie vom 1. August in Sattel, Turbenthal, Mühleberg und Mettmenstetten,* online, 2016, www.admin.ch/gov/de/start/dokumentation/medienmitteilungen.msg-id-62934.html.

Müller 2023 | Tobi Müller: Lustvoll, entspannt und woke, in: *Republik,* online, 10.5.2023, www.republik.ch/2023/05/10/lustvoll-entspannt-und-woke.

Rieken 2003 | Bernd Rieken: *Arachne und ihre Schwestern. Eine Motivgeschichte der Spinne von den »Naturvölkermärchen« bis zu den »Urban Legends«,* Münster: Waxmann 2003.

Rohmann 2013 | Gregor Rohmann: *Tanzwut. Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013.

Sachs-Hombach et al. 2018 | Klaus Sachs-Hombach/John Bateman/Robin Curtis/Beate Ochsner/Sebastian Thies: Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung, in: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen/Reviews* 35/1 (2018), S. 8–26.

SF 1984 | Schweizer Fernsehen: *Düggelins »Schwarze Spinne« im Fernsehen DRS* [Medienmitteilung], online, 6.5.1984, https://medien.srf.ch/documents/20142/3708308/6._Mai_1984_Dueggelins__Schwarze_Spinne__im_Fernsehen_DRS.pdf.

von Matt 2012 | Peter von Matt: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz,* München: Hanser 2012.

Walton 2018 | Chris Walton: Farbe bekennen: Schweizer Künstler und der Apartheid-Staat, in: *»Als Schweizer bin ich neutral«. Othmar Schoecks Oper »Das Schloss Dürande« und ihr Umfeld,* hg. von Thomas Gartmann und Simeon Thompson, Schliengen: Argus 2018 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 10), S. 286–311.

Leo Dick, *geboren 1976 in Basel, studierte in Berlin Komposition und Musiktheaterregie und war danach Meisterschüler von Georges Aperghis in der Klasse Théâtre Musical an der Hochschule der Künste Bern HKB. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt auf Formen des Neuen Musiktheaters. Seit 2009 ist er als Dozent für Komposition und Musiktheater im Masterstudiengang Composition and Creative Practice an der HKB beschäftigt. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter der HKB leitete er ab 2014 diverse vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderte Forschungsprojekte. Seit 2016 koordiniert er ebenda das Forschungsfeld »Schnittstellen der zeitgenössischen Musik«.*

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stefan Sandmeier/Tatiana Eichenberger

Die SRG und der STV. Von stillem Zusammenwirken und schrillen Misstönen

Die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) und der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) waren wichtige Akteure in der Schweizer Musiklandschaft. Die SRG beschäftigte Musikerinnen und Musiker in ihren Orchestern, spielte Schweizer Musik in ihren Programmen und gab neue Werke bei Schweizer Komponisten in Auftrag. Der STV war der führende Verband der Berufsmusikerinnen und -musiker und war stets bestrebt, bei der SRG in musikalischen Belangen mitzureden. Gemeinsame Interessen und persönliche Beziehungen führten in vielen Fällen zu einer ›stillen‹ Zusammenarbeit zwischen den beiden Institutionen. Unterschiedliche Bedürfnisse, Aufgaben und Verantwortlichkeiten führten aber auch zu Reibungen. Da sich die SRG den gesellschafts- und medienpolitischen Entwicklungen anpassen musste, kam es immer wieder zu hitzigen Debatten über Fragen wie die Finanzierung der Radioorchester, die Programmstrukturen oder die Auslegung der SRG-Konzession und deren Bedeutung für die Musikprogramme.

The SRG and the STV. From Quiet Cooperation to Shrill Discord

The Swiss Broadcasting Corporation (SRG) and the Swiss Musicians' Association (STV) were both important players on Switzerland's musical landscape. The SRG employed musicians in its radio orchestras, played Swiss music in its programmes, broadcast concerts of Swiss music and commissioned new works from Swiss composers. The STV was the leading association for professional musicians and always endeavoured to have its say in how the SRG handled musical matters. In many instances their common interests and personal links led to a 'silent' cooperation between the two institutions. Nevertheless, their different needs, tasks and responsibilities also led to friction. As the SRG had to adapt to social and political developments, issues such as the size and financing of the radio orchestras, programme structures, and how to interpret the SRG charter and what it meant for the music programmes repeatedly sparked heated debate.

Die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) und der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) waren während Jahrzehnten bedeutende Akteure des Musiklebens in der Schweiz. Indem sie Kompositionsaufträge vergab, unterstützte die SRG die zeitgenössische Musik. Sie unterhielt eigene Orchester, Chöre und Ensembles, strahlte Konzerte aus und bot vielen Künstlerinnen und Künstlern Auftrittsmöglichkeiten mit großer medialer Reichweite. Dies machte

Wir danken Verena Monnier (Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne), Doris Lanz (Hochschule der Künste Bern – Forschung) und Anina Zulauf (Zentralarchiv der Generaldirektion SRG, Bern) dafür, dass sie uns Zugang zu den Archiven des STV und der SRG ermöglicht haben.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie aus ihrer Sicht zum »grössten Kulturinstitut des Landes«, wie im SRG-Jahresbericht 1991 zu lesen ist.[1] Demgegenüber sah sich der STV als »Spitzenverband der Komponisten, Dirigenten, Solisten und Musikschriftsteller« und hatte den Anspruch, die musikalische Elite des Landes zu repräsentieren.[2] An seinen jährlichen Tonkünstlerfesten präsentierte er jeweils eine Auswahl aktueller Schweizer Werke in Konzerten. Viele dieser Anlässe wurden vom Radio übertragen, und verschiedentlich beteiligten sich auch SRG-Orchester daran. Zudem bestanden zwischen SRG und STV personelle Überschneidungen, da zahlreiche Vereinsmitglieder bei der SRG arbeiteten.

Aus den Verbindungen und Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Körperschaften ergab sich ein Zusammenwirken, das meistens im Stillen ablief, in dem es aber immer wieder zu Differenzen kam. Denn trotz aller Verbundenheit hatten SRG und STV unterschiedliche Aufgaben und Interessen, die mitunter nicht zu denen des Gegenübers passten. Wie sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf die Zusammenarbeit auswirkten und wo es über die Zeit zu Friktionen und schrillen Tönen kam, untersuchen wir in diesem Artikel.

Bereits in den Anfangszeiten der gegenseitigen Beziehungen wurde der Ton für die Zukunft gesetzt: Bei beiden Akteuren entstanden Ansichten und Erwartungen, die sich über die Zeit verfestigten und sich auf spätere Auseinandersetzungen auswirkten, wie wir anhand von einigen Beispielen aufzeigen werden. Im ersten Teil des Artikels geht es deshalb um das Verhältnis der beiden Institutionen, wie es sich von der Gründung der SRG 1931 bis zum Ende der 1960er-Jahre entwickelt hat. Wir rekonstruieren, wie das Zusammenwirken von SRG und STV zustande kam, welche Dimensionen es hatte und wo es zu ersten Konflikten zwischen den beiden Institutionen führte. Im zweiten Teil des Artikels nehmen wir in den Blick, wie sich die Zusammenarbeit von SRG und STV nach 1970 weiterentwickelte. Spezielle Aufmerksamkeit widmen wir dabei den 1980er- und 90er-Jahren: Die medien- und kulturpolitischen Rahmenbedingungen in der Schweiz veränderten sich in diesen beiden Dekaden stark, was sich nachhaltig auf die Beziehung zwischen SRG und STV auswirkte.

Teil I: Beziehungsgeflecht auf vielen Ebenen

Die SRG und der STV kooperierten zwar immer wieder, eine formelle, über begrenzte Projekte hinausgehende Zusammenarbeit zwischen der SRG und dem STV scheint daraus allerdings nicht entstanden zu sein. Dennoch kann man verschiedene, sich teilweise überschneidende Vernetzungsebenen zwischen beiden Institutionen identifizieren. Sie trugen zu einer gewissen Koordination – eben zum stillen Zusammenwirken – der beiden Körperschaften bei.

Eine *erste* Vernetzungsebene besteht darin, dass sich der STV darum bemühte, in den Leitungs- und Programmgestaltungsgremien der SRG vertreten zu sein. Die Radio-Konzession sah vor, dass die SRG sieben Vorstandsmitglieder wählen durfte. Die Konzessionsbehörde, das Eidgenössische Post- und Eisenbahndepartement (PED), konnte fünf weitere ernennen.[3] Im Verbund mit anderen Kulturverbänden forderte der STV deshalb 1931 vom PED, es solle Vertreter dieser Verbände in den SRG-Vorstand entsenden. Zum Befremden des STV lehnte die Behörde das Ansinnen ab.[4] Erfolgreicher gestalteten sich die Bemühungen des STV auf tieferen Organisationsstufen der SRG: Während mit Aloys Fornerod ein STV-Vertreter in die Programmkommission der Genfer Radiogenossenschaft gewählt wurde, zogen die Studios in Basel und

1 SRG-Jb 1991/92, S. 15.
2 STV-PGV 1943, S. 4. Vgl. Vogler 1950, S. 133.
3 PED 1931, § 17, Abs. 2. Vgl. Ehinger 1931, S. 30 f. sowie Schade 2000a/b.
4 Vogler 1950, S. 130 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zürich mit Hans Ehinger und Willi Schuh zwei STV-Mitglieder als musikalische Berater zur gelegentlichen Mitarbeit bei. Schließlich ernannte das PED 1937 die Komponisten Jean Binet und Johann Baptist Hilber sowie Robert Denzler, den Chefdirigenten des Zürcher Stadttheaters, zu musikalischen Beratern der SRG – allerdings »ohne jede Fühlungnahme« mit dem STV, was beim Verband erneut für Unmut sorgte.[5]

In den 1960er-Jahren stritten sich STV und SRG über die Mitsprache bei der Programmgestaltung, was beispielhaft war für spätere Auseinandersetzungen. Nach der Einführung des Fernsehens waren bei der SRG umfassende Strukturreformen nötig geworden, wobei diese Änderungen nach außen hin vorab durch die Ersetzung der alten Senderbezeichnungen sichtbar wurden. So hieß der Landessender Beromünster neu *Radio und Fernsehen der deutschen und rätoromanischen Schweiz* (DRS).[6] SRG-intern brachte die Reorganisation eine Neuzuteilung von inhaltlichen Zuständigkeiten der Studios. Weil die Sendezeiten verlängert wurden, mussten Sendungen mitunter auf andere Programmplätze verschoben, gekürzt oder gestrichen werden.[7] Eine solche Programmänderung betraf auch die halbstündige Gemeinschaftssendung aller drei Senderketten zu Schweizer Musik, die alle zwei Wochen ausgestrahlt worden war. Im Herbst 1966 wurde sie von Radio DRS aus dem Programm gestrichen. Der STV-Vorstand wandte sich deshalb an die Programmleitung in Zürich. Gespräche mit Gerd Padel, dem Leiter des Zürcher Studios, sowie dem Direktor von Radio DRS, Fritz Ernst, fruchteten wenig.[8] Ernst delegierte die Angelegenheit an den Komponisten und Dirigenten Hans Vogt, der gerade Leiter der DRS-Musikabteilung in Basel geworden war. Vogt zeigte zwar Verständnis für seine Berufskollegen vom STV und versprach, sich in ihrem Sinn für eine stärkere Präsenz von Schweizer Musik im Programm zu engagieren. Mehr erreichte der STV mit seiner Intervention jedoch nicht.[9]

Die *zweite* Vernetzungsebene sehen wir darin, dass viele dem STV zugehörige Musikerinnen und Musiker beim Radio Arbeit fanden. Bereits kurz nach der Gründung der SRG bemerkte Karl Heinrich David, der von 1928 bis 1941 die *Schweizerische Musikzeitung (SMZ)* redaktionell leitete, das Radio spiele als Arbeitgeber »eine nicht zu unterschätzende Rolle«.[10] Einerseits gab es in Voll- oder Teilzeitpensen angestellte STV-Mitglieder in den SRG-Orchestern und -Chören sowie als deren Dirigenten. Andererseits wurden Instrumentalisten, Sängerinnen und Ensembles für Konzertübertragungen oder für Aufnahmen im Studio engagiert. Dennoch kam es auch auf dieser Beziehungsebene zu Querständen zwischen dem STV und der SRG. Meistens ging es dabei um die Verstrickungen von SRG, STV und Politik, die sich an Fragen der SRG-Orchester entzündeten.[11]

Die Tatsache, dass die musikalische Leitung in den Radiostudios vielfach bei prominenten Figuren des STV lag, interpretieren wir als *dritte* Vernetzungsebene. So wurde die Abteilung Musik im Radiostudio Basel über Jahrzehnte von Komponisten geleitet: Conrad Beck war Chef von 1939 bis 1966, Hans Vogt übernahm bis 1974. Er übergab an Rudolf Kelterborn, der die Abteilung bis 1980 führte.[12] Beck war zudem von 1958 bis 1967 Mitglied des STV-Vorstands,

5 Ebd., S. 131 f.
6 Schweiss et al. 2008, S. 29–31; Mäusli/Steigmeier 2006b, S. 16 f.
7 Schweiss et al. 2008, S. 29.
8 STV-PV 1966, S. 7.
9 STV-PS 1967, S. 4; STV-PV 1967a, S. 8.
10 David 1937, S. 57. Die *SMZ* war zwar erst ab 1941 offizielles STV-Organ, sie kann aber schon für die Jahre davor als Sprachrohr des STV betrachtet werden. Vgl. Gartmann 2005, S. 39.
11 Wir kommen in den Abschnitten »Streit um das Radio-Orchester Beromünster« sowie »Die SRG und ihre Orchester – eine komplizierte Beziehung« darauf zurück.
12 Vgl. Larese/Schuh 1971; Meyer 2002; Ballmer 2013; Frauchiger 1993.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kelterborn von 1973 bis 1979.[13] In der Westschweiz arbeiteten die Komponisten Roger Vuataz, Julien-François Zbinden und André Zumbach in den Radiostudios von Genf und Lausanne. Vuataz leitete von 1944 bis 1964 die Musikabteilung des Genfer Studios, nachdem er dort bereits ab 1927 als freier Mitarbeiter und seit 1937 als Sendungsproduzent für Konzertübertragungen des OSR gearbeitet hatte. Von 1963 bis 1975 war er im Vorstand des STV.[14] Zbinden war von 1956 bis 1982 Leiter der Musikabteilung in Lausanne. Von 1973 bis 1979 präsidierte er den STV.[15] Zumbach arbeitete ab 1955 als Tontechniker im Genfer Radiostudio. Ab 1963 war er dort auch zuständig für die zeitgenössische und experimentelle Musik und von 1978 bis 1984 leitete er die Musikabteilung des Westschweizer Radios (RSR).[16] 1975 wurde er zur Wahl in den STV-Vorstand vorgeschlagen, lehnte eine Kandidatur jedoch ab.[17]

Ähnlich präsentierte sich die Situation auch in der italienischen Schweiz: Der erste Leiter des Orchestra della Radio Svizzera Italiana (ORSI) in Lugano war seit 1933 Leopoldo Casella. Er blieb dem Orchester bis 1972 als zweiter Dirigent verbunden und gehörte von 1937 bis 1954 dem Vorstand des STV an.[18] Sein Nachfolger als Chefdirigent des ORSI wurde 1938 der auch als Flötist und Komponist tätige Otmar Nussio. Auch er war im STV aktiv. Zu Nussios Aufgaben beim Radio gehörte die Leitung der Musikproduktion des Studios Lugano.[19] Diese ging 1966 an den Tontechniker und Scherchen-Schüler Ermanno Briner über, der sie bis 1980 ausübte. Sein Stellvertreter war der Komponist und Dirigent Carlo Florindo Semini, der seit 1954 dem STV angehörte.[20] Marc Andreae, der Nussio 1969 als Chefdirigent des ORSI ablöste und es bis 1991 leitete, war ebenfalls in STV-Gremien wie der Werk- und Interpretenkommission aktiv.[21]

Als *vierte* Vernetzungsebene betrachten wir die spezifischen Beziehungen zwischen SRG und Komponisten:[22] Sie ergaben sich einerseits daraus, dass von den E-Musik-Abteilungen der Studios immer wieder Kompositionsaufträge vergeben wurden. Andererseits machten die Radiosender Aufnahmen von Stücken schweizerischer Komponisten – nicht nur von SRG-Aufträgen – und strahlten sie in ihren Sendungen aus. Vielfach resultierten aus ersten Aufträgen langfristige Beziehungen zwischen Komponisten und Radio-Verantwortlichen. Derartige Beziehungen überdauerten oft den Wechsel auf Leitungspositionen in den Studios und führten mitunter zu weiteren Aufträgen. Ein Beispiel für eine solche Langzeit-Beziehung ist Albert Moeschinger. Nach ersten Stücken, die er Mitte der 1930er-Jahre und 1941 für das Studio Bern geschrieben hatte, bekam er bis 1978 noch elf weitere SRG-Kompositionsaufträge: sieben von der Musikabteilung des Studios Basel, zwei aus Zürich sowie je einen Auftrag aus Lausanne und Lugano.[23] Über die Kompositionsaufträge hinaus hielt Moeschinger engen Kontakt zum Studio Basel, wie mehrere Briefwechsel zeigen. Der in Ascona lebende Moeschinger fragte im Sommer 1960 bei Conrad Beck und dessen Stellvertreter Hans Vogt nach, ob nicht einige seiner Kammermusikwerke aufgenommen und ausgestrahlt werden könnten. Dies würde seine »prekäre

13 Geller 1975, S. 100 und 136 (Beck); STV-Jb 1973, S. 10 und STV-Jb 1979, S. 6 (Kelterborn).
14 Baumgartner 2016; Brotbeck 2001; Geller 1975, S. 19.
15 Mathez 2007; Anonym 2024.
16 Matthey 2004.
17 STV-Jb 1975, S. 27.
18 Redazione 2005; Geller 1975, S. 77; Ehinger et al. 1950, S. 297 f.
19 Ciocca-Rossi 2011, S. 10.
20 Anonym o. J.; Semini o. J.
21 Andreae 2023; STV-Jb 1974, S. 12 und 19.
22 Dass hier nur die männliche Form steht, ist der Tatsache geschuldet, dass bis 1993 keine Komponistinnen für SRG-Aufträge berücksichtigt wurden. Seither gab es ein gutes Dutzend Aufträge an Frauen, vgl. Sandmeier 2022.
23 Falkner 1996; Sandmeier 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

finanzielle Lage verbesser[n] (durch Suisa-Tantiemen)« und seine Moral stärken: »Wie soll ich weiter komponieren, wenn meine Stücke nicht mehr gespielt werden, ja nicht einmal uraufgeführt?«[24] Moeschinger bat auch wiederholt darum, man möge ihm Tonbandaufnahmen oder Schallplatten seiner Stücke anfertigen, da er die jeweiligen Konzerte nicht habe besuchen können und die UKW-Sendungen des Deutschschweizer Radios im Tessin nicht empfangen werden konnten.[25]

Als *fünfte* Vernetzungsebene betrachten wir die Zusammenarbeit von SRG und STV bei der Produktion von Schallplatten-Anthologien schweizerischer Musik ab den 1940er-Jahren: Bis 1961 wurde eine Serie von 57 Schallplatten produziert, die unter anderem Werke von STV-Größen wie Conrad Beck, Jean Binet, Arthur Honegger, Albert Moeschinger oder Frank Martin einem breiteren Publikum bekannter machen sollten.[26] Mit der Landesausstellung von 1964 in Lausanne stand eine gute Gelegenheit bevor, das einheimische Musikschaffen einem breiteren Publikum zu präsentieren. Deshalb gründeten STV, SRG, SUISA, der Schweizerische Musikerverband sowie die Schweizerische Interpretengesellschaft die »Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik / Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse« (CT resp. CTS).[27] Zusammen konzipierten sie eine »tönende Musikgeschichte« der Schweiz mit 20 Schallplatten. Um der zeitgenössischen Musik mehr Raum zu verschaffen, wurde die Anthologie später auf 30 Platten erweitert.[28] Die Tätigkeit der Arbeitsgemeinschaft wurde nach der Expo 64 weitergeführt. Bis im November 1972 veröffentlichte sie zwei weitere Schallplatten-Serien. Der STV besorgte dabei die Programmierung, den Vertrieb und die Administration, die SRG stellte ihre Studios für Aufnahmen zur Verfügung und übernahm einen großen Teil der Kosten für Orchester, Ensembles sowie Solistinnen und Solisten. Zudem wurden sämtliche Stücke in Sendungen der regulären Radioprogramme ausgestrahlt.[29] Darüber hinaus kuratierte der weltweit empfangbare Kurzwellendiesnt der SRG, Schweizer Radio International, zusammen mit dem STV die Schallplattenserie *Musica Helvetica,* die an ausländische Radiostationen verschickt wurde. Jede Doppel-LP bildete das Tonmaterial für eine fertige Radiosendung und wurde mit entsprechenden Moderationstexten geliefert.[30]

Der STV und das Schweizer Fernsehen kooperierten in den 1970er-Jahren und 2001 zudem für Filmportraits über Schweizer Komponistinnen und Komponisten.[31] Von 1972 bis 1975 ließ das Schweizer Fernsehen elf Folgen *Les compositeurs suisses* produzieren. In den zwischen 15 und 30 Minuten langen Episoden wurden beispielsweise Conrad Beck, Eric Gaudibert, Jacques Wildberger, André Zumbach und Klaus Huber vorgestellt.[32] 2001 gaben zehn je viertelstündige *Portraits aus der zeitgenössischen Schweizer Musikszene* »Einblicke in Musikformen unterschiedlichster Couleur«, wie der Präsident der Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer

24 Moeschinger 1960c; Antwort erfolgte in Vogt 1960a/b.
25 Moeschinger 1960a/b.
26 Ehinger 1950; Geller 1975, S. 114–118.
27 Während die Migros-Tochter Ex Libris schon früher einer der wichtigsten Vertreiber der Anthologie gewesen war, übernahm 1998 das Migros Kulturprozent auch die Rolle des Plattenlabels, das bis 2019 Komponistenporträts und Jahresanthologien unter dem Label »Musiques Suisses« veröffentlichte.
28 Uchtenhagen 1972, S. 317; Geller 1975, S. 115 f.
29 Siehe z. B. STV-PA 1961; STV-PA 1962, S. 1–6, und STV-PA-B; Carl 1968. Vgl. Geller 1975, S. 115 f.; Uchtenhagen 1972, S. 318.
30 Geller 1975, S. 89. Zur Verwendung solcher SRI-Sendungen vgl. Gutsche 2014.
31 Vgl. den Beitrag von Gabrielle Weber in diesem Band, S. 213–229 (Weber 2025).
32 Abrufbar unter SRF 1974. Gefilmt wurden Conrad Beck, Eric Gaudibert, Jacques Guyonnet, Klaus Huber, Werner Kaegi, Rudolf Kelterborn, André-François Marescotti, Frank Martin, Albert Moeschinger, Paul Müller, Armin Schibler, Heinrich Sutermeister, Jacques Wildberger, Jürg Wyttenbach und André Zumbach. Vgl. STV-Jb 1974, S. 20 f.; Geller 1975, S. 117.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musik, Thomas Gartmann, schrieb: Das ganze vom STV repräsentierte Spektrum finde sich darin, »von der spontanen Improvisatorin über den elektronisch komponierenden Freak bis hin zum Tonsetzer von Orchestermusik klassischer Tradition.«[33] Gemeint waren damit beispielsweise Sylvie Courvoisier, William Blank, Francesco Hoch und – zum zweiten Mal – Klaus Huber.

Die *sechste* Vernetzungsebene schließlich besteht in der Beteiligung der SRG an den Tonkünstlerfesten des STV. Die Radioorchester wirkten aktiv an Konzerten mit, und die SRG übertrug immer wieder Konzerte auf ihren Sendern. Diese Zusammenarbeit hatte sich über Jahrzehnte gefestigt, bekam aber anfangs der 1980er-Jahre Risse. Dies zeigt sich zum Beispiel an der abnehmenden Beteiligung der Radioorchester an den Tonkünstlerfesten: Von 1970 bis 1975 spielten SRG-Orchester an drei von sechs Festen, danach wurden die Abstände immer größer. Auch die Radioübertragungen von Festkonzerten wurden in diesem Zeitraum immer seltener. Parallel zur Ausdünnung dieser Zusammenarbeit lässt sich auch ein Abkühlen in der Kommunikation beobachten. In den 1970er-Jahren sprach der STV-Präsident in seiner Begrüßung zum Tonkünstlerfest jeweils einen »herzlichen Dank« an die SRG-Radios aus und betonte, dass »ohne deren wertvolle Mitarbeit das Fest nicht hätte stattfinden können«.[34] Ab 1983 verändert sich diese Standardformel: Es wurde nun nicht mehr der SRG oder den Radios gedankt, sondern man begrüßte pauschal »die Vertreter der Medien«, die »durch ihre Unterstützung mithelfen, unsere Anliegen und Ziele weitern [sic] Kreisen zugänglich zu machen.«[35]

Sowohl die immer seltener werdenden Engagements der Radioorchester an den Tonkünstlerfesten als auch der zunehmend distanzierte Ton in der STV-Kommunikation verweisen auf Konfliktpotenziale zwischen SRG und STV, die sich aus dem Umgang der SRG mit ihren Orchestern ergaben. Sowohl in den 1940er- als auch in den 1980er-Jahren kam es im Zusammenhang mit Orchesterfragen zu schrillen Dissonanzen zwischen den beiden Institutionen, was im folgenden Abschnitt sowie im Abschnitt »Die SRG und ihre Orchester – eine komplizierte Beziehung« weiter unten thematisiert wird.

Streit um das Radio-Orchester Beromünster

Bei der SRG-Gründung 1931 war aus kultur- und regionalpolitischen Überlegungen festgelegt worden, allen drei Landessendern ein eigenes Orchester zur Verfügung zu stellen.[36] Die Orchester waren aber teuer und die knappen SRG-Budgets führten in der Deutschschweiz und der Romandie zu Verteilkämpfen zwischen den Studios.[37] Wünsche der SRG nach mehr Geld fanden im Parlament kein Gehör. Stattdessen forderte die Bundespolitik von der SRG, zu sparen und die Radio-Orchester von Lausanne, Lugano und Zürich zu *einem* Klangkörper zusammenzufassen.[38] Dieses Ansinnen konnte die SRG zwar abwenden, der permanente Spardruck löste allerdings wiederholt Streitigkeiten zwischen SRG, STV und politischen Instanzen aus. Der STV erachtete die Orchester nicht nur als bedeutende Arbeitgeber für Musikerinnen und

33 STV-Jb 2003, S. 28 f.

34 Vgl. z. B. STV-Jb 1976, 1977, 1978 und 1979.

35 STV-Jb 1983. Die Kooperation mit der SRG bei Tonkünstlerfesten blühte aus Anlass des 100-Jahr-Jubiläums des STV nochmals auf, wie STV-Präsident Roman Brotbeck in STV-Jb 2000 (S. 22, 35) festhielt.

36 SRG-Jb 1942/43, S. 10; SRG 1983, S. 9.

37 Mitte der 1930er-Jahre machten die Ausgaben für die Orchester etwas mehr als 10 Prozent des SRG-Budgets aus: SRG-Jb 1936, S. 34. Die gesamten Programmkosten beliefen sich gemäss SRG-Jb 1942/43 (S. 73) auf knapp 3,2 Mio. Franken, wovon 921'466 Franken (28,8%) für die Radio-Orchester ausgegeben wurden. Bis zum Beginn der 1980er-Jahre stieg dieser Anteil auf 34,7%, siehe SRG 1983, S. 26. Vgl. Egger 2000, insbes. S. 122 f. und 138 (Verteilkämpfe). Laut Egger verschlangen die Orchester anfangs der 1940er-Jahre sogar 40 Prozent der gesamten Programmkosten (ebd., S. 123).

38 SRG-Jb 1937/38, S. 31; vgl. EBV-Pr 1942a, bes. S. 399–410; EBV-Pr 1942b, bes. S. 103–119.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musiker, sondern auch als wichtige Aushängeschilder schweizerischer Musikkultur im In- und Ausland. Die Reduktion von Orchesterstellen, wie sie ab 1938 im Raum stand, lehnte der Verband deshalb als »künstlerisch unverantwortbar« ab.[39] Mindestens indirekt beeinflussten diese ersten Auseinandersetzungen um die Orchester das Verhältnis zwischen dem STV und der SRG auch noch Jahrzehnte später: Die Heftigkeit, mit welcher der STV jeweils auf Sparpläne beim Radio reagierte, scheint zumindest teilweise auf die Erfahrungen des Verbands mit der SRG-Führung in den 1940er-Jahren zurückzuführen zu sein. Dies rechtfertigt einen etwas ausführlicheren Blick auf den Streit um das Radio-Orchester des Landessenders Beromünster (ROB), das bis 1969 im Studio Zürich beheimatet war. An diesem Konflikt wird zudem das Selbstverständnis des STV als musikalischem Eliteverband und legitimer Kontrollinstanz der schweizerischen Musikpolitik evident. Es veränderte sich über die Jahrzehnte kaum und prägte auch spätere Auseinandersetzungen mit der SRG.

Während das Orchester in Lugano vorerst unangetastet blieb,[40] hatte der Spardruck sowohl in der Westschweiz als auch in der Deutschschweiz Folgen: 1938 musste das Lausanner Orchestre de la Radio Suisse Romande (ORSR) mit dem Genfer Orchestre Romand fusionieren. Die SRG konnte so beinahe 17 Prozent der jährlichen Kosten einsparen.[41] Nachdem im Bundesparlament 1942 erneut Forderungen nach Einsparungen erhoben worden waren,[42] plante die SRG-Leitung, das ROB von 48 auf 38 Stellen zu verkleinern und sein Repertoire einzuschränken. Gleichzeitig sollte für die »Unterhaltungsmusik in gediegener Auswahl und hochwertiger Ausführung« ein spezielles Ensemble gebildet werden.[43] Diese Pläne führten zu einem »Radiokrieg«,[44] der während gut zwei Jahren in Politik und Presse hohe Wellen warf und auch den STV stark beschäftigte.[45] Im Sommer 1943 verlangte der Verband vom Bundesrat, in der Sache angehört zu werden.[46] Weder die SRG-Leitung noch das zuständige Eidgenössische Post- und Eisenbahndepartement sahen jedoch einen Grund, dem STV ein Mitspracherecht einzuräumen. Mit den Komponisten Conrad Beck, der seit 1939 die Musikabteilung des Radiostudios Basel leitete, sowie Luc Balmer, der seit 1938 Mitarbeiter des Radiostudios Bern und seit 1942 Mitglied des STV-Vorstands war, berief die SRG-Spitze allerdings zwei STV-Schwergewichte in eine Kommission, welche das PED in der Orchesterfrage beraten sollte. Zudem durfte Paul Sacher, damals Vizepräsident des STV und selbst an der Leitung des Radioorchesters interessiert, einen eigenen Lösungsvorschlag einbringen.[47] Diese Zugeständnisse stimmten den STV jedoch nicht milder, da man Beck und Balmer aufgrund ihres »Dienstverhältnisses zum Radio« nicht zutraute, »die abzuklärenden Fragen […] unabhängig und objektiv« beurteilen zu können.[48] Außerdem empfand der STV-Vorstand den Umgangston der Bundesbeamten und des SRG-Generaldirektors Alfred W. Glogg gegenüber dem Verband als »unsachlich und geringschätzig«, wie Carl Vogler, STV-Präsident von 1931 bis 1941, in der STV-Festschrift von 1950 schrieb.[49]

39 STV-PGV-B, S. 1.
40 Es gab neben dem Radio-Orchester kein weiteres Orchester im Tessin, vgl. Pedrazzi 1983, S. 36–38; Vitali 1990, S. 59–77.
41 SRG-Jb 1937/38, S. 31 f.; SRG-Jb 1938/39, S. 38–40; vgl. Reymond 2000, bes. S. 93–95.
42 EBV-Pr 1942b, bes. S. 103–119.
43 SRG-Jb 1942/43, S. 14.
44 So z. B. Tobler 1944b; *NZN* 1944d; vgl. Reymond 2000, S. 93–95; Egger 2000, S. 121–124.
45 EBV-Pr 1943a, bes. S. 159–170; EBV-Pr 1943b, bes. S. 483–521; zur Berichterstattung in der Presse vgl. z. B. David 1944; Tobler 1944a; *Der Bund* 1944b.
46 STV-PGV 1943, S. 4; STV-PV 1942, S. 2 und 5; STV-PV-B; vgl. Vogler 1950, S. 133 f.
47 STV-PV 1944, S. 6; vgl. *NZN* 1944a.
48 STV-PV 1943, S. 3 f.
49 Vogler 1950, S. 135.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nach einem ersten Höhepunkt im Sommer 1943 fand der Orchesterstreit im Frühjahr 1944 seine Fortsetzung. Hans Haug trat aus Protest gegen die Abbaupläne als Chefdirigent des ROB zurück. Im Sommer eskalierte die Situation weiter: Das Orchester weigerte sich, mit Hermann Scherchen, dem Nachfolger Haugs, zusammenzuarbeiten, weil dieser sich bereit erklärt hatte, mit dem reduzierten Musikerbestand zu arbeiten. Daraufhin entließ die SRG-Leitung sämtliche Musiker und schrieb die Stellen neu aus.[50] Verlautbarungen des STV[51] sowie eine erneute Eingabe an den Bundesrat, in welcher der Verzicht auf die Orchesterverkleinerung sowie die Berufung eines Schweizer Dirigenten anstelle von Scherchen verlangt wurden, verhallten ungehört.[52]

1957 wurde das Orchester wieder auf 59 Musiker vergrößert. Die Verhältnisse zwischen STV und SRG waren aber schon zuvor aus den Schlagzeilen verschwunden. Aufregung kam Ende 1967 wieder auf, als sich abzeichnete, dass das Radio-Orchester Beromünster von Zürich nach Basel verlegt werden würde. Basel war als Standort für das Deutschschweizer Fernsehstudio nicht berücksichtigt worden und hatte verlangt, als Kompensation wenigstens das ROB zugeteilt zu bekommen. Die SRG stimmte diesem Tauschhandel zu, da die Basler Behörden versprachen, sich an der Finanzierung des Orchesters – nun unter der Bezeichnung »Radio-Sinfonieorchester Basel« – zu beteiligen. Vom STV kam kein Einspruch.[53]

Teil II: Medien- und kulturpolitische Diskussionen der 1980er- und 90er-Jahre

Dass die oben als sechste Vernetzungsebene genannte Beteiligung der Radioorchester an den Tonkünstlerfesten abnahm und sich die Kommunikation über die Zusammenarbeit von STV und SRG veränderte, hatte wesentlich mit den Entwicklungen in der schweizerischen Rundfunklandschaft zu tun. Diese führten in den 1980er- und 90er-Jahren zu intensiven medien- und kulturpolitischen Diskussionen zwischen dem STV und der SRG. In der Schweiz erlaubte die bundesrätliche Konzession einzig der SRG, Programme auszustrahlen. Diese jahrzehntelang unangefochtene Monopolstellung wurde jedoch ab Anfang der 1970er-Jahre in Frage gestellt. Rechtsbürgerliche Kreise kritisierten die ›Linkslastigkeit‹ der SRG und wollten solche Tendenzen über gesetzgeberische und unternehmerische Maßnahmen ausmerzen. Auch andere Teile der Gesellschaft wünschten die Zulassung privater Sender wie des illegal aus Italien in die Schweiz sendenden Radio 24 von Roger Schawinski. Zusätzliches Gewicht erhielten solche Forderungen, weil in einigen europäischen Staaten bereits kommerzielle Radiostationen senden durften. Kabelnetze und Satellitenantennen ermöglichten zudem, zahlreiche ausländische Programme zu empfangen. Angesichts der zu erwartenden Liberalisierung des schweizerischen Rundfunks beschloss die SRG im Januar 1980, die Einführung eines dritten Radioprogramms zu prüfen. Zwei Jahre später ging sie in der Romandie mit Couleur 3 auf Sendung, im Juni 1983 folgte DRS 3. Gleichzeitig trat eine neue Rundfunkverordnung in Kraft, in deren Rahmen der Bundesrat auch Versuchskonzessionen an 50 Lokalradio- und -fernsehstationen sowie Teletextdienste erteilte.[54] Diese Entwicklungen beunruhigten den STV und veranlassten ihn dazu, Stellung dagegen zu beziehen, wie wir in den folgenden Abschnitten darstellen werden.

50 SRG-Jb 1943/44, S. 11 f.; ROB 1944; SRG 1944a/b; *NZN* 1944b; vgl. Egger 2000, S. 121–124.
51 STV-PGV, bes. S. 6 f.; STV 1944; *Der Bund* 1944a; *NZN* 1944c.
52 STV-PV 1943, S. 3 f.; STV-PGV 1944, S. 18–22; vgl. David 1944; Vogler 1950, S. 136 f.; Geller 1975, S. 143.
53 SRG-PZV 1968, S. 21–24; SRG-Jb 1970, S. 5 und 43; RGB-Jb 1967, S. 7–10; STV-PV 1967b, S. 5; vgl. auch Gysin 2000, bes. S. 265 f.; Schibli 2009, bes. S. 9–22; Giegling 1972, S. 65–71.
54 Schneider 2006, bes. S. 90–101; Schweiss et al. 2008, S. 33 und 35.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

STV-Resolution zur Medienpolitik: Für die Einhaltung des Kulturauftrags

Anfangs 1980 beauftragte der STV-Vorstand den Musikjournalisten Fritz Muggler mit der Ausarbeitung einer medienpolitischen Resolution.[55] Muggler formulierte in seinem Entwurf den Verdacht, die SRG vernachlässige »den ihr durch die Konzession verbindlich erteilten Kulturauftrag«, wenn sie trotz eines »rigorosen Sparprogramms […] konkrete Pläne für ein 3. Programm entwickelt«. Er befürchtete zudem, die als Möglichkeit diskutierte Einführung von Werbung am Radio werde zu einer vermehrten Orientierung an Einschaltquoten führen und so das kulturelle Programmangebot negativ beeinflussen. Die STV-Mitglieder wiesen den vom STV-Vorstand vorgelegten Resolutionsentwurf jedoch zurück. Der Grund dafür war eine »zu starke Akzentuierung in der Frage der Kommerzialisierung der Medien«, man solle sich eher »auf die eigentliche Aufgabe der SRG« fokussieren.[56] Statt der Resolution zuzustimmen, beschloss der Verband, eine Kommission zur Medienproblematik einzurichten. Feste Mitglieder waren Urs Frauchiger und Fritz Muggler; Rudolf Kelterborn und der Musikwissenschaftler Jürg Stenzl sollten sie bei Bedarf unterstützen.[57]

Wie schon beim Orchesterstreit 1943/44 wird an der Besetzung der Medienkommission ersichtlich, dass die personellen Verbindungen zur SRG für den STV bisweilen ein Problem darstellten: Urs Frauchiger empfahl, STV-Mitglieder, die gleichzeitig verantwortungsvolle Positionen bei Radio oder Fernsehen innehatten, nur als Berater heranzuziehen.[58] STV-Mitglieder mit Anstellungen bei der SRG dienten zwar als Verbindungspersonen, die – zumindest indirekt – Verbandsanliegen in den Musikredaktionen einbringen konnten. Weil man Interessenskonflikte befürchtete, vertraute man ihnen beim STV jedoch nicht vollkommen und setzte sie nicht für alle Aufgaben ein, wie dies im Falle der Medien-Kommission evident wird.[59] Frauchiger kannte diese Doppelrolle aus eigener Erfahrung, da er von 1970 bis 1977 die Musikredaktion des Studios Bern geleitet hatte.[60]

Der STV-Vorstand verlangte von SRG-Generaldirektor Stelio Molo zudem eine Stellungnahme zur angeblich bedrohten Existenz des Radio-Sinfonieorchesters Basel sowie der abendlichen Kultursendungen auf DRS 2.[61] Molo versicherte, es stünden keine Einsparungen im Bereich Kultur oder Auflösung von bestehenden Verträgen mit Orchestern bevor.[62] Als Leo Schürmann Ende 1980 zu Molos Nachfolger gewählt wurde, wandte sich der STV unverzüglich an ihn: Der Vorstand schrieb Schürmann am 23. Januar 1981 und überreichte ihm die Korrespondenz mit seinem Vorgänger, zusammen mit der Forderung, sich zum Widerspruch zu äußern,

> dass einerseits bei den Radioprogrammen DRS 1 und 2 härteste Sparmassnahmen angeordnet worden sind, die sich auf die kulturell und journalistisch zwangsläufig anspruchsvolleren Sendungen einschneidend auswirken, und dass andererseits für ein neues Drittes Programm Geld bereitgestellt wird – für ein Programm, das ausschliesslich leichte Unterhaltungsmusik bringen soll

55 STV-PV 1980a, S. 2. Muggler war Präsident der Schweizer Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und gehörte – mit beratender Stimme – deshalb auch dem STV-Vorstand an.
56 STV-Jb 1980, S. 14 und 22.
57 STV-PV 1980b, S. 4 f.
58 STV-PV 1980a, S. 5.
59 Vgl. oben, Abschnitt »Streit um das Radio-Orchester Beromünster«.
60 *SMZ* 2023.
61 STV-PV 1980b, S. 4.
62 Molo 1980.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> und somit ganz gewiss zu einer weiteren Verflachung des gesamten Radio-DRS-Programmangebots führen wird.[63]

In seiner Antwort wies Schürmann darauf hin, dass Sendungen mit ernster Musik im zweiten Programm besonders gut vertreten seien und dass mit diesen nachweislich »ein ausgesprochenes Minoritätsbedürfnis befriedigt« werde. Hingegen gebe es deutliche »Defizite bei der volkstümlichen Musik und bei der modernen Musik für junge Leute«, denen die SRG mit dem dritten Programm entgegenwirken wolle. Schürmann widersprach dem Vorwurf des »kulturellen Ausverkaufs der SRG« und betonte, dass »die SRG eine Institution für alle« sei, da sie »von allen Zuschauern und Zuhörern finanziert« werde und daher »Anliegen und Bedürfnisse aller Schweizer« zu berücksichtigen habe.[64]

Als Reaktion auf Schürmanns Antwort beschloss der STV-Vorstand Anfang 1981, ein »Manifest über die schweizerische Medienpolitik« zu veröffentlichen. Die Arbeitsgruppe »Media« hatte es auf der Grundlage von Mugglers Resolutionsentwurf vom Vorjahr ausgearbeitet. Anfang März 1981 erschienen dazu mehrere Artikel in großen Tageszeitungen.[65] Das Manifest sollte als zweiter Resolutionsentwurf auch der STV-Generalversammlung vom 31. Mai 1981 vorgelegt werden. Da die Publikation des Manifests vonseiten der SRG-Spitze sowie STV-naher SRG-Mitarbeiter wie André Zumbach, dem Leiter der Musikproduktion des Westschweizer Radios, negative Reaktionen provoziert hatte,[66] traf sich der STV-Vorstand am Tag vor der Generalversammlung zu einer außerordentlichen Sitzung. Urs Frauchiger schlug vor, den Resolutionsentwurf zurückzuziehen, was von Präsident Klaus Huber unterstützt wurde. Die etwas defensivere Haltung der STV-Spitze hatte möglicherweise damit zu tun, dass die Generalversammlung im Rahmen des Tonkünstlerfestes in Lugano stattfinden sollte. Als dessen Thema war 1977 bemerkenswerterweise »Musik am Fernsehen« festgelegt worden. Das STV-Organisationskomitee um Carlo Florindo Semini arbeitete eng mit Armin Brunner, Ermanno Briner, Carlo Piccardi und anderen SRG-Vertretern zusammen und war auf eine möglichst störungsfreie Kooperation angewiesen.[67] Dennoch wurde der Generalversammlung eine gekürzte Version des Manifests als Resolutionstext vorgelegt. Unter den STV-Mitgliedern erhoben sich Stimmen, die mit der Veröffentlichung des Manifests und dem Resolutionsentwurf nicht einverstanden waren: Julien-François Zbinden, der von 1973 bis 1979 STV-Präsident gewesen war und als Abteilungsleiter Musik im Radiostudio Lausanne arbeitete, bezeichnete das Manifest als »unschicklich«. Er erinnerte daran, dass die SRG regelmäßig ihre Orchester und Chöre zur Durchführung der Tonkünstlerfeste zur Verfügung stelle und dass »ein Drittel des Programmbudgets für die Musik vorgesehen« sei. Der zur Generalversammlung eingeladene Andreas Wernli, Nachfolger von Rudolf Kelterborn als Abteilungsleiter Musik bei Radio DRS, beteuerte die Offenheit der SRG für einen Dialog mit dem STV zu Fragen der Musikprogramme und des Kulturauftrags. Er schlug vor, zunächst einen Austausch zwischen den Institutionen in Gang zu bringen, um das »Informationsniveau zwischen SRG und STV« anzugleichen. Trotz des Gesprächsangebots der SRG sowie einiger Gegenstimmen aus dem Verband nahmen die STV-Mitglieder die Resolution an. Sie verlangten von der SRG zudem eine öffentliche Diskussion, die innerhalb von drei Monaten stattzufinden habe.[68]

63 Huber/Faller 1981.
64 Schürmann 1981a.
65 SDA 1981.
66 STV-PV 1981, S. 5 f.
67 STV-PO 1980, S. 1 f. Zum Festprogramm gehörte auch die Aufführung und TV-Ausstrahlung eines Stückes, das vom STV für den Anlass in Auftrag gegeben werden sollte. STV-PV 1977, S. 3 f.; STV-PO 1977, S. 1 f.
68 STV-Jb 1981, S. 13 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mäzenatentum für Minoritätenbedürfnisse vs. Verpflichtung zur kulturellen Vielfalt

Die SRG-Spitze ließ sich darauf ein, die Debatte fand am 10. Oktober 1981 an der Universität Fribourg statt. Auf dem Programm standen Diskussionsbeiträge von Jürg Stenzl und Hansjörg Pauli für den STV sowie einer von SRG-Generaldirektor Leo Schürmann. Stenzl wandte sich in seinem einleitenden Beitrag vor allem dem Kulturbegriff zu, den er auf die bürgerliche Hochkultur einschränkte. Den Kulturauftrag der Medien sah er darin, dass Radio und Fernsehen »zur kulturellen Entfaltung beitragen« sollten. Er kritisierte, dass die SRG ihre Programme an Hörerzahlen ausrichte: Kultur verlange »einen höheren, Idealismus bedingenden Aufwand«, wie Fritz Muggler in der *NZZ* Stenzls Beitrag zusammenfasste. Kulturpolitische Argumente, die davon ausgingen, dass die Konkurrenzierung der SRG durch Privatsender die Angebotsvielfalt erhöhen würde, seien »nur bei mangelnder Einsicht in die Strukturen der kulturellen Institutionen möglich«, so Stenzl.[69] Aufgrund der Tendenz zum beiläufigen Musikhören befürchtete er, die Radioprogramme würden zu »Dudelwellen«.[70] Dem müsse mit Informationssendungen zur Kultur entgegengetreten werden.

Stenzls eng gefasster Kulturbegriff stand im Widerspruch zur Kulturdefinition der SRG. Schürmann wies auf die Rolle der Medien als Dienst an der Allgemeinheit hin und rechtfertigte die dritte Senderkette damit, dass die SRG Programme für alle Bevölkerungsschichten anzubieten habe. Den Kulturauftrag müsse sie mit Blick darauf erfüllen. Zudem müsse berücksichtigt werden, dass das Musikhören allmählich zur Begleitung anderer Tätigkeiten werde. Die SRG müsse sich solchen kulturellen Entwicklungen kontinuierlich anpassen, um die Bedürfnisse der Öffentlichkeit zu befriedigen. Er stellte klar, die SRG könne deswegen auch nicht als Mäzen einzelne Kultur- oder Musiksparten permanent fördern.[71]

Im abschließenden Beitrag schlug Hansjörg Pauli vor,[72] das Radiopublikum durch ungewöhnliche, in öffentlichen Konzerten nicht vorkommende Werkkombinationen oder durch das Aufbrechen von Spartengrenzen zum Zuhören zu animieren. In seinem Beitrag kritisierte er die SRG harsch. Dabei habe er sich im Ton vergriffen, sodass die Debatte bereits vor der eigentlichen Diskussion zu enden drohte, wie die Presse berichtete: Paulis »zum Teil etwas boshaft formuliert[e] Gedanken« hätten Schürmann dermaßen beleidigt, dass er damit drohte, gleich wieder abzureisen. Dem STV-Präsidenten Klaus Huber gelang es, die Situation zu beruhigen und eine konstruktive Diskussion zu ermöglichen.[73]

In der Debatte wurden grundsätzliche Diskrepanzen sichtbar: Der STV hielt an einem engen Kulturbegriff fest und wollte das Radio im Sinne eines Mäzenatentums zur Existenzsicherung seiner Mitglieder verpflichten. Die SRG sah ihren Auftrag hingegen darin, Kultur in all ihren Facetten als Dienst an der Öffentlichkeit zu vermitteln. Ein weiterer Streitpunkt war die Mitsprache bei der Programmgestaltung: Der STV bemängelte, dass man an die diversen Abteilungsleiter mit neuen, originellen, vielleicht experimentellen Sendungskonzepten nicht herankomme. Die SRG wiederum sah die Idee eines mitsprechenden Fachgremiums skeptisch. Der STV wünschte sich »Querverbindungen von einem Ressort zum anderen, nach besserer, sinnvollerer Anwendung der Gelder und Sendezeiten, die für kulturell relevante Beiträge zur Verfügung

69 Muggler 1981, S. 18.
70 *FN* 1981, S. 5.
71 Schürmann (1981b) betonte, gemäß der SRG-Hörerforschung hörten 53 Prozent des Radiopublikums Musik beim Aufstehen, beim Autofahren, bei der Arbeit oder beim Essen. Vgl. Beck/Jecker 2012, S. 337 f.; Schade 2006, bes. S. 306, 310 f. und 358–360.
72 Pauli war bei der Debatte nicht anwesend, sein Beitrag wurde von Urs Frauchiger vorgelesen.
73 Wolfensberger 1981, S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stehen«.[74] Solche Wünsche standen jedoch der Strategie der SRG entgegen, durch die Einführung eines dritten Programms eine klare Spartentrennung zu schaffen. Diese sollte ermöglichen, neue Sendegefäße für bestimmte Publikumssegmente einzurichten. Obwohl Schürmann in der Diskussion versicherte, dass der Kulturauftrag gewissenhaft wahrgenommen werde und Dialog erwünscht sei, bereitete die SRG-Strategie den Boden für weitere Auseinandersetzungen mit dem STV.

Die SRG und ihre Orchester – eine komplizierte Beziehung

Knapp zwei Jahre später kam ein nächster Schlag für den STV: An ihrer Pressekonferenz vom 7. Juli 1983 stellte die SRG nicht nur ihren Jahresbericht für 1982 vor, sondern thematisierte auch bevorstehende Sparmaßnahmen. Diese sollten unter anderem die Radioorchester betreffen, die im Jahr 1980 mit fast 24,8 Millionen knapp 19 Prozent der gesamten Radio-Programmkosten verschlungen hatten, wie aus dem Bericht einer SRG-internen Arbeitsgruppe hervorging. Sie hatte 1981 den Auftrag erhalten, neue Varianten »der Zusammenarbeit zwischen der SRG und den Orchestern und Chören auf nationaler und regionaler Ebene« vorzuschlagen.[75] SRG-Generaldirektor Schürmann betonte, dass mit den Sparmaßnahmen kein Kulturabbau geplant sei. Sparen wolle man durch Umstrukturierungen in der Trägerschaft der Orchester, indem die Kosten auf Stiftungen, Kantone und die SRG verteilt würden. Zudem sollten die Maßnahmen nicht sofort, sondern graduell, auf die nächsten fünf Jahre verteilt, umgesetzt werden. Namentlich die von der SRG getragenen Kosten des Orchestre de la Suisse Romande und des Orchestre de Chambre de Lausanne sollten so um 25 Prozent reduziert werden. Zudem sahen die Sparpläne vor, die Unterhaltungsorchester von DRS und RSR aufzuheben.[76]

Der STV hielt Schürmanns Ankündigungen für bedrohlich, wie in der Einleitung des Jahresberichts 1983 zu lesen ist. Die SRG sei »nicht mehr gewillt […], die Orchester des Radios im bisherigen Rahmen finanziell zu tragen«. Und weiter: »Diese im Bereich des Kulturauftrags allarmierenden [sic] Meldungen sind typischerweise in den gedruckten Medien kaum beachtet worden. Zynischerweise wurde am Schluss der Sitzung [gemeint ist die SRG-Pressekonferenz vom 7. Juli] noch daraufhingewiesen [sic], dass man sich von der Direktion SRG her voll für die Wahrung des Kulturauftrags einsetze!«[77] In der Folge traf sich die STV-Arbeitsgruppe »Media« im September 1983 mit den Vertretern der sprachregionalen Radios DRS, RSR und RSI zu einem Gespräch darüber, wie die Lage beruhigt werden könnte. Es kam jedoch kein konstruktiver Dialog zustande, vielmehr stellte der STV Forderungen: Die SRG müsse den Kulturauftrag durch »tägliche Sendungen mit zeitgenössischer Musik«, »regelmäßige Sendungen mit einem Spezialthema in diesem Bereich« und »bessere musikalische Dokumentation entsprechender Ereignisse des öffentlichen Musiklebens« erfüllen. Der STV erhielt auf seine – aus Sicht der SRG so überzogenen wie unrealistischen – Forderungen »keine substanziellen Antworten«.[78]

Sowohl 1981 in seiner Resolution zur Medienpolitik als auch in der Reaktion auf den SRG-Orchesterbericht 1983 bezog sich der STV auf den Kulturauftrag der SRG. Dessen Erfüllung

74 Ebd.
75 SRG 1983, S. 1 (Zitat) u. 25 (Zahlen).
76 *Der Bund* 1983; *TA* 1983; Livio 1983; SDA 1983; Pichonnaz 1983.
77 STV-Jb 1983, S. 4 (alle Zitate). Die Wahrnehmung des STV, die Zeitungen hätten die SRG-Sparankündigungen ignoriert, war nicht richtig: Insgesamt erschienen in der Deutsch- und Westschweiz mindestens 14 Zeitungsartikel zu dieser Pressekonferenz, wobei *TA, NZZ* und *Nouvelliste* die Sparankündigungen der SRG auch kulturpolitisch einordneten.
78 STV-Jb 1983, S. 4 und 12.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bedingte gemäß dem STV die Produktion und Verbreitung von zeitgenössischer Schweizer Musik. Die finanziellen Kürzungen bei der SRG stellten dies jedoch in Frage. In Artikel 13 der Konzession war der Kulturauftrag folgendermaßen formuliert: »Die von der SRG verbreiteten Programme haben die kulturellen Werte des Landes zu wahren und zu fördern und sollen zur geistigen, sittlichen, religiösen, staatsbürgerlichen und künstlerischen Bildung beitragen.«[79] Konkretere inhaltliche oder materielle Vorgaben zum Kulturauftrag fanden sich im Konzessionstext keine. Wie sich die SRG die Erfüllung des Kulturauftrags im Zusammenhang mit ihrer Musikproduktion vorstellte, wird im 1983 erstellten Bericht *Die SRG und die Orchester* ersichtlich. Gleich wie Schürmann bei der Debatte in Fribourg 1981, bezog sich die SRG-Arbeitsgruppe in ihrem Bericht auf die Konzession: Diese definiere die SRG als öffentlichen Dienstleistungsbetrieb mit der Aufgabe, Programme herzustellen und zu verbreiten. Weiter hieß es im Bericht, Programme müssten »ständig den Bedürfnissen der Allgemeinheit« angepasst werden. Wie die SRG dies erreiche, werde durch die Konzession nicht vorgegeben. Die SRG sei deshalb auch »in keiner Weise« verpflichtet, »zu diesem Zwecke spezifische Produktionsmittel zu unterhalten«. Fragen der Kulturpolitik seien »Sache der öffentlichen Hand und nicht Angelegenheit halböffentlicher Dienstleistungsbetriebe«. Aus Sicht der SRG konnte folglich »die Orchesterfrage nicht unter dem Gesichtspunkt der Kulturpolitik, sondern nur unter demjenigen ihrer Programmtätigkeit« beurteilt werden.[80]

Sorgen um die Kultur am Radio: Roy Oppenheim an der STV-Generalversammlung 1987

Die Richtung, welche die SRG anfangs der 1980er-Jahre mit der Weiterentwicklung ihrer Programmstrukturen und im Bereich der Musikproduktion eingeschlagen hatte, blieb deshalb ein konstantes Ärgernis für den STV. Im Vorwort zum Jahresbericht 1986 enervierte sich der neugewählte STV-Präsident Jean Balissat über »Medienfachleute und Kulturbeauftragte«, die darauf hinwiesen, dass zeitgenössische Musik nur einen sehr kleinen Teil des Radiopublikums anspreche. Sie zielten mit ihren »unklugen und unehrlichen Argumenten« darauf ab, die »Sensibilität« und den »kritischen Geist« der Bevölkerung zu unterminieren. Dies habe zur Folge, dass sein »Menschsein und Musikersein« in Gefahr seien. Er werde jedoch nicht von seinem Idealismus abweichen, denn es gelte, »auf eine möglichst weite Verbreitung dieser Musik« hinzuarbeiten.[81] Aufgrund der »unbefriedigenden« Beziehungen des STV zu den Medien[82] wollte der STV-Vorstand mit Roy Oppenheim sprechen, der in der SRG-Generaldirektion für die Programmkoordination zwischen den nationalen Radio- und Fernsehketten zuständig war.[83] Oppenheim wurde eingeladen, an der STV-Generalversammlung im Mai 1987 über »Die SRG und die schweizerische Musikproduktion« zu referieren.[84] Bevor er den SRG-Standpunkt erklären durfte, stellte Balissat nochmals die Sicht des STV dar: »Die Musikwelt« sei besorgt, dass die Kultursender angesichts der tiefen Hörerzahlen gefährdet seien und ein Abbau bei den Orchestern die Musikprogramme negativ beeinflussen würde. Besonders beklagenswert erschien ihm, dass die von uns im ersten Teil als dritte Vernetzungsebene genannte Präsenz des STV in den Musikredaktionen abnahm. »[D]ie Musiker« kämen sich nun im Dialog

79 CH-BR 1981, S. 288.
80 SRG 1983, S. 45–48.
81 Balissat 1986, S. 4.
82 STV-PGV 1986, S. 7.
83 STV-PV 1986, S. 2.
84 STV-PV 1987, S. 2.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit der SRG »etwas verloren« vor, »denn statt der Männer aus ihrem Beruf, die bisher für musikalische Belange verantwortlich waren, treffen sie nun auf Verwaltungsfachleute«, mit denen sie »schwerer ins Gespräch« kämen.[85]

Oppenheim entgegnete, das Engagement der SRG für die E-Musik lasse sich nicht allein an statistischen Größen ablesen, sondern sei eine Frage der Qualität. Die SRG-Sender brächten »der neuen Schweizer Musik viel Aufmerksamkeit« entgegen und kümmerten sich »um die systematische Verbreitung von Werken Schweizer Komponisten zu den besten Hörzeiten und oft in Direktübertragung.« Das aktuelle Ausmaß dieses Engagements könne er nicht exakt beziffern, die Schweizer Musik nehme jedoch viel Raum ein. Zur Bekräftigung führte Oppenheim die Programmstatistiken des Vorjahres ins Feld: 1986 seien auf DRS 2, Espace 2 und Rete 2 zusammengenommen 9700 Stunden E-Musik gesendet worden, davon im Schnitt 70 Prozent Eigenproduktionen. 30 Prozent dieser Eigenproduktionen wiederum seien »Schweizer Komponisten oder Interpreten gewidmet« gewesen. Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen räumte Oppenheim ein, dass die »fördernde Rolle« der SRG-Sender »im Vergleich mit den Jahren 1950–1960 deutlich zurückgeht«. Er erinnerte aber daran, dass die SRG »kein Mäzen« sein könne. Nichtsdestotrotz bemühe man sich bei der SRG darum, zwischen den politischen Ansprüchen und den wirtschaftlichen Gegebenheiten zu vermitteln und den Dialog mit dem STV aufrechtzuerhalten, »um positive Lösungen auszuarbeiten«.[86] Angesichts der Budgetkürzungen, die seit Mitte der 1980er-Jahre besonders die Musikproduktion bei Radio DRS 2 betroffen hatten,[87] klangen Oppenheims Beteuerungen hohl in den Ohren der STV-Mitglieder. Auch seine Aussage, statistische Größen wie Hörerzahlen seien bei der Programmplanung nur ein Kriterium unter vielen, stieß auf Skepsis. So monierten Jean-Jacques Dünki und Jürg Stenzl, Oppenheims Ausführungen seien »mehr quantitativ als qualitativ orientiert« gewesen.[88]

Der Spardruck auf die Kultur- und speziell die Musikprogramme wurde nicht nur vom STV angeprangert, sondern stieß auch SRG-intern auf Widerspruch, beispielsweise bei den betroffenen Fachredaktionen. Guido Wiederkehr, Programmleiter von DRS 2, kritisierte in einer Pressemitteilung vom Oktober 1988 die »weder in der Westschweiz und im Tessin noch im benachbarten Ausland […] zu beobachtende Tendenz, quantitative Kriterien und simple vordergründige Kosten/Nutzenrechnungen als Leitplanken für mögliche Maßnahmen« gegen den festgestellten Hörerschwund zu verwenden.[89] Und die Arbeitsgruppe Musikproduktion DRS 2 hielt fest, die Budgetkürzungen der 1980er-Jahre hätten bereits zu einem »enormen« Bedeutungs- und Imageverlust »von Radio DRS im Musikleben der Schweiz« geführt. Jede weitere Kürzung der ohnehin schon als ungenügend taxierten Produktionsmittel sei »unverantwortlich« und werde – wie vom STV befürchtet – dazu führen, dass DRS 2 »den Kulturauftrag nicht mehr erfüllen« könne.[90] Welches Ausmaß der finanzielle Abbau bei DRS 2 hatte, wird beispielsweise am Rückgang der vergebenen Kompositionsaufträge deutlich (Abb. 1).

85 STV-PGV 1987, S. 14 f.
86 Ebd., S. 15 f.
87 Grolimund 1991, S. 1.
88 STV-PGV 1987, S. 16. Vgl. Dünki 1987; Fierz 1988.
89 Wiederkehr 1988, S. 1.
90 Grolimund 1991, S. 1; zur Situation bei Espace 2 vgl. Rosset 1987.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

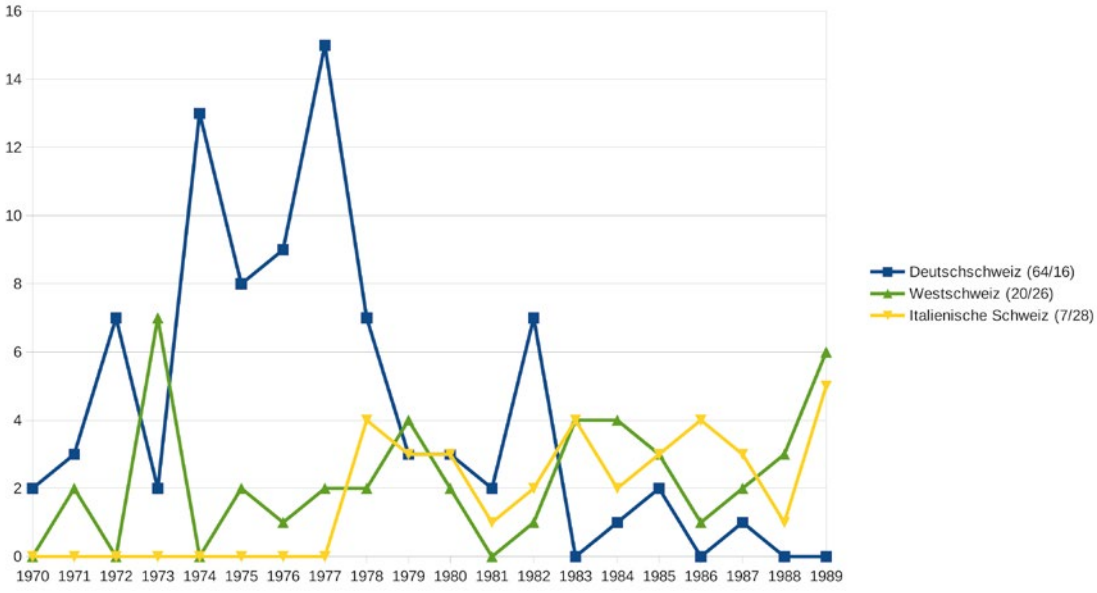


Abb. 1 Entwicklung der SRG-Kompositionsaufträge 1970–1989. Dass die »fördernde Rolle der SRG« nach der Mitte der 1970er-Jahre besonders in der Deutschschweiz unter Druck kam, wird an der Anzahl der vergebenen Kompositionsaufträge deutlich: Während die Auftragszahl in der Westschweiz konstant blieb und in der italienischen Schweiz stieg, sank sie in der Region DRS von 64 (1970–1979) auf 16 (1980–1989) Aufträge. (Quelle für die Zahlen: Sandmeier 2022. Grafik: Tatiana Eichenberger).

»SOS SRG – Rettet die Kultur am Radio«

Der Widerspruch der SRG-Musikredaktionen nützte nichts, im Frühjahr 1991 kündigte die SRG-Leitung an, bei Radio DRS im nächsten Jahr 3,8 Millionen Franken einsparen zu müssen. Davon entfielen 2,2 Millionen Franken auf DRS 2.[91] Diese aus seiner Sicht desaströse Entwicklung veranlasste den STV, zusammen mit vier weiteren kulturellen Berufsverbänden eine Großaktion unter dem Titel »SOS SRG – Rettet die Kultur am Radio« zu organisieren. Es handelte sich um eine Anfang Mai 1991 gestartete Petition, für die mehr als 34'000 Unterschriften gesammelt werden konnten. Sie wurde am 9. September 1991 an den Ständeratspräsidenten Arthur Hänsenberger, den Direktor des Bundesamts für Kultur Alfred Defago sowie an den SRG-Generaldirektor Antonio Riva übergeben. In ihrem Begleitbrief verwiesen die Kulturverbände darauf, dass das Radio wegen der finanziellen Einschränkungen seinem Kulturauftrag immer weniger nachkommen könne.[92] Dies sei am Rückgang der Eigenproduktionen sowie an der abnehmenden Berücksichtigung von Minderheitenpublika festzustellen. Abschließend riefen die Petitionäre zur »Stützung der SRG in ideeller und finanzieller Richtung« auf.[93] Die Petition erregte viel Aufmerksamkeit in der Presse, und bei dieser kulturpolitischen Diskussion standen der STV und die SRG für einmal auf der gleichen Seite. Der SRG-Generaldirektor sprach den Organisatoren bei der Übergabe der Petition seinen Dank für die Unterstützung in der »angespannten Finanzlage« aus.[94] Trotz des medialen Erfolgs der Aktion waren die angekündigten Kürzungen und ihre Konsequenzen für DRS 2 nicht abzuwenden.

91 *Der Bund* 1991.
92 Ebd.
93 STV 1991, S. 50.
94 SDA 1991, S. 1.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fazit

Die SRG und der STV waren auf mehreren Ebenen vernetzt. Ihr Zusammenwirken verlief normalerweise im Stillen, es kam jedoch immer wieder zu Divergenzen. Einerseits, weil sich die Interessen der beiden Akteure bisweilen widersprachen, andererseits, weil sich die Vernetzung im Laufe der Zeit auf den meisten der sechs im ersten Teil beschriebenen Ebenen lockerte. Aus Sicht des STV wog dabei besonders schwer, dass sich ab den 1980er-Jahren die Ebene der personellen Verflechtungen zwischen SRG und STV aufzulösen begann. Die wiederholten Sparrunden besonders im Musikbereich machten deutlich, dass es dadurch für den Verband schwieriger wurde, seinen musikpolitischen Zielen in der SRG Gehör zu verschaffen. Gleichzeitig veränderten sich die medien- und kulturpolitischen Rahmenbedingungen, was das Verhältnis der beiden Institutionen ebenfalls beeinflusste. Einzig auf der Vernetzungsebene der Schallplatten- und CD-Produktionen blieb die Zusammenarbeit von SRG und STV bis zum Ende des STV erhalten.

Die Divergenzen zwischen STV und SRG gingen zu einem Teil auf das Selbstverständnis des STV zurück: Er definierte sich selbst als führenden Berufsverband der Schweizer Musiker. Daraus ergab sich aus seiner Sicht ein legitimer Anspruch auf Vertretung in SRG-Leitungsgremien sowie Mitsprache in Orchester- und Programmfragen, wie wir an Beispielen aus den 1930er-, 40er- und 60er-Jahren gezeigt haben. Die SRG, aber auch die mit der Rundfunkregulierung betrauten Amtsstellen und politischen Akteure sahen den STV jedoch vorab als Vertreter von Partikularinteressen – der STV war ein Anspruchssteller unter vielen. Diesem einen Verband besondere Mitsprache- und Vertretungsrechte einzuräumen, war aus dieser Perspektive nicht gerechtfertigt und wurde dem STV jeweils schonungslos klargemacht. Im Verband rief diese Ablehnung starke Gefühle von Missachtung und Vernachlässigung hervor. Dieses Empfinden wurde von STV-Vertretern erstmals während der 1930er- und 40er-Jahre geäußert und hielt bis in die jüngste Vergangenheit an.

Den wohl wichtigsten Grund für Misstöne sehen wir in den unterschiedlichen Interpretationen des Kulturauftrags der SRG: Uneins war man sich bereits bei der Frage, was alles als Kultur zu gelten habe. Der STV hielt an einer engen, an den Idealen der bürgerlichen Hochkultur orientierten Definition fest. Dazu gehörte aus seiner Sicht der erzieherische Auftrag des Radios, dem Publikum zeitgenössische E-Musik zu vermitteln. Aus der Kombination seines Kultur- und seines Selbstverständnisses leitete der Verband die implizite Verpflichtung der SRG ab, im Sinne eines Mäzenatentums zur Existenzsicherung der STV-Mitglieder beizutragen. Spätestens ab der Mitte der 1970er-Jahre interpretierte die SRG ihren Kulturauftrag hingegen auf der Basis eines weiter gefassten Kulturbegriffs, der auch Popmusik und Unterhaltungs- sowie Informationsformate einschloss. In den Augen des STV entzogen solche Sendeinhalte der ›echten‹ Kultur überlebensnotwendige Produktionsmittel. Auch über die Art und Weise, *wie* der Kulturauftrag zu erfüllen sei, wie also Programmstrukturen und -inhalte ausgestaltet und wie dafür die Mittel zugeteilt werden sollten, waren sich die beiden Akteure nur selten einig, wie die wiederholten STV-Interventionen der 1980er- und 90er-Jahre belegen.

Aus dieser Situation ergab sich anfangs der 1980er-Jahre, dass sich der STV zunehmend als Wächter über die Kultur am Radio, speziell die E-Musik, sah. Obwohl immer schriller im Ton, traf die Kritik mindestens teilweise zu: Selbst die SRG-Verantwortlichen konnten nicht bestreiten, dass bei den Kulturprogrammen der zweiten Senderketten massiv gespart wurde. Sie versuchten jeweils, den Abbau mit Bekenntnissen zum Kulturauftrag und zur Zusammenarbeit mit dem STV schönzureden. Dies führte dazu, dass zahlreiche Musikerinnen und Musiker die durchaus diskussionswürdigen Gründe der SRG als falsch oder gar unehrlich ablehnten: Dass

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Programme mit neuer E-Musik nur eine kleine, spezialisierte Publikumsgruppe ansprachen, jugendliche Pop- und Rockmusikfans aber ebenfalls legitime Programmansprüche hatten, dass die finanziellen Ressourcen der SRG immer knapp waren und die Tage ihres medienpolitischen Monopols gezählt waren, schienen dem STV lediglich vorgeschobene Gründe zu sein. Daran und an der Interpretation des Kulturauftrags zeigt sich, dass sich das Medien- und Kulturverständnis des STV über die Jahrzehnte weit von jenem der SRG – und eines Großteils der Gesellschaft – entfernt hatte. In den Stellungnahmen des STV schwang oft eine implizite Idealvorstellung aus den Anfangszeiten des Radios mit: jene des Hörers, der sich gezielt für eine Sendung entscheidet und dem gewählten Programm dann aufmerksam folgt, analog der Situation im Konzertsaal. Diese Vorstellung war auch innerhalb der SRG verbreitet und prägte bis in die 1950er-Jahre die Gestaltung der Radioprogramme. Der STV scheint in seiner Auslegung des SRG-Kulturauftrags weitgehend an dieser Vorstellung festgehalten zu haben. Die Tatsache, dass sich das Radio seit der Einführung des Fernsehens vom Leit- zum Begleitmedium gewandelt hatte, war selbst Ende der 1980er-Jahre noch nicht im STV-Diskurs zur Rolle der SRG als Kulturvermittlerin angekommen. Diese Realitätsferne löste besonders auf Seiten der SRG-Leitung bisweilen harsche Reaktionen aus.

Selbst solch fundamentale Differenzen hinderten STV und SRG aber nicht daran, auch nach den 1990er-Jahren konstruktiv zusammenzuarbeiten. Ein Beispiel dafür ist die fortgesetzte Kooperation im Rahmen der Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik, ein anderes die Beteiligung der SRG am STV-Jubiläumsfest zur Jahrtausendwende. Dass es bis zum Ende des STV nicht zu einer kompletten Entfremdung kam, hängt einerseits damit zusammen, dass sich die personellen Verflechtungen zwischen den beiden Institutionen nie vollständig auflösten und sich immer wieder gemeinsame Interessen fanden. Andererseits waren der Musikerverband und das Medienunternehmen keine monolithischen Blöcke: Obwohl wir sie in den vorangegangenen Abschnitten als mehr oder weniger homogene Akteure dargestellt haben, gab es innerhalb des STV nicht nur SRG-kritische Stimmen, sondern auch solche, die zur Mäßigung im Ton aufriefen und daran erinnerten, dass die SRG viel für die Produktion und Verbreitung neuer Schweizer Musik geleistet habe. Umgekehrt gab es auch innerhalb der SRG abweichende Meinungen: Besonders die Musikredaktionen der SRG-Radios waren nicht damit einverstanden, wie ihre Direktionsetagen Orchester und Ensembles abstießen sowie Produktionsmittel, Programmplätze und Redaktionsstellen wegsparten oder umverteilten. Sie begrüßten auch Interventionen des STV wie die Aktion »SOS SRG«. Besonders Akteure wie Julien-François Zbinden oder Rudolf Kelterborn, die sowohl in STV und SRG wichtige Führungsrollen besetzten, gerieten deshalb hin und wieder in Zielkonflikte, übernahmen aber auch eine wichtige Vermittlungsfunktion.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Artikel zuletzt abgerufen am 26.8.2024.

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.

Andreae 2023 | Marc Andreae im Gespräch mit Dominik Sackmann und Stefan Sandmeier, Lugano, 20./21.3.2023.

Anonym 2024 | Anonym: *Julien-François Zbinden. Biographie. Une vie musicale intense,* online, 2024, www.jfzbinden.ch/biographie.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anonym o. J. | Anonym: Briner-Aimo, Ermanno, in: *Dizionario dei musicisti della Svizzera italiana,* online, o. J., www.ricercamusica.ch/dizionario/167.html.
Balissat 1986 | Jean Balissat: Vorwort des Präsidenten, in: STV: *Jahresbericht 1986* (ASM-E-3–81), S. 3 f.
Ballmer 2013 | Christoph Ballmer: Hans Vogt, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 26.8. 2013, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/020761/2013-08-26/.
Baumgartner 2016 | Michael Baumgartner: Vuataz, Roger, in: *MGG online,* 30.11.2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/22462.
Beck/Jecker 2012 | Daniel Beck/Constanze Jecker: Gestaltung der Programme – zwischen Tradition und Innovation, in: *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983–2011,* hg. von Theo Mäusli, Andreas Steigmeier und François Vallotton, Baden: hier + jetzt 2012, S. 337–377.
Brotbeck 2001 | Roman Brotbeck: Vuataz, Roger, in: *Grove Music online,* 20.1.2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29730.
Carl 1968 | Domenic Carl [SRG-Verwaltungsdirektor von 1959 bis 1981]: *Brief an die Musikabteilungen der SRG-Radiostudios betreffend Pläne der Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik für eine zweite Schallplatten-Serie vom 12.3.1968.* Radio SRF, Hausarchiv Radiostudio Basel, Abt. Musik.
CH-BR 1981 | Schweizerischer Bundesrat: Konzession für die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (Konzession SRG) vom 22.12.1980, in: *Bundesblatt* 1981, Bd. 1, S. 285–295.
Ciocca-Rossi 2011 | Anna Ciocca-Rossi: Prefazione. Otmar Nussio, la RSI e lo sviluppo della musica nella Svizzera italiana, in: *Otmar Nussio, una vita »tutta suoni e fortuna«,* hg. von Tania Giudicetti Lovaldi, Locarno: Dadò 2011, S. 9–24.
David 1937 | Karl Heinrich David: Umfrage über den Rundfunk I, in: *Schweizerische Musikzeitung* 77/3 (1937), S. 57–67.
David 1944 | Karl Heinrich David: Diskussion über das Radio-Orchester, in: *Die Tat,* 22.7.1944, S. 8.
Der Bund 1944a | ag. [Name nicht bekannt]: Die Diskussion um das Radio-Orchester Beromünster, in: *Der Bund,* 21.7.1944, Abend-Ausgabe, S. 4.
Der Bund 1944b | Anonym: Bundesrat Celio zur Orchesterfrage. Nationalratssitzung vom 27. September, nachmittags, in: *Der Bund,* 28.9.1944, Abend-Ausgabe S. 3 f.
Der Bund 1983 | dam [Name nicht bekannt]: Schürmann »rundum zufrieden«. Befriedigung in der SRG über die jüngsten Bundesratsentscheide, in: *Der Bund,* 8.7.1983, S. 31.
Der Bund 1991 | ml [Name nicht bekannt]: SOS SRG. Zahlreiche Unterschriften, in: *Der Bund,* 10.9.1991, S. 9.
Drack 2000 | *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958,* hg. von Markus T. Drack, Baden: hier + jetzt 2000.
Dünki 1987 | Jean-Jacques Dünki: Schweigende Mehrheit – sprechende Minderheit. Gedanken zu einem nicht gleichlautenden Vortrag, in: *Dissonanz* 13 (August 1987), S. 29 f.
EBV-Pr 1942a | [Parlamentsdienste der eidg. Bundesversammlung]: 10. Sitzung des Ständerats vom 12.6. 1942, in: *Protokolle der Bundesversammlung. Ordentliche Sommersession (1.6.1942–13.6.1942),* S. 379–448. Schweizerisches Bundesarchiv E1401#1960/58#262.
EBV-Pr 1942b | [Parlamentsdienste der eidg. Bundesversammlung]: 3. Sitzung des Nationalrats vom 9.12. 1942, in: *Protokolle der Bundesversammlung. Ordentliche Wintersession (7.12.1942–18.12.1942),* S. 97–119. Schweizerisches Bundesarchiv E1301#1960/51#353.
EBV-Pr 1943a | [Parlamentsdienste der eidg. Bundesversammlung]: 6. Sitzung des Ständerats vom 15.6. 1943, in: *Protokolle der Bundesversammlung. Ordentliche Sommersession (7.6.1943–23.6.1943),* S. 97–171. Schweizerisches Bundesarchiv E1401#1960/58#265.
EBV-Pr 1943b | [Parlamentsdienste der eidg. Bundesversammlung]: 12. Sitzung des Nationalrats vom 22.6.1943, in: *Protokolle der Bundesversammlung. Ordentliche Sommersession (7.6.1943–23.6.1943),* S. 481–521. Schweizerisches Bundesarchiv E1301#1960/51#355.
Egger 2000 | Theres Egger: Das Schweizer Radio auf dem Weg in die Nachkriegszeit, 1942–1949, in: Drack 2000, S. 115–149.
Ehinger 1931 | Hans Ehinger: Die künftige Organisation des schweizerischen Rundfunks, in: *Schweizerische Musikzeitung* 71/1 (Januar 1931), S. 30 f.
Ehinger 1950 | Hans Ehinger: Schweizer Komponisten auf Schallplatten, in: Ehinger et al. 1950, S. 177–183.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ehinger et al. 1950 | *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens 1900–1950,* hg. von Hans Ehinger, Henri Gagnebin, Wilhelm Merian, Edgar Refardt, Willi Schuh, Adolf Streuli und Carl Vogler, Zürich: Atlantis 1950.

Falkner 1996 | *Werkverzeichnis Albert Moeschinger,* hg. von Felix Falkner, Zürich: Schweizerisches Musik-Archiv 1996.

Fierz 1988 | df [Gerold Fierz]: Einladung zum Nachdenken und Miterleben, in: *NZZ,* 14.10.1988, S. 77.

FN 1981 | mrf [Name nicht bekannt]: »Elektronische Medien und Musik«. Schürmann im Gespräch mit der Musikwelt, in: *Freiburger Nachrichten,* 13.10.1981, S. 5.

Frauchiger 1993 | Urs Frauchiger: Rudolf Kelterborn als Musikvermittler und Programmgestalter, in: *Rudolf Kelterborn. Komponist, Musikdenker, Vermittler,* hg. von Andres Briner, Thomas Gartmann und Felix Meyer, Zürich: Pro Helvetia 1993, S. 127–136.

Gartmann 2005 | Thomas Gartmann: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945. Ein Berufsverband, der sich nicht mit politischen Fragen befasst (?), in: *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945,* hg. von Chris Walton und Antonio Baldassarre, Bern: Lang 2005, S. 39–58.

Geller 1975 | Bernard Geller: 75 Jahre Aufbau. Geschichte des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: *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, S. 13–167.

Giegling 1972 | Franz Giegling: Vom Studioorchester Beromünster zum Radio-Sinfonierorchester Basel, in: *Jahrbuch z'Rieche* 1972, S. 65–71 (www.zrieche.ch/jahrbuch/vom-studioorchester-beromuenster-zum-radio-sinfonieorchester-basel/).

Grolimund 1991 | Rolf Grolimund: *DRS-2 Musik. Bericht der Arbeitsgruppe Musikproduktion vom 26.3.1991.* Radio SRF, Hausarchiv Radiostudio Basel, Abt. Musik.

Gutsche 2014 | Fanny Gutsche: »*Uf Brutschau id Felsenegg* auf Griechenlands Olymp«. Einblicke in die Mediennutzung von Schweizer_innen im Ausland am Beispiel der Rezeption von Swiss Radio International, in: »*Die Schweiz« im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien,* hg. von Fanny Gutsche und Karoline Oehme-Jüngling, Basel: SGV 2014, S. 119–134.

Gysin 2000 | Nicole Gysin: Qualität und Quote. Der Kulturauftrag der SRG, in: Drack 2000, S. 239–291.

Huber/Faller 1981 | Klaus Huber/Robert Faller: *Brief [Doppel] an Leo Schürmann vom 23.1.1981* (in: ASM-H-1–26).

Larese/Schuh 1971 | Dino Larese/Willi Schuh: *Conrad Beck. Eine Lebensskizze. Der Komponist und sein Werk,* Amriswil: Amriswiler Bücherei 1971.

Livio 1983 | liv [Balts Livio]: Ende der SRG-Vorwärtsstrategie?, in: *NZZ,* 8.7.1983, S. 33.

Mathez 2007 | Jean-Pierre Mathez: Témoin et acteur de la vie musicale suisse. Julien-François Zbinden a 90 ans, in: *Dissonanz* 100 (Dezember 2007), S. 54 f.

Matthey 2004 | Jean-Louis Matthey: André Zumbach, défenseur de la modernité plurielle, in: *Schweizer Musikzeitung* 7/2 (Februar 2004), S. 24.

Mäusli/Steigmeier 2006a | *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983,* hg. von Theo Mäusli und Andreas Steigmeier, Baden: hier + jetzt 2006.

Mäusli/Steigmeier 2006b | Theo Mäusli/Andreas Steigmeier: Radio und Fernsehen im gesellschaftlichen Wandel, in: Mäusli/Steigmeier 2006a, S. 11–19.

Meyer 2002 | Felix Meyer: Conrad Beck, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS),* online, 25.4.2002, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/020545/2002-04-25/.

Moeschinger 1960a | Albert Moeschinger: *Brief an M. Adam vom 3.7.1960.* Radio SRF, Hausarchiv Radiostudio Basel, Abt. Musik.

Moeschinger 1960b | Albert Moeschinger: *Brief an M. Adam, undatiert* [Eingang im Studio Basel am 11.8.1960]. Radio SRF, Hausarchiv Radiostudio Basel, Abt. Musik.

Moeschinger 1960c | Albert Moeschinger: *Brief an Conrad Beck vom 22.8.1960.* Radio SRF, Hausarchiv Radiostudio Basel, Abt. Musik.

Molo 1980 | Stelio Molo: *Brief [Doppel] an den Schweizerischen Tonkünstlerverein vom 19.11.1980.* Zentralarchiv der Generaldirektion SRG, Bern, Z 61.6/b.

Muggler 1981 | mu. [Fritz Muggler]: Plädoyer für den Kulturauftrag des Radios. Debatte über »Elektronische Medien und Musik« in Freiburg, in: *NZZ,* 12.10.1981, S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

NZN 1944a | Anonym: Das Radio-Orchester Beromünster – Ein immer noch ungelöstes Problem, in: *Neue Zürcher Nachrichten,* 7.7.1944, S. [3].
NZN 1944b | z.: Die Radioorchesterfrage. Eine Konferenz der Schweiz. Rundspruchgesellschaft mit der Presse, in: *Neue Zürcher Nachrichten,* 21.7.1944, S. [12].
NZN 1944c | Anonym: Die Neuordnung der Orchesterfrage im Sender Beromünster, in: *Neue Zürcher Nachrichten,* 31.7.1944, S. [1]f.
NZN 1944d | Anonym: Der Orchesterkrieg im Beromünster-Sender, in: *Neue Zürcher Nachrichten,* 18.9.1944, S. [6].
PED 1931 | Eidgenössisches Post- und Eisenbahndepartement: *Konzession für die Benützung der Rundspruchsender der eidgenössischen Telegraphen- und Telephonverwaltung vom 26. Februar 1931,* Bern: PED 1931.
Pedrazzi 1983 | Gian Piero Pedrazzi: *50 anni di Radio della Svizzera italiana,* [Lugano]: RSI 1983.
Pichonnaz 1983 | Monique Pichonnaz: D'un pas à l'autre. Activité de la SSR, in: *Le Nouvelliste,* 8.7.1983, S. 31.
RGB-Jb 1967 | Radio- und Fernsehgenossenschaft Basel: *Jahresbericht 1967,* Basel: SRG 1968.
Redazione 2005 | Redazione: Leopoldo Casella, in: *Theaterlexikon der Schweiz,* online, 2005, https://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Leopoldo_Casella.
Reymond 2000 | Marc Reymond: Das Radio im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung, 1937–1942, in: Drack 2000, S. 93–114.
ROB 1944 | Radio-Orchester Beromünster: Erklärung des Radio-Orchesters Beromünster, in: *NZZ,* 19.7.1944, Abendausgabe, Blatt 6, S. [5].
Rosset 1987 | Dominique Rosset: Un espace sans voix, in: *Dissonanz* 11 (Februar 1987), S. 15–17.
Sandmeier 2022 | Stefan Sandmeier: *Inventar der Kompositionsaufträge der SRG (1931–2021),* online, 2.6.2022, https://doi.org/10.5281/zenodo.7432685.
Schade 2000a | Edzard Schade: *Herrenlose Radiowellen. Die schweizerische Radiopolitik bis 1939 im internationalen Vergleich,* Baden: hier + jetzt 2000.
Schade 2000b | Edzard Schade: Das Scheitern des Lokalrundfunks, 1923–31, in: Drack 2000, S. 25–51.
Schade 2006 | Edzard Schade: Die SRG auf dem Weg zur forschungsbasierten Programmgestaltung, in: Mäusli/Steigmeier 2006, S. 293–364.
Schibli 2009 | Sigfried Schibli: *Geschichte der Basler Orchester-Gesellschaft 1971–2007,* Basel: Krebs 2009.
Schneider 2006 | Thomas Schneider: Vom SRG-»Monopol« zum marktorientierten Rundfunk, in: Mäusli/Steigmeier 2006a, S. 83–137.
Schürmann 1981a | Leo Schürmann: *Brief an Klaus Huber vom 3.2.1981.* Zentralarchiv der Generaldirektion SRG, Bern, Z 61.6:b.
Schürmann 1981b | Leo Schürmann: *Musique et médias. Exposé de Monsieur Leo Schürmann, directeur générale de la SSR à l'occasion du débat organisé par l'AMS de 10 octobre 1981 à Fribourg.* Zentralarchiv der Generaldirektion SRG, Bern, Z 61.6:b.
Schweiss et al. 2008 | Christoph A. Schweiss/Peter Wildhaber/Peter Läuffer/Edzard Schade: *Die Geschichte des Radios in der Schweiz von 1911–2008,* hg. von Schweizer Radio DRS, Zürich: SR DRS 2008.
SDA 1981 | SDA: Auf dem tiefsten gemeinsamen Nenner… Tonkünstlerverein besteht auf dem Kulturauftrag der Medien, in: *Der Bund,* 9.3.1981, S. 19. Die gleiche SDA-Meldung erschien auch in: *NZN,* 9.3.1981, S. 4, sowie in: *NZZ,* 11.3.1981, S. 38.
SDA 1983 | SDA: Neues aus der SRG. Sparen bei Radioorchestern, in: *Bieler Tagblatt,* 8.7.1983, S. 8.
SDA 1991 | SDA: 34 000 für (Radio-)Kultur, in: *Bieler Tagblatt,* 10.9.1991, S. 1.
Semini o. J. | Anonym: *Carlo Florindo Semini. Biografia,* online, o. J., www.carloflorindosemini.ch/biografia.html.
SMZ 2023 | PM/SMZ/wb: Tod des Berner Musikpublizisten Urs Frauchiger, in: *Schweizer Musikzeitung,* online, 6.10.2023, www.musikzeitung.ch/news/2023/10/tod-des-berner-musikautoren-urs-frauchiger.
SRF 1974 | SRF: *Schweizer Komponisten der Gegenwart* [Sendereihe, 1974/75], zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/sendung/schweizer-komponisten-der-gegenwart?id=a887f9c0-78a9-449d-97aa-7d25ae2dd599.
SRG 1944a | SRG: Warum hat der Rundspruch den Musikern des Radioorchesters gekündigt? Mitteilung des Zentralvorstandes der SRG, in: *Oberländer Tagblatt,* 22.8.1944, S. [5]f.
SRG 1944b | SRG: Der Konflikt um das Radio-Orchester Beromünster. Eine Erklärung des Schweizerischen Rundspruchs, in: *NZZ,* 22.9.1944, Morgenausgabe, Blatt 2, S. [5].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

SRG 1983 | SRG [Arbeitsgruppe Orchesterfragen]: *Die SRG und die Orchester,* Bern: SRG 1983 (SRG-Bericht 83/104).
SRG-Jb 1936 | SRG: *Jahresbericht 1936,* Bern: SRG 1937.
SRG-Jb 1937/38 | SRG: *7. Jahresbericht über das Geschäftsjahr 1937/38,* Bern: SRG 1938.
SRG-Jb 1938/39 | SRG: *8. Jahresbericht über das Geschäftsjahr 1938/39,* Bern: SRG 1939.
SRG-Jb 1942/43 | SRG: *12. Jahresbericht über das Geschäftsjahr 1942–1943,* Bern: SRG 1943.
SRG-Jb 1943/44 | SRG: *13. Jahresbericht über das Geschäftsjahr 1943–1944,* Bern: SRG 1944.
SRG-Jb 1970 | SRG: *Jahresbericht 1970,* Bern: SRG 1971.
SRG-Jb 1991/92 | SRG: *Jahrbuch 1991/92 der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft,* Bern: SRG 1992.
SRG-PZV 1968 | SRG: *Protokoll der Sitzung des Zentralvorstandes der SRG vom 30.4.1968*. Zentralarchiv der Generaldirektion SRG, Bern, D 7983.
STV 1944 | STV: Die Orchesterfrage im Landessender Beromünster. Eine Stellungnahme des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: *NZZ,* 19.7.1944, Abendausgabe, Blatt 6, S. [5].
STV 1991 | STV: Bericht über den Verlauf der Aktion SOS SRG, in: *Dissonanz* 30 (November 1991), S. 50.
STV-Jb 1944 | STV: *Jahresbericht 1944* (ASM-E-3–39).
STV-Jb 1973 | STV: *Jahresbericht 1973* (ASM-E-3–68).
STV-Jb 1974 | STV: *Jahresbericht 1974* (ASM-E-3–69).
STV-Jb 1975 | STV: *Jahresbericht 1975* (ASM-E-3–70).
STV-Jb 1976 | STV: *Jahresbericht 1976* (ASM-E-3–71).
STV-Jb 1977 | STV: *Jahresbericht 1977* (ASM-E-3–72).
STV-Jb 1978 | STV: *Jahresbericht 1978* (ASM-E-3–73).
STV-Jb 1979 | STV: *Jahresbericht 1979* (ASM-E-3–74).
STV-Jb 1980 | STV: *Jahresbericht 1980* (ASM-E-3–75).
STV-Jb 1981 | STV: *Jahresbericht 1981* (ASM-E-3–76).
STV-Jb 1983 | STV: *Jahresbericht 1983* (ASM-E-3–78).
STV-Jb 2000 | STV: *Jahresbericht 2000* (ASM-E-3–95).
STV-Jb 2003 | STV: *Jahresbericht 2003* (ASM-E-3–98).
STV-PA 1961 | STV: *Protokoll der Sitzung der STV-Archivkommission vom 5.7.1961* (in: ASM-E-1–25).
STV-PA 1962 | STV: *Protokoll der Sitzung der STV-Archivkommission vom 13./14.2.1962* (in: ASM-E-1–26).
STV-PA-B | STV: *Beilage Panorama der Schweizer Musik auf Schallplatten. Erster Vorschlag der Archivkommission des STV* (in: ASM-E-1–26).
STV-PGV 1943 | STV: Protokoll der 44. ordentlichen Generalversammlung vom 30.5.1943, in: STV: *Jahresbericht 1943*, S. 4–9 (ASM-E-3–38).
STV-PGV 1944 | STV: Protokoll der ausserordentlichen Generalversammlung vom 2.9.1944 im Kongresshaus Zürich zur Behandlung der Radioorchesterfrage (inkl. Beilagen), in: STV: *Jahresbericht 1944*, S. 17–25 (ASM-E-3–39).
STV-PGV 1986 | STV: Protokoll der 87. ordentlichen Generalversammlung vom 26.4.1986, in: STV: *Jahresbericht 1986,* S. 6–12 (ASM-E-3–81).
STV-PGV 1987 | STV: Protokoll der 88. ordentlichen Generalversammlung vom 9.5.1987, in: STV: *Jahresbericht 1987,* S. 10–18 (ASM-E-3–82).
STV-PGV-B | STV: Entwurf eines Briefes an den Hohen Bundesrat, Beilage zum *Protokoll der außerordentlichen Generalversammlung vom 2.9.1944* (in: ASM-E-1–9).
STV-PO 1977 | STV: *Protokoll des Treffens der STV-Arbeitsgruppe für den Programmentwurf des Tonkünstlerfestes 1981 »Die Musik am Fernsehen« vom 3.3.1977* (in: ASM-E-1–42).
STV-PO 1980 | STV: *Protokoll der Sitzung des Organisationskomitees für das 82. Tonkünstlerfest in Lugano vom 3.3.1980* (in: ASM-E-1–45).
STV-PS 1967 | STV: *Protokoll der Sitzung der Solistenkommission vom 23.8.1967* (in: ASM-E-1–32).
STV-PV-B | STV: *Beilage zum Protokoll der Vorstandssitzung vom 28./29.5.1943* (in: ASM-E-1–9).
STV-PV 1942 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 19.12.1942* (in: ASM-E-1–9).
STV-PV 1943 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 19./20.6.1943* (in: ASM-E-1–9).
STV-PV 1944 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 31.8–2.9.1944* (in: ASM-E-1–9).
STV-PV 1966 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 3./4.12.1966* (in: ASM-E-1–31).
STV-PV 1967a | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 21./22.10.1967* (in: ASM-E-1–32).
STV-PV 1967b | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 9./10.12.1967* (in: ASM-E-1–32).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

STV-PV 1977 | STV: *Protokoll der STV-Vorstandssitzung vom 19./22.11.1977* (in: ASM-E-1–42).
STV-PV 1980a | STV: *Protokoll der STV-Vorstandssitzung vom 17./18.2.1980* (in: ASM-E-1–45).
STV-PV 1980b | STV: *Protokoll der STV-Vorstandssitzung vom 7./8.11.1980* (in: ASM-E-1–45).
STV-PV 1981 | STV: *Protokoll der STV-Vorstandssitzung vom 28./29.5.1981* (in: ASM-E-1–46).
STV-PV 1986 | STV: *Protokoll der STV-Vorstandssitzung vom 6.12.1986* (in: ASM-E-1–48).
STV-PV 1987 | STV: *Protokoll der STV-Vorstandssitzung vom 6./7.2.1987* (in: ASM-E-1–48).
TA 1983 | tr [Name nicht bekannt]: Sind Radioorchester in Gefahr?, in: *Tages-Anzeiger,* 8.7.1983, S. 6.
Tobler 1944a | E. Tb. [Ernst Tobler]: Neue Aspekte im Radiokonflikt, in: *NZZ,* 3.9.1944, Sonntagsausgabe, S. [6], und 4.9.1944, Morgenausgabe, S. [10].
Tobler 1944b | E. Tb. [Ernst Tobler]: Der »Radiokrieg« vor dem Volk, in: *NZZ,* 17.9.1944, Sonntagsausgabe, S. [3].
Uchtenhagen 1972 | Ulrich Uchtenhagen: CT und CTS. Ein kleines Jubiläum, in: *Schweizerische Musikzeitung* 112/5 (1972), S. 317–319.
Vitali 1990 | Felice Antonio Vitali: *Radio Monte Ceneri. Quello scomodo microfono,* Locarno: Dadò 1990.
Vogler 1950 | Carl Vogler: Die Beziehungen zu anderen Organisationen, in: Ehinger et al. 1950, S. 130–137.
Vogt 1960a | Hans Vogt: *Brief an Albert Moeschinger vom 28.9.1960*. Radio SRF, Hausarchiv Radiostudio Basel, Abt. Musik.
Vogt 1960b | Hans Vogt: *Brief an Albert Moeschinger vom 13.10.1960*. Radio SRF, Hausarchiv Radiostudio Basel, Abt. Musik.
Weber 2025 | Gabrielle Weber: Die Vielfalt der Schweiz im zeitgenössischen Musikschaffen. Zehn Fernsehporträts für das Schweizer Fernsehen 2001, in: *Musik-Diskurse seit 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), S. 213–229, https://doi.org/10.5771/9783987402289-213.
Wiederkehr 1988 | Guido Wiederkehr: *DRS-2 – Eine Zwischenbilanz oder: Wer Ohren hat, der höre* [Presseinformation vom Oktober 1988]. Radio SRF, Hausarchiv Radiostudio Basel, Abt. Musik.
Wolfensberger 1981 | Rita Wolfensberger: Elektronische Medien und Musik. Öffentliche Debatte zwischen Tonkünstlerverein und SRG in der Universität Freiburg, in: *Der Bund,* 15.10.1981, S. 37.

Tatiana Eichenberger *forscht an der Schnittstelle von Medien- und Musikwissenschaft. Sie studierte Medien- und Musikwissenschaft und promovierte an der Universität Basel zur Entstehung elektronischer Studios an den Rundfunkanstalten in Europa in den Nachkriegsjahren. Darin untersuchte sie die Bedeutung dieser Studios im Transformationsprozess der auditiven Künste in das elektronische Zeitalter und setzte sich mit den kulturpolitischen Strukturen der Rundfunkanstalten in Deutschland, Frankreich, Italien und Großbritannien auseinander.*

Stefan Sandmeier *hat an der Universität Zürich Geschichte, Musikwissenschaft und Publizistik studiert und mit einer Lizentiatsarbeit zum Thema »Wieviel Wagner ist in Hitler? Richard Wagners Antisemitismus und seine Rezeption in völkischer Bewegung und Nationalsozialismus« abgeschlossen. Nach mehrjähriger Forschungs- und Lehrtätigkeit an der ETH Zürich und den Universitäten Basel und Zürich zu Themen der Verkehrs- und Mobilitätsgeschichte begann er 2018 als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Zürcher Hochschule der Künste/Institute for Music Research zu den Kompositionsaufträgen der SRG und der Rolle des Radios für das Schweizer Musikleben zu forschen.*

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Michael Baumgartner

On Music, Machines and Posthumanism. American Minimalism and Video Art

This paper, which focuses on American minimalist music from the 1980s to the early 2000s, proposes to examine new music within an intermedial context. Holly Rogers (2013) has argued that the fusion of contemporary music and art in video works occurred in the 1960s in the New York art and experimental music scene. New music was thus no longer only played in concert halls but also in gallery spaces. Steve Reich and Philip Glass, who both had often also performed their early works in the late 1960s and early 1970s in art galleries, were influenced by this experimental video movement of the 1960s and 1970s. Following the movement, both embarked on creating their own audiovisual works. Reich collaborated with his wife, the artist and filmmaker Beryl Korot, and Glass with the experimental filmmaker Godfrey Reggio on several projects. This chapter demonstrates that Glass and Reggio's Koyaanisqatsi: Life Out of Balance *(1982) and Reich and Korot's* Three Tales *for video projection, five voices and ensemble (1998–2002) continued the video-art-music tradition that began in the New York Downtown scene in the 1960s. The central concern of both projects is the alienation through technology that modern life in America governs, changes and threatens. Minimalist music with its repetitive patterns akin to mechanical motion and drained of emotions typically associated with more conventional forms of music is thus particularly well suited to depict this artistic goal in the aural realm.*

From the 1960s onwards, the dogmatic and dominant canon in contemporary art music propagated and safeguarded by the proponents of the Darmstadt School had increasingly begun to show cracks in an already crumbling wall. In Eastern Europe, Arvo Pärt, Henryk Górecki, Vladimir Martynov and Alexander Knaifel, amongst others, were dissatisfied with the strict serial concepts of the Darmstadt School and turned instead to a less dissonant musical style, which later became known as "spiritual minimalism".[1] The urge to develop alternative aesthetics to (Western) European serialism was generally correlated closely to the specific society in which these alternatives emerged. Accordingly, the trend to go against the European grain became a trademark early in the twentieth century in US American contemporary music. Aaron Copland, who had studied with Nadia Boulanger in Paris, developed an unpretentious, diatonic, folk tune-influenced language in the 1930s that suited his progressive, social-minded

1 For Pärt, see Hillier 1997, for Górecki, see Thomas 1997. About "spiritual minimalism" from a Western point of view, see Dies 2013, from an East European perspective, see Wilson 2021. Wilson shows that the officials in charge of the arts in the Soviet Union had an ambivalent position towards minimalist music. On the one hand, the origins of minimalism in the West were viewed as problematic, for the first generation of minimalist composers in the Soviet Union were apparently "purposefully stripping Russian music of its national identity" (ibid., p. 24). In addition, in the apparently atheistic Soviet Union, music that embraced a spiritual, religious realm was seen as highly controversial. On the other hand, music that defies dodecaphony was considered a lesser evil.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

worldview of writing music for the people – literally for the 'common man' – despite his adaptation of the serial method later in his career, after the Second World War.[2] Henry Cowell, on the other hand, experimented primarily with timbre and harmonic rhythm.[3] The notion of American composers as mavericks continued with John Cage and his dedication to chance music and indeterminacy.[4] Other American composers searching for alternatives to the European dodecaphonic canon were the minimalists represented by Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young and, to a certain degree, also John Adams.[5] Glass and Reich were both aware that music always closely correlates to the era in which it is conceived and reflects on the events and circumstances occurring in a given period.[6] With their music, Glass and Reich took a step back and looked at their works from a bird eye's view with a critical gaze. With these premises in mind, they used their music as a tool for social criticism; in some of their works, they expressed scepticism about the present state of the world and the future of humanity. As music is used as an artistic means of articulating a concern for various societal and historical developments, in the case of minimalism, the music becomes the crisis itself.[7] This music mimics the object it criticises, whereby the issue at hand is implicitly inherent in the music itself. One of these points of criticism, which Glass and later Reich voiced in some of their works, was the impact that technology had on human beings. They used the repetitive structure of minimalist music to show their concern at the consequences of a society that relies too much on technology. In other words, at specific moments in certain of Glass's and Reich's works, minimalist music simulates machines and, therefore, becomes 'machine music', for the music negates its teleological thrust through excessive repetitions in favour of "objectification of sound and musical structure".[8]

Minimalist music as machine music often occurs in cases where the music is paired with an audio-visual medium such as film or video. At its inception, minimalism sought out associations with other arts such as dance, experimental theatre, film and video art.[9] In terms of moving images, Steve Reich admired the films of Michael Snow, whose work was exhibited together with Reich's in various New York art galleries and who participated as a musician in one of the first performances of Reich's *Pendulum Music* (1968) at the Whitney Museum of American Art on 27 May 1969.[10] La Monte Young wrote the score for Tony Conrad's structural film *The Flicker* (1965/66), Philip Glass for Richard Serra's *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968) and Jon Gibson for his own short film *30's* (1970). Pwyll ap Siôn and Tristian Evans claim that by forging links with moving images, minimalist music was the "complete antithesis to traditional, functional film music: it stubbornly resisted references, clinging instead to a distilled, extreme form of musical absolutism". It further "set up musical equivalences with painting, sculpture, dance or film, in order to allow [minimalist] music to coexist" with these artistic expressions instead of becoming subservient to them.[11] In this chapter, I attempt to show how minimalist and post-minimalist music engages in a perfect symbiosis with experimental cinema and vid-

2 See Meyer et al. 2014 and Oja/Tick 2018.
3 See Sachs 2012.
4 See Nicholls 2007.
5 See Potter 2000, pp. 1–20, and Schwarz 1996.
6 See Strickland 1993 and O'Brien/Robin 2023.
7 See Nickleson 2023 and O'Brien/Robin 2023.
8 For a discussion of minimalist music linked to machines, see Peyton Jones 2013, p. 148.
9 For a survey of the minimalist music composers' contribution to experimental video and filmmaking in the 1960s and beyond, see Suzuki 2013.
10 See photograph in Reich 1974, pp. 12f.
11 Ap Siôn/Evans 2009, pp. 673f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eo art. My examples are taken from Godfrey Reggio's influential full-length feature *Koyaanisqatsi* (1982) with a score by Philip Glass and from Beryl Korot and Steve Reich's video opera *Three Tales* (2002). These two works represent two different audiovisual formats. Reggio's essay film, conceived as a commercial product, was intended for a general public and was shown in movie theatres. Korot and Reich, by contrast, wrote their video opera for a classical music audience, to be performed primarily in classical concert halls. At the centre of my exploration are questions such as why and how the mechanical nature of minimalist and post-minimalist music associated with moving images is related to a larger socio-cultural context, and in what sense minimalist and post-minimalist music[12] is quintessentially an American art form that could only have emerged in the United States.

Philip Glass's machine music in Godfrey Reggio's *Koyaanisqatsi*

Our journey begins with *Koyaanisqatsi,* which means in the language of the south-western Hopi people "life of moral corruption and turmoil" or "life out of balance".[13] Except for the title, the film operates without language, meaning without dialogue or voice-over narration. As arguably one of the first environmentally critical films that reached a large audience, *Koyaanisqatsi* begins with stunning landscape shots of Monument Valley Navajo Tribal Park and gradually proceeds to images of the artificial reservoir Lake Powell, mining and oil fields, the Navajo Generating Station, the Glen Canyon Dam and a detonating atom bomb in a desert. A longer sequence shows the controlled demolition of the Pruitt-Igoe apartment complex in St. Louis, an example of a failed affordable housing project constructed in the early 1950s.[14] The journey continues to Los Angeles, Chicago and New York with images of life in these large cities almost in the style of an ethnographic study. The film concludes with a rocket blowing up in outer space.

The director Godfrey Reggio initiated work on the film in the spirit of a counter-culture project, but after its release the film unexpectedly achieved considerable, near-worldwide commercial success, presumably also because of Francis Ford Coppola's endorsement.[15] Regarding the film's meaning, Reggio has remained rather close-lipped. He claims that any meaning or value in the film "comes exclusively from the beholder. The film's role is to provoke, to raise questions that only the audience can answer".[16] Despite Reggio's somewhat nebulous elucidation about the meaning of *Koyaanisqatsi,* various commentators have observed that the film is an early example of an ecocritical essay film depicting how humankind is systematically exploiting and depleting the resources of the earth. Michael Dempsey, for example, notes that "the demon in the garden is the human lust for technology – especially in the form of that mega-conglomeration of machines and mobs, the modern super-city".[17] Gregory Stephens, similarly, claims that the film explores the "human–nature relationship", criticises the "modernity-as-

12 Post-minimalist works are generally less rigidly conceived, more varied, contrasting and shorter in length than the earlier non-teleological, austere minimalist compositions. In the case of Glass, *Koyaanisqatsi* is arguably one of his last minimalist compositions in a strict sense of the definition.

13 Hill et al. 1997, p. 863.

14 The project was named after the Second World War African-American army pilot, Wendell Oliver Pruitt, and after a former member of the United States Congress, William Leo Igoe.

15 During the post-production of *Koyaanisqatsi,* Reggio met Coppola who wished to see the film. After having seen a rough cut, Coppola decided to add his name to the credits and to help promote and distribute the film. See MacDonaldS 1992, p. 399.

16 Glass n.d.

17 Dempsey 1989, p. 4.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 1a/b Two stills from the "Grid" segment in Godfrey Reggio's *Koyaanisqatsi* (1982) in the sequence as they appear in the essay feature film. Frankfurters on a conveyer belt followed by commuters on a row of parallel escalators (Reggio 2012, 00:54:23–00:55:51).

machine" trope, and thus constitutes an early cinematic attempt at ecocriticism.[18] According to Stephens, *Koyaanisqatsi* is ultimately an environmental film somewhat conventionally "representing the earth as a character with 'a life of its own' and a sort of volition independent of humans".[19] Based on Jean Baudrillard's theory of consumption,[20] Robert Fink postulates a more nuanced notion that the film conveys "something crucial about the subjective experience of late capitalism".[21] Along a similar line of thought, Mitchell Morris surmises that the film's idea "grew out of a concern for the impact of technology on everyday life" in a capitalistic consumer

18 Stephens 2010, p. 2.
19 Ibid., p. 6.
20 Baudrillard 1998.
21 Fink 2005, p. 162.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

society. The film's central purpose is, therefore, not to show the "effect of technology on people's lives, but […] how they are always already immersed in it".[22] As a critic of modernity and late capitalistic society and depicted through a rather simplistic lens juxtaposing "scenes of environmental degradation and frenzied modern life with unspoiled vistas from the natural world", the "film's hypnotic recurrences […] suggest the endless mutability of the material world".[23]

Glass's score, which – together with the album *Glassworks* (1982) – made him famous far beyond the new music circuit, echoes this "endless mutability". It becomes particularly evident in a segment right in the middle of the film, which in the score is titled "The Grid" (00:44:40–01:06:09).[24] To a breath-taking musical passage that alternates between extremely fast arpeggiated semiquaver triplets of a dominant-seventh chord on B-flat and slightly less busy semiquaver arpeggios of a dominant-seventh chord on E-flat that in fact form a simple abbreviated blues progression, the audio viewer[25] witnesses timelapse shots of cars and pedestrians frantically moving about in the street canyons of Manhattan, commuters dashing up and down the hallways of the New York subway like ants and conveyor belts busily transporting frankfurters and the quintessential American cream-filled sponge cake Twinkies. These images are juxtaposed with more images of foot-travelers on a row of seven parallel escalators suggesting an association between the mass-production of food and the efficient conveyance of human beings (Figs. 1a and 1b), cashiers in a supermarket, players in a video-game arcade, factory workers assembling television sets, speeding cars on a multi-lane highway at night and computer circuit boards (Ex. 1).

Ex. 1 Beginning of "Cue 9" of "#15" of Philip Glass's score for the "Grid" sequence of Godfrey Reggio's essay feature film *Koyaanisqatsi* (1982), starting at 00:54:37.

22 Morris 2007, p. 122.
23 Ibid., pp. 130, 128.
24 Whereas the rental score calls this sequence "The Grid", Glass gives it the neutral name "#15" in his autograph score. The timestamps for *Koyaanisqatsi* refer to Reggio 2012.
25 I borrow the term "audio viewer" from Chion 1993, first used there on p. 56.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

For Rebecca Eaton, the "Grid" sequence "suggests a loss of subjective experience and the dehumanization and mechanization of mankind".[26] She further notes that Glass's music in this sequence acts as a "sign of machines and technology". Indeed, the music in "The Grid" satisfies Eaton's definition of minimalist music featuring a "regular, steady pulse", the repetition of short motifs instead of long-wound melody lines and a "limited dynamic contrast". In other words, "all of these musical attributes are also characteristics of the working of machines, be they manifested in sound, visually observed motion, or internal process. Minimalism, then, functions as an iconic sign".[27]

In Rebecca Leydon's often-quoted typology of the six tropes of minimalist music, Glass's score for "The Grid" fulfils the criteria of the "motoric" trope, which "evoke[s] an 'indifferent' mechanized process" due to the impression of the repetition being perceived as mechanical.[28] While this correlation is somewhat self-evident, Wim Mertens's observation that "in repetitive music the concept of work has been replaced by the notion of process"[29] helps us to understand more clearly the aesthetic complexity of Glass's music in the "Grid" sequence. Mertens notes that a repetitive work as process does not "represent something outside itself but only [refers] to its own creation". Hence, "the subject no longer determines the music, as it did in the past, but the music now determines the subject. This reversal results in a shift towards extra-musical elements".[30]

With the support of Mertens's interpretation of minimalist music, I suggest that Glass's score for "The Grid" exceeds the characteristics of a mere "possible onomatopoeia with the machine", in Eaton's words.[31] Emphasising the shift "towards extra-musical elements", Glass's music *is* machine music and *becomes* thus the machine's sonic and rhythmic constituent. Like machine noises, Glass's music is smooth, sleek and scrupulous. It is constructed from small cells that are repeated verbatim and endlessly. Similar to machinated motions, the process-oriented repetitions prevent the musical structure from having a clear beginning and ending and thus a specific, individualised musical development in the conventional sense. Existing only as a middle section, this process music is as much streamlined and rationalised as the industrious workers shown on screen manufacturing various consumer goods. Glass's music as a non-progressing, circular gesture, frozen in time, suggests mass-produced music, 'assembly line music', or dehumanised, technoid music. Supporting a decidedly pessimistic worldview, the music references such synonyms of industrialisation as speed, motion, productivity, efficiency, exactness, automation and precision, but also loss of humanity and the sheer absurdity of a lifestyle that has reached the point of being 'out of balance'. Because of Glass's repetitive, hypnotic, mechanical music and the frantic timelapse shots, the audio viewer experiences the human activities shown on screen giddily as a no longer sustainable, now alienated lifestyle and as a manifestation of the sombre consequences of post-industrialist technology being inflicted on humankind.

In a self-reflexive manner, with this dystopian world shown in almost celebratory excitement, the industrious actions of factory workers and restless commuters become mechanised activities with the help of a mechanical medium: film. The sound and images have been mechanically produced and are mechanically reproduced for the enjoyment of the audio viewer. With

26 Eaton 2014, p. 7.
27 Ibid., pp. 5f.
28 Leydon 2002, par. 18.
29 Mertens 1983, p. 88.
30 Ibid., pp. 89f.
31 Eaton 2014, p. 6.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

a great deal of self-reflexivity, the loss of the human factor and its gradual approach to the machine is expressed through the medium of film, which itself heavily relies on technology. Technology thus allowed Reggio to manipulate time. To show the irrationality of a post-industrialist lifestyle, Reggio and his cinematographer Ron Fricke decided to compress time massively in the "Grid" sequence to accelerate the movements of the people in Manhattan. To achieve the desired timelapse effect, which has become iconic since the film's première and has been emulated innumerable times since, Fricke increased – as a cumbersome DIY exercise – the technical abilities of a 35 mm Mitchell camera. Aligned in perfect synchronicity with the accelerated images, Glass wrote machine music that mirrors the effect of speed and efficiency. The performance of his score required such a spectacular tempo that during the recording session, musicians were hardly able to keep up with the *vivace* of a crotchet at 100 beats per minute. Errors were later ironed out in the studio with added synthesiser lines.[32] The chorus further sings mostly without audible rests to take a breath, a "bodily aspect [that] has been removed from the soundtrack".[33] In other words, mechanical means and machines were used to cover up any human errors and traces in the same way as in the film faulty Twinkies or frankfurters are sorted out before they proceed on the conveyor belt to the packaging station.

Glass's machine music matches the observation of the German critic Clytus Gottwald in the mid-1970s, who compared Steve Reich's *Drumming* to dehumanized "assembly-line labour"[34] or of the British music critic Ian MacDonald, who heard minimalist music as the "passionless, sexless, and emotionally blank soundtrack of the Machine Age, its utopian selflessness no more than an expression of human passivity in the face of mass-production and The Bomb. A kind of organized underachievement".[35] With his machine-influenced score for the "Grid" sequence, Glass expresses a decidedly pessimistic outlook about the trajectory that the interrelationship between technology and humanity has attained in the post-industrial age towards the end of the twentieth century. The unrestrained enthusiasm about technological progress articulated by such compositions as Arthur Honegger's orchestral work *Pacific 231* (1923) in the first three decades of the century had turned in "The Grid" into emphatic scepticism in terms of a healthy balance between nature and unrestrained human exploitation of its resources. The playful approach to technological advancement, such as in George Antheil's music for Fernand Léger and Dudley Murphy's experimental short film *Ballet mécanique* (1923/24, rev. 1952/53), was replaced in Glass's score with the dominant element of a dehumanised, threatening machinated sound underlining the imminent threat that an overly human dependence on technology entails. One recalls here Susan McClary who describes postmodern music, such as Glass's score for "The Grid", as "perpetual bricolage and fusions of hand-me-down codes and conventions" born out of a history "in which Western musicians have always been reveling in the rubble".[36] Whereas Antheil's score calls for an eccentric orchestration associated with machines like sixteen player pianos, three airplane engines, seven electric bells, sirens and typewriters, Glass prefers a compact, uniform sound of woodwinds, keyboards and voices performing dense, astonishingly fast, repeated arpeggios against a repetitive pattern of vocalise devoid of meaning and hence devoid of human emotion. Glass's orchestration with its very bright, brassy and metallic sonic quality especially evokes the metaphor of music as a machine. Closely correlat-

32 Maycock 2002, p. 154.
33 Eaton 2014, p. 9.
34 "Die Monotonie des hier sich abspielenden Arbeitsprozesses erinnert nicht von ungefähr an das Fließband: immergleiche Handgriffe produzieren Immergleiches." (Gottwald 1975, p. 4, translated by the author).
35 MacDonaldI 1987, p. 263.
36 McClary 2000, p. 169.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ed to Fricke's stunning timelapse city images, Glass's music for "The Grid" invites the audio viewer to question the accelerated hasty lifestyle in urban areas whose end goal is uniquely dedicated to maximising one's work efficiency, whereas for example Edmund Meisel's score for Walter Ruttmann's *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt* (1927) interprets the city as a lively, exciting, optimistic metropolis. The same upbeat meaning can also be attributed to music related to dance in that period, which was often referred to as the machine age. The key examples are the mechanised choreographies of Florenz Ziegfeld and Busby Berkeley, Agnes de Mille's choreography for Kurt Weill's "Forty Minutes for Lunch" ballet from *One Touch of Venus* (1943) and Jerome Robbins's choreography for the "Time Square Ballet" from Leonard Bernstein's *On the Town* (1944).[37] Mechanised ballets have been replaced in Reggio's film essay with choreographed episodes of assembly line food processing, humans at work executing the same short gestures repeatedly and armies of employees on large urban boulevards dashing from one place to another like out-of-control ants.

Whereas Honegger, Antheil, Meisel, Ziegfeld and Berkeley generally considered technological progress as a positive development, Glass, Reggio and Fricke used the machine trope over forty years later as a warning sign that we have reached a point of no return regarding the unregulated exploitation of our limited resources. At this point, two crucial questions arise which Rebecca Eaton omitted to ask in her study of minimalist music as a representation of technology and machines. First: How does Glass's machine music relate to the inherent critique of dehumanisation? And secondly: In what way is this music 'made in the USA' a specific American phenomenon that arose in the second half of the twentieth century? Robert Fink associates the rise of minimalist music with a quintessential American phenomenon that occurred at the same time: the "incessant pulsed repetition of mass-media advertising campaigns" or the "endless repetition of advertising".[38] Fink elucidates that a "culture of repetition arises when the extremely high level of repetitive structuring necessary to sustain capitalist modernity becomes salient in its own right, experienced directly as constituent of subjectivity".[39] In the arts, this cultural phenomenon was expressed in an exemplary manner in Charles Chaplin's *Modern Times* (1936), which may have well served as a further model for Reggio and Glass. In terms of advertising as a model for minimalist music, Fink continues that

> process music is thus pure media sublime: its incessant repetitions present the listener with the sublime experience of living through every last iteration of every piece of advertising in an entire media plan, missing nothing – as if one could sit in front of every television in every home in America for as long as the plan runs.[40]

In another study, Fink proposes that "minimalism […] is a profoundly American cultural practice"[41] because its history runs parallel to the evolution of commercial postwar television in the United States. Fink bases his argument on the British cultural thinker and sociologist Raymond Williams, who has argued – in Fink's words – that "broadcast television is not really a series of distinct programmes interrupted by commercial 'intervals', but a single undifferentiated *flow* of segments".[42] In analogy to broadcast television, minimalist music itself is thus rephrased and repetitive. Fink concludes his study with the thought that "the history of repetitive music in

37 See, for example, Baumgartner 2012, pp. 326–336.
38 Fink 2005, pp. 9, 164.
39 Ibid., pp. 3f.
40 Ibid., p. 165.
41 Fink 2013, p. 202.
42 Ibid., p. 204. Emphasis in the original.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

American culture looks quite different if one imagines its rise and fall correlated […] with the complex evolution of our consumer culture and its mass-mediated cultural forms".[43]

In addition to an "industrialized, mass-mediated culture of repetition"[44] and an "endless, unitary flow of *television as a process*",[45] minimalist music as machine music is also closely linked to American industrialisation and its related development of machines that permitted virtually unfettered capitalism in the United States. As the "Grid" sequence in *Koyaanisqatsi* reveals, the American (post-)industrialisation is thus another crucial factor, which minimalist music as a cultural practice reflects upon. The United States became a leading player in the global market in the 1860s. By the early twentieth century, such industrial magnates as Andrew Carnegie and Henry Clay Frick dominated the steel industry, John D. Rockefeller the oil business, Henry Ford the automobile trade and J. P. Morgan, Andrew Mellon and the Goldman-Sachs family banking. Also in the early twentieth century, economists such as Thorstein Veblen critically described the mechanics of the industrial age. In fact, the "Grid" sequence invokes several observations made by Veblen, such as "[t]he machine process compels a more or less unremitting attention to phenomena of an impersonal character and to sequences and correlations not dependent for their force upon human predilection nor created by habit and custom" or "[t]he working population is required to be standardized, movable, and interchangeable in much the same impersonal manner as the raw or half-wrought materials of industry".[46] Jacques Ellul, who was influenced by Veblen's pessimistic writing and who was one of Reggio's inspirations for making *Koyaanisqatsi,*[47] wrote in his influential book *The Technological Society* that "[i]n the coupling of man and machine, a genuinely new entity comes into being", namely "the complete adaptation of the man to the machine".[48] Such theoretical deliberations reverberate in the score and images of *Koyaanisqatsi* in a disturbing fashion and they use the format of film (which is inherently more popular than scholarly literature) to invite the audio viewer to contemplate the issue of technology gradually intruding on the human body.

Posthuman Music in Beryl Korot and Steve Reich's *Three Tales*

Similar questions, but dealt with in a more complex fashion, are at the core of *Three Tales* by Steve Reich and the video artist Beryl Korot. This one-hour-long "digital video opera", which belongs to the genre that Jelena Novak calls "postopera",[49] investigates three pivotal moments of technological advancement in the twentieth century, whereby all three events are closely linked to the United States. According to Korot, "one of the subtexts" of this video opera is the "double-edged sword of the gains and losses of each new technology that we incorporate into our lives".[50] The first tale is concerned with the Hindenburg Zeppelin disaster, which occurred on 6 May 1937 in Lakehurst, New Jersey, and which caused 35 fatalities. The second tale addresses the nuclear tests executed at the Bikini Atoll between 1946 and 1954 and the dislocation of its indigenous residents, and the third the cloning of Dolly the sheep in 1997 and its impact on humanity in general. As Helena Grehan has argued, *Three Tales* invites the audio viewer to meditate upon the "complicated process" of negotiating "questions of otherness and responsibili-

43 Ibid., p. 210.
44 Fink 2005, p. 165.
45 Fink 2013, p. 204.
46 Veblen 1915, pp. 310, 326.
47 Dempsey 1989, p. 4.
48 Ellul 1964, p. 395.
49 Novak 2015.
50 Allenby 2003, p. [6].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ty".[51] I will return later to the essential question of "otherness" in connection with AI technology and the posthuman.

The last and longest tale, *Dolly,* deals with life and the body, in particular the evolution from "carbon-based life" to "silicon-based life".[52] This video opera tackles questions about life along a Darwinian path from cell reproduction, cloning (segment "Cloning"),[53] evolution theory (segment "Darwin"), experimentation with DNA (segment "Dolly") and then the transition into information technology with computers, AI, cyborgs and robots (segments "Human Body Machine" and "Robots/Cyborgs/Immortality").[54] The half-an-hour tale is open-ended in terms of the future of the evolutionary trend and possible consequences for humankind after it has invented genetic experimentation, cybernetic organisms, robots and artificial intelligence. Korot and Reich present the disturbing last tale in a hybrid form situated somewhere between an experimental video production, a talking-head documentary, an avant-garde art-music composition for voices, acoustic and digital instruments and an ultra-modern musical theatre production. Reich employs a small ensemble comprising of a vocal quintet, string quartet, two pianos, four percussionists and pre-recorded sounds. The ensemble and five vocalists perform the work live in front of a large screen on which Korot's video essay is projected. *Dolly* – as much as the other two tales – stimulates the audio viewer's senses "synaesthetically" by "forging connections between visual representations and rhythmical, melodic and sung forms", as Jem Kelly observes.[55] The audio viewer discerns these connections from a series of snippets of short, thought-provoking prognostications made by seventeen scientists and the Jewish philosopher and social critic Adin Steinsaltz regarding the present and future state of humanity, which continues to be dictated by technology. The scientists, whose various standpoints "generate an open and nuanced exchange between spectators and the performance",[56] include such prestigious leaders in their fields as the former Oxford Professor for Public Understanding of Science Richard Dawkins, the co-discoverer of DNA and Nobel Laureate in Physiology or Medicine in 1962 James Watson, the palaeontologist and evolutionary scholar Stephen J. Gould, the MIT professor for Social Studies of Science and Technology Sherry Turkle, the cognitive psychologist and psycholinguist Steven Pinker, the professor of media arts and sciences at MIT and robotics scientist Cynthia Breazeal and the cognitive and computer scientist Marvin Minsky who specialises in AI.

In *Dolly,* Reich resorts to a compositional technique he had already used in two of his previous collaborations with Korot. One is the three-movement work *Different Trains* (1988) for string quartet and tape, which juxtaposes stories of Reich's train journeys between New York and Los Angeles during the Second World War with those of prisoners deported on trains to concentration camps in Europe at the same time. The other work is the three-act multimedia opera *The Cave* (1993), which is based on Abraham's life as handed down in various religious texts. For *Dolly,* as with *Different Trains* and *The Cave,* Reich first extracted and sampled short excerpts from the interviews he and Korot conducted with the scientists and the rabbi. In a second step, he used the collected excerpts as compositional motifs by converting their speech

51 Grehan 2009, p. 145. Regarding the concern of responsibility in *Dolly*, see Rabbi Adin Steinsaltz's significant question directly addressing the consciousness: "The real question would be, are you responsible or not responsible for anything?" (bars 568–575; DVD 00:49:08). For this analysis, I use the score Reich 2002 and the DVD Reich 2003.

52 See Richard Dawkins's comment at 01:02:23. The timestamps printed in this chapter refer to Reich 2003.

53 These titles refer to the ones used on the DVD Reich 2003.

54 On the DVD, *Dolly* starts at 00:38:30 and finishes at 01:04:51.

55 Kelly 2005, p. 234.

56 Grehan 2009, p. 146.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

melodies into musical notation. In a last step, he used the motifs as building blocks to shape the vocal and instrumental parts.[57] On some occasions, he looped them or made "an extension of a single vowel in time" from a specific thought uttered by an interviewee, a technique he compared to a "freeze frame in film". This "kind of audible vapor trail", in Reich's words, often amplifies a significant word or the last syllable of a word and enriches the musical texture sonically with an additional sustained voice. A last compositional technique that Reich utilised was also borrowed from the moving images: Reich sporadically chose to slow down "a speaker or other sound without changing pitch or timbre", an effect which he called "slow motion sound".[58]

Danielle MacRobbie terms the heavy reliance on technology for composing and performing *Three Tales* "Technology as Tool". She further identifies two other layers of technology in the work: "Technology as Subject" and "Technology as Theme". The latter refers to the fact that "[t]ech[nological] developments of the past have been ill-used and facilitated disastrous events".[59] I suggest adding a fourth category: technology as aesthetic expression. This fourth category in *Dolly* illustrates how the music can be situated somewhere between human-made music and machine music. Reflecting on the topic of the third tale *Dolly,* the idea of a gradual replacement of "carbon based life" with "silicon based life",[60] the music emulates the state between human-made music and pure machine music as posthuman music. Reich's music in *Dolly,* therefore, assumes the role of a posthuman automaton.[61]

Around the time that Korot and Reich were working on *Three Tales,* the effect and ethical consequences of posthumanism were vigorously debated by such theorists as N. Katherine Hayles, Judith M. Halberstam, Ira Livingston, Neil Badmington and Elaine L. Graham.[62] The concept of a posthuman body departs from the prerogative of a humanist body, which conforms to the Cartesian mind–body dualism and postulates instead "reinscrib[ing] the 'technical' within the very fabric of the human".[63] According to Judith Halberstam and Ira Livingston, posthuman bodies "emerge at nodes where bodies, bodies of discourse, and discourses of bodies intersect to foreclose any easy distinction between actor and stage, between sender/receiver, channel, code, message, context".[64] At the core of posthumanism is the notion of extending the body's abilities through prosthesis.[65] The idea of the hybrid body means that information is stored outside of bodies, for example in computer memory banks, and mechanical devices – such as machines and robots – are executing manual work that the body did itself in the past. Reich

57 In relation to *Different Trains* and *The Cave,* Reich states that he finetuned this specific working method for *Three Tales* by altering the pre-existing sound samples to fit the musical requirements. This freer appropriation of technology "allows the musicians to work up some momentum in one tempo over a longer period of time" (qtd. in Allenby 2003, p. [9]).

58 Qtd. in ibid., p. [9].

59 MacRobbie 2013, p. 15.

60 See the interview excerpt in "Dolly" with the British evolutionary biologist Richard Dawkins (01:02:22; bars 1261–1283).

61 John Richardson and Susanna Välimäki have also observed the correlation between (post-) minimalist music and posthumanism. They suggest that "[t]he music's mechanical quality most effectively conveys this modality [of a "quality of disaffection"], which is reflected in the broader structures of a feeling of modernity and stems in part from the subject's state of discontent (or ambiguous content) within modernity" (Richardson/Välimäki 2013, p. 223).

62 See Hayles 1999; Halberstam/Livingston 1995a; Badmington 2003; and Graham 2002.

63 Herbrechter 2013, p. 4.

64 Halberstam/Livingston 1995b, p. 2.

65 Jelena Novak analyses *Three Tales* from the perspective of "how singing appears monstrous as a result of existing beyond the body that produces it" (Novak 2015, p. 15). For her, the "vocalic body" in *Three Tales* becomes a "speaking machine" (ibid., p. 16).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and Korot, however, embrace the posthuman concept much less affirmatively than the aforementioned scholars and treat it in *Dolly* as a catastrophic failure of humanity. They articulate in *Dolly* that the evolution from human to posthuman reveals itself as a disaster for the human species. With the help of the selected interview excerpts, music and images presented in *Dolly,* which illustrate that the two artists acknowledge the human body to be an autonomous self, they express a similar uneasiness, scepticism and even outright panic regarding the consequence of a posthuman body, as Norbert Wiener does in his early treatise on *Cybernetics* and Bernard Wolfe in his dystopian novel *Limbo.*[66] In N. Katherine Hayles's words, such a "view of the self authorizes the fear that if the boundaries are breached at all, there will be nothing to stop the self's complete dissolution".[67] Agreeing with this fear, Reich and Korot accordingly disregard the thought that through the posthuman body we extend "embodied awareness in highly specific, local, and material ways that would be impossible without electronic prosthesis".[68] As Hayles declares, a possible long-term goal is that "we can craft others that will be conducive to the long-range survival of humans and of the other life-forms, biological and artificial, with whom we share the planet and ourselves".[69]

At odds with such a visionary interpretation of a posthuman future, Reich and Korot articulate their apocalyptical notion about the posthuman through quotations borrowed from several interviews, such as Richard Dawkins's postulation that "We and all other animals are machines created by our genes".[70] Given the tale's subject, it is hardly surprising that this excerpt encapsulates the first musical idea for *Dolly* that Reich jotted down in his sketchbook in the form of a transcription of Dawkins's remark as a speech melody (Fig. 2).[71]

Korot and Reich lifted this snippet from their interview with Dawkins and inserted it into *Dolly* three times, almost like a leitmotif.[72] During the first and second iteration of this passage, Reich uses the same rhythmic pattern in all parts and similar melodic and chordal contours in different keys (Ex. 2). Reich has already notated the D major 11 chord, which appears numerous times in the right hand of Piano 1, in the sketch reproduced in Figure 2.

In other words, the 53 bars from bars 67 to 119 in the first passage are the same as bars 235–288 in the second passage, except for very few exceptions such as bars 89 and 257 respectively. Much of this repeated passage is constructed from compact musical cells: From bars 84 and 252 onwards respectively, the same three-bar cell alternating between two bars in a 3/8 metre and one bar in 2/4 is repeated 12 times.

During the second iteration, first built on a G#-minor chord (bars 235–246) and later on a D-minor 9 chord (bars 247–277), the machine motif, which is introduced by Dawkins's "We and all other animals are machines", returns as in a rondo form.[73] The repeated machine pattern, whose aesthetic reminds the audio viewer of Antheil's pounding music for Léger and Mur-

66 See Wiener 1948 and Wolfe 1952.

67 Hayles 1999, p. 290.

68 Ibid., p. 291.

69 Ibid.

70 Bars 67–78; DVD 00:40:17.

71 The first musical idea, the speech melody of the Dawkins quotation, which Reich notated on 17 April 2001, can be found in Reich *Sk 48,* p. 0449_0170. I would like to express my sincere gratitude to Pwyll ap Siôn who was so kind as to provide me with Reich's source material for *Dolly* as presented here.

72 It appears the first time in the score at bars 67–119 (DVD 00:40:17–00:41:01), the second times at bars 235–367 (DVD 00:43:22–00:45:05) and the third time at bars 549–590 (DVD 00:48:44–00:49:35).

73 DVD 00:43:22–00:45:05. It is not clear from the following interview excerpt whether Reich specifically refers to the Dawkins passages discussed here. In more general terms, he acknowledges that "certain kinds of material" recur "in no clearly discernible pattern. Musically one might say 'Dolly' was a kind of free rondo" (quoted in Allenby 2003, p. [13]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

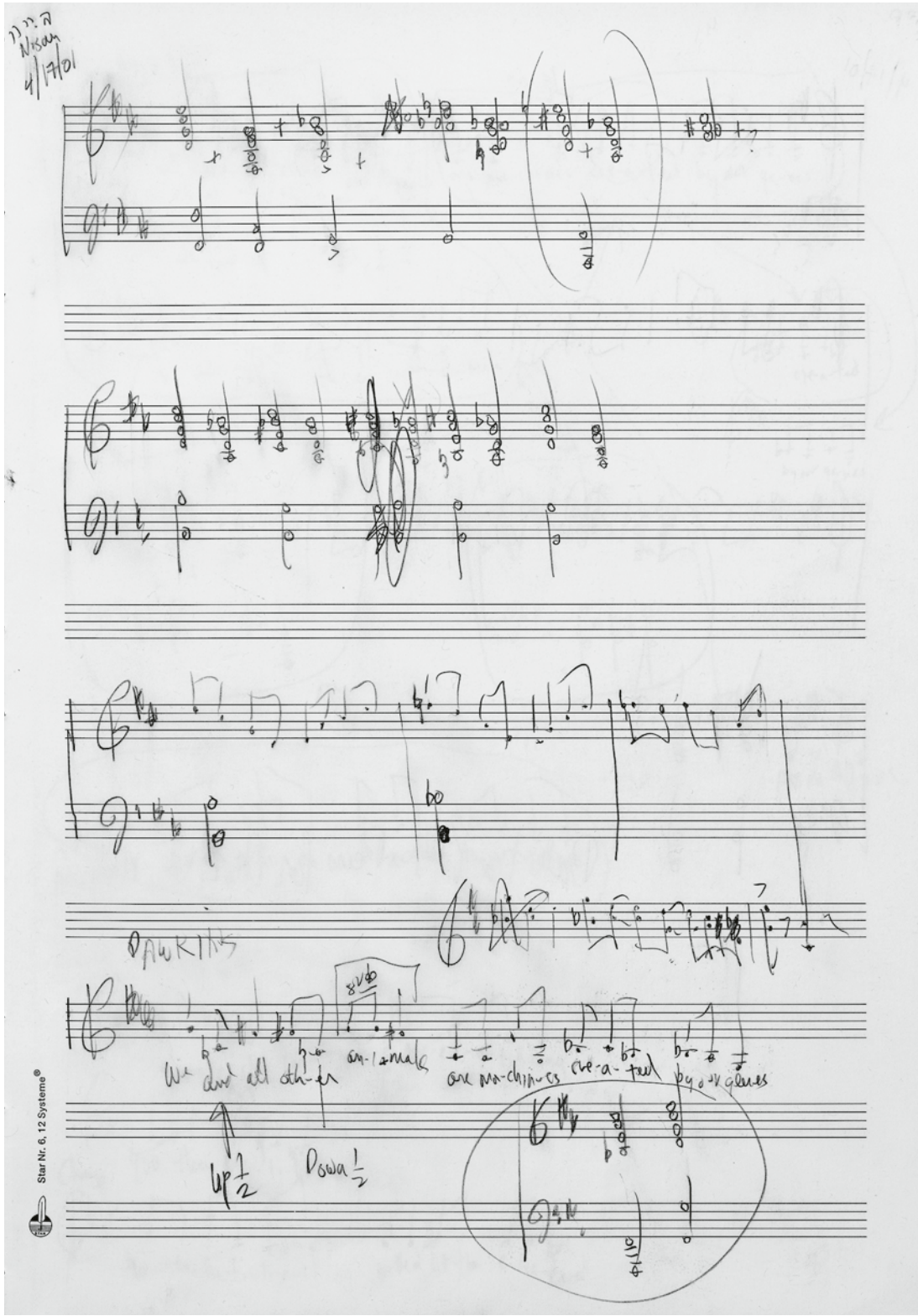


Fig. 2 Reich's first musical idea for *Dolly* from *Three Tales* (2002). As this autograph shows, Reich developed the speech melody for this passage on 17 April 2001, which was derived from a quotation expressed by scientist Richard Dawkins on video (Reich *Sk 48*, p. 0449_0170, courtesy of Paul Sacher Stiftung, Basel).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ex. 2 Steve Reich: *Dolly* from *Three Tales* (2002), bars 68–69.

phy's *Ballet mécanique,* becomes a loop serving as the background for the several quotations articulated by Dawkins and Sherry Turkle.[74] As a visual background realised in the form of a split screen, Korot shows various images of a 'machine' – such as the MIT robot Kismet – followed by Dawkins's head on the screen's left side and its mirror image on the right side. The loop created from the two mirrored shots with Dawkins incessantly repeating "machine" transforms his likeness from a human being into a cyborg. Superimposed onto this busy visual background, we see Sherry Turkle stating in a close-up: "When Marvin Minsky said, 'The mind is a meat machine', people freaked".[75] "Freaked" embodies a case in point of one of the electronically extended vowels that Reich frequently employs throughout *Dolly.* It is meant as the musical equivalent of a freeze frame, which in fact occurs at the same time as Korot turning Turkle's close-up into an actual visual freeze frame. Meanwhile, eight multiplied silhouettes of Dawkins's head appear against Dawkins's close-up in the foreground claiming that "a monkey is a machine that preserves genes up the trees", with the vowel "trees" freezing in time.[76] Followed by James Watson's statement that "The script for human life is three billion letters", another freeze vowel happens on "life".[77] As a graphic representation of Watson's scientific finding, random letters scroll by on the screen behind the multiplied silhouettes of Dawkins's head. Turkle assures us with a soothing voice that "It doesn't seem so frightening anymore".[78] Reich's interpretation of Turkle's persuasive assertion, however, articulates the opposite of comfort, namely outright anxiety, for Reich adds a freeze vowel on "fright". This freeze vowel lingers on like the ghostly trace of Turkle's previously uttered phrase, which transforms her in Korot's and Reich's audio-visual interpretation into a sort of cyborg. The real Turkle, as a carbon-based living being, is mecha-

74 See Reich *Sk 48,* pp. 0449_0182 and 0449_0183, sketched out on 24 June and 27 June 2001 respectively.
75 Bars 266–279; DVD 00:43:52; see Reich *Sk 48,* p. 0449_0179, written down on 18 June 2001.
76 Bars 290–299; for the entire transcription of Dawkins's speech melody, see Reich *Sk 48,* p. 0449_0180 conceived on 20 June 2001.
77 Bars 302–309; DVD 00:44:18.
78 Bars 320–323.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nised twice: first through the transformation of her living being into the sphere of video production – the capturing of her person on video – and then through the intense manipulation of the video image and its soundtrack. In other words, the real Turkle here becomes an organism augmented with visual effects, emulating cybernetic qualities. Through artistic interpretation (and manipulation), Turkle embodies the very subject she speaks about. Followed by Turkle's "preparing for a new kind of cyborg consciousness", Dawkins's quotation "They're all about preserving the code, preserving DNA" concludes this section.[79]

The same cellular construction as in the two "We and all other animals are machines" sections is also present in other passages that can be identified as posthuman music. Somewhat later in *Dolly*, Dawkins reminds the audio viewer that the "self-replicating molecule […] produces copies and copies and copies".[80] Korot emulates the endeavour of making copies on the screen by layering the same silhouette of Dawkins's head multiple times, one on top of each other. In a self-reflexive manner, Reich also mimics the same procedure in his music. A musical two-bar cell in a 7/8 metre is repeated verbatim 19 times.[81] The speech melody of "copies of copies" appears in the vibraphone supported by a syncopated interlocking pattern involving the first and second pianos, both of which are doubled by the first percussionist. As in the "copies of copies" passage, a section later based on Raymond Kurzweil's utterance "intelligent machine" is constructed in a similar fashion with a complex pattern consisting of the speech melody line in the vibraphone pitted against an interwoven syncopated rhythmic pattern in the two pianos and the first percussion. Similar to the previously discussed cases, the passage consists of a three-bar cell A repeated 9 times, with one bar in a 2+3+3/8 metre, one bar in 6/8 and one bar in 5/8, followed by a shortened cell A' repeated 12 times with one bar in a compound 2+3+3/8 metre and one bar in a 5/8 metre, and finally by a third cell A'' repeated 8 times, shortened again to one bar in a 3/4 metre and one bar in a 5/8 metre.[82] In fact, A' and A'' provide the effect of condensing the music, accelerating its pace and thus creating a sense of rising urgency.

Korot settles on the same visual choice as before. She depicts the head of the interviewee – this time Raymond Kurzweil – as a silhouette multiplied four times. Superimposed onto this backdrop is Cynthia Breazeal with her 'baby', the robot Kismet, which she designed at MIT in the late 1990s; it is meant here as an example of a machine. Realised as a slow-motion shot, we see Breazeal playing with Kismet as if the robot were a real toddler. On the soundtrack, we hear Turkle's words, which also relate to a children's subject, "When my ten-year-old said to me the robots are like Pinocchio not like real boys; they're sort of alive".[83] Her thought ends in a freeze vowel to express the ghostly state of "sort of alive".

The same artistic ideas, which are visually embodied with Korot's repeated multiplication of the same talking head and musically with Reich's construction of a longer musical texture based on discrete minute cells, are also present in an extended passage somewhat later. This section is introduced by the roboticist Rodney Brooks, who forecasts that cybernetics will one day become reality through implanting technology in the human body. Despite having built her own robot, Kismet, when a doctoral student at MIT under Brooks, Breazeal reacts with consternation to her PhD advisor's prospect with the exclamation "*This* gives me pause". As

79 Bars 353–361 and 369–373 respectively; DVD 00:44:55; see Reich *Sk 48,* pp. 0449_0182 to 0449_0184, sketched out on 24 and 27 June, and on 8 July 2001.

80 Bars 627–668; DVD 00:50:21–00:51:21.

81 Bars 631–668.

82 Bars 908–934, 935–958 and 959–974 respectively; DVD 00:55:21–00:56:47.

83 Bar 938–955.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

earlier with Dawkins's head, Korot turns Breazeal's close-up shot into a cyborg-like machine by first mirroring her head and then looping the two heads facing each other multiple times. With this technique, she creates a disturbing image of Breazeal's close-up and its copy, for both execute jerking head gestures, which imply that Breazeal has been turned into a mechanical device. In the musical realm, Reich realises Breazeal's hesitation by incessantly looping her concerned reaction over the extraordinary length of 129 bars (Ex. 3).[84]

Ex. 3 Steve Reich: *Dolly* from *Three Tales* (2002), bars 1137–1138.

With this repeated, frozen musical phrase, he interrupts the forward motion of the musical flow and brings its unfolding development to a sudden halt. This longer passage, built modularly from cells, can be subdivided into three sections. In the first section, Reich and Korot add to the static musical texture a line uttered by the cognitive and computer scientist Marvin Minsky, who was instrumental in the development of AI technology: "You go and buy this module […] in the Mind Store […] have it connected to your brain […] and then […] you do four or five part counterpoint".[85] Reich amplifies the eeriness of this consideration by extending the last syllables "-dule", "brain" and "point" with his freeze vowel technique digitally reproduced from a pre-recorded track. The musical structure becomes even more troubling with the repeated looping of Minsky's "four or five part" phrase occasionally interjected by Breazeal's word

84 Bars 1130–1258; DVD 01:00:03–01:02:21.
85 Bars 1130–1172; DVD 01:00:23.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

"this".[86] The words "this", "four or five", "counterpoint" and "pause" are interlocked here. Following the musical structure, Korot takes the background image of Breazeal's silhouetted head, multiplied eight times, and superimposes a close-up of Minsky or Breazeal, both flashing in and out, tightly synchronised to Reich's counterpoint-like music (Fig. 3).

Fig. 3 A composite still image from the third movement of *Dolly* from *Three Tales* (2002). Scientists Marvin Minsky and Cynthia Breazeal become cyborg-like creators in video artist Beryl Korot's visual manipulation (DVD 01:01:02).

Reich, however, does not fall into this trap by mimicking strict contrapuntal techniques here. Instead, the audio viewer no longer feels that there is a human composer behind this work, controlling all the musical parameters, but rather that the composition unfolds in fully automated fashion, working without any human interaction. It appears as if the work has acquired the momentum to develop through its own will. Through technology, the human voice has been dehumanised and starts to sound like a computerised voice. The instrumental parts incessantly hammer out their preconceived repetitive patterns. In other words, at this moment, music has reached the point of being in between the technologies of cloning and cybernetics. Driven by the "give me pause" phrase, the music makes endless copies of its own DNA – the basic rhythmic cell – and as if controlled by artificial intelligence, human speech has been forced into a machine-like form of expression.

In the second section, Raymond Kurzweil echoes Minsky's earlier thought by suggesting that "If I scan your brain […] download that information […] I'll have a little you […] right here on my personal computer". A little later, Minsky claims that there is "No reason why people should put up with death […] Start redesigning ourselves […] I think we'll turn into […] something quite different".[87] Kurzweil's and Minsky's reflections invite the audio viewer to see a correlation between posthumanism and immortality. Both latch on here to a "metanarrative about the transformation of the human into a disembodied posthuman". In fact, at the time that *Three Tales* was being made, Minsky was seemingly convinced that it would "soon be possible to extract human memories from the brain and import them, intact and unchanged, to computer disks".[88] According to Hayles, Minsky does not, however, altogether abandon "the

86 Bars 1180–1206.

87 Bars 1208–1234 and 1235–1258; DVD 01:01:34 and 01:02:00 respectively.

88 See Hayles 1999, pp. 22, 13.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

autonomous liberal subject but is expanding its perogatives [sic] into the realm of the posthuman". Hence "[w]hat is lethal is not the posthuman as such but the grafting of the posthuman onto a liberal humanist view of the self".[89] Reich and Korot support just such a viewpoint and in this longer section they accordingly defend the humanist ideal of the Cartesian mind–body dualism. They reinterpret Breazeal's "*This* gives me pause" as an exclamation of disbelief advocating against any further invasion of technology into the human body.[90] In Korot's and Reich's montage of the rearranged interview snippets, this passage with Breazeal's incessant repetition of the same phrase invokes implicit doubt regarding Minsky's and Kurzweil's predications about the future of computers, AI, posthumans and eternal life. In this new context, Breazeal's statement conveys a decisively sceptical reaction.

To summarise, in a postmodern fashion, Reich and Korot recombine and rearrange fragments lifted from interviews, various isolated visual elements, such as talking heads and their silhouettes and compact musical cells in such a way that these disparate elements create a new artwork. In particular, the machine-like, posthuman musical passages in *Dolly* force a different methodology onto us regarding how to analyse music. In the context of *Dolly,* it is tempting to argue that the music works like an organism in which a single cell is multiplied manifold times through an "automatic process" to create the whole musical structure as a fabric of "colonies of cells".[91] The individual musical parameters in these cells subsequently encompass the DNA of the music. Each musical cell can, therefore, be compared to those "self-replicating molecules", which Dawkins mentions early on in *Dolly,*[92] an original nucleus from which the whole musical work is constructed. A more fruitful approach, however, can be attained if we consider these passages in *Dolly* as autopoietic systems. Humberto M. Maturana defines such systems

> as unities and as networks of production of components that (1) recursively, through their interactions, generate and realize the network that produces them; and (2) constitute, in the space in which they exist, the boundaries of this network as components that participate in the realization of the network.[93]

Indeed, a leading stylistic feature of Reich's music is the "notion of recursive closure of the system". As an autopoietic system, the music constructed from distinct cells in the passages in *Dolly* discussed here

89 Ibid., pp. 286f. Hayles refers here to Moravec 1988, who argues for a 'postbiological' future (see Hayes 1999, p. 35).

90 This short exclamation is part of a 41-minute-long interview that Reich and Korot conducted with Breazeal. It gives an impression of how Reich and Korot selectively lifted a particular sentence from an interview and embedded it, newly combined with other quotations, into *Dolly*, so that the short excerpt in its new context produces a different meaning. The integral passage reads: "Are we just machines? Somehow, we seem to be more than just machines. And, listening to a lot of people, seeing the scientists working on technologies that we're bringing into our bodies – first of all to try to thwart disease, to impose our quality of life as we're getting old – but then people even talk about enhancement, to be better than what we were before, so they're starting to speak of ourselves and our brains and our bodies as being technology: we can engineer something better, we can start eschewing our biological component, and integrating technological improvements and enhancements. This gives me pause [laughs]. It will give a lot of people pause. And part of the reason for that, I think, is, for me, through the process of trying to build something like Kismet, you develop such a tremendous appreciation – the sense of humility into how amazing people are. The human experience is incredible …" (at 00:22:45). The interview is held by the Paul Sacher Stiftung and the passage here was transcribed by Pwyll ap Siôn.

91 See Dawkins at 00:51:28 (bars 672–673) and at 00:50:48 (bar 650).

92 Bars 604–606; DVD 00:49:52.

93 Maturana 1981, p. 21.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> is not only able to produce and eventually to change its structures, but is also capable of reproducing its components, and in particular its undecomposable elements, through recursive self-reference of these elements. Thus, its self-reproduction relies exclusively on internal operations and is not dependent on the environment.[94]

Within the context of *Dolly,* the aesthetic result of this posthuman music, which operates according to an autopoietic system, constitutes a transformation of the interviewees' appearance through music from human beings to cyborg-like creatures and the music, therefore, erases the clear borders between carbon-based and silicon-based life.

A moment that further confirms that the music in *Dolly* assumes the role of posthuman music occurs when the incessantly pounding syncopated chords suddenly stop and the music freezes into a static drone.[95] At this moment, the autopoietic system comes to a sudden halt. In this unusually poetic, nostalgic interlude in the context of *Dolly,* Rabbi Adin Steinsaltz postulates that "every creature has a song"; there is the "song of a dog", the "song of a fly", the "song of a fox", etc. At this moment, the music can no longer satisfy the purpose why humans have invented music in the first place, namely, to invoke the song melodies mentioned here that have now vanished. As posthuman music bound to the rules of an autopoietic system, it has lost its ability to generate melodies. To reinforce this loss, it returns in bar 822 to its busy syncopated pattern dominated by rhythm and not by melody.

Conclusion

Reich's posthuman music in *Dolly* from *Three Tales* alienates the subject matter depicted and raises awareness about the disturbing reality of a technical invasion of cybernetics into our human bodies. It is much more pronounced than Glass's machine-like score in the "Grid" sequence from *Koyaanisqatsi,* which promotes concern about a looming environmental catastrophe. In addition to the already existing environmental issues, the emphasis on the posthuman has to do with increasing concerns regarding cybernetics and AI that had become prevalent at the turn of the century. These two works are a testament to how the discourse had changed within the twenty years between them. Nonetheless, the music in both works embodies a reification of the sombre consequences that modern life brings to us – or, more tellingly, *is* caused by us – and the new technology invented by us that offers a preview of things to come. It is thus no coincidence that the specific aesthetic parameters of minimalist music originated in the United States. The proximity between composers, musicians, technological invention and the capitalist framework of the US economy gave the impetus for minimalist music with its repetitive, busy patterns in certain combinations with extra-musical events (such as film, theatre or video art) to be heard as 'machine' music or 'posthuman' music. The link between minimalist music, the specificity of the American economic system and the inherent drive for technological advancement appears to be reflected in the music through the critical theorising of the streamlined production process by such economists as Thorstein Veblen or later in the leading role that US universities and private enterprises have played in developing posthuman devices such as AI technology, robots, cyborgs, etc.

Contrary to Reggio and Glass's aesthetically striking and hypnotic audio-visual depiction of the domination of technology over humanity, Korot and Reich employ a much gloomier and more pessimistic audio-visual language. Whereas Glass's music takes on the quality of

94 Rogowski 2001, p. 8500.
95 Bars 787–821; DVD 00:53:41–00:54:10.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

machine music in the "Grid" segment in a fairly straightforward fashion, Reich's music in *Dolly* – particularly when Korot and Reich discuss human bodies as machines – is considerably more complex. In these passages, the music – as posthuman music – emulates scientific procedures, such as an autopoietic system, and replicates the message of evolution, cloning, posthumanism, AI, cyborgs, computers and robots in a self-reflexive manner with compositional techniques, resulting in a rigidly, concisely organised musical structure. *Dolly* not only nurtures questions regarding our perception of otherness and of responsibility, as Grehan notes, but also encourages a re-evaluation of the ethical implications that arise in a posthuman era caused by scientists who thoughtlessly attempt to erase the borders between human beings and machines.

Bibliography

All weblinks in this article last accessed 26 August 2025.

The Steve Reich Collection at the Paul Sacher Stiftung in Basel houses all materials for *Three Tales*, from sketches to interview recordings, computer files, printouts of the score and video material, including Reich *Sk 48* and *Sk 49.* The sketches for *Dolly* extend over 67 pages from 0449_0166 to 0449_0233.

Allenby 2003 | David Allenby: A Theater of Ideas [DVD booklet text], in: Reich 2003.

Ap Siôn/Evans 2009 | Pwyll ap Siôn/Tristian Evans: Minimalist Music. Parallel Symmetries? The Relationship Between Minimalist Music and Multimedia Forms, in: *Sound and Music in Film and Visual Media. A Critical Overview,* ed. by Graeme Harper, Ruth Doughty and Jochen Eisentraut, New York: Continuum 2009, pp. 671–691.

Badmington 2003 | Neil Badmington: Theorizing Posthumanism, in: *Cultural Critique* 53 (Winter 2003), pp. 10–27.

Baudrillard 1998 | Jean Baudrillard: *The Consumer Society. Myths and Structures,* London: Sage 1998.

Baumgartner 2012 | Michael Baumgartner: *Exilierte Göttinnen. Frauenstatuen im Bühnenwerk von Kurt Weill, Thea Musgrave und Othmar Schoeck,* Hildesheim: Olms 2012.

Chion 1993 | Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen,* ed. and trans. by Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press 1993.

Dempsey 1989 | Michael Dempsey: Quatsi Means Life. The Films of Godfrey Reggio, in: *Film Quarterly* 42/3 (Spring 1989), pp. 2–12.

Dies 2013 | David Dies: Defining "Spiritual Minimalism", in: Potter et al. 2013, pp. 315–335.

Eaton 2014 | Rebecca M. Doran Eaton: Marking Minimalism. Minimal Music as a Sign of Machines and Mathematics in Multimedia, in: *Music and the Moving Image* 7/1 (Spring 2014), pp. 3–23.

Ellul 1964 | Jacques Ellul: *The Technological Society,* trans. by John Wilkinson, New York: Vintage 1964.

Fink 2005 | Robert Fink: *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice,* Berkeley: University of California Press 2005.

Fink 2013 | Robert Fink: Going with the Flow. Minimalism as Cultural Practice in the USA since 1945, in: Potter et al. 2013, pp. 201–218.

Glass n.d. | Philip Glass Film: *Koyaanisqatsi. Life Out of Balance,* online, n.d., https://philipglass.com/films/koyaanisqatsi/.

Gottwald 1975 | Clytus Gottwald: Signale zwischen Exotik und Industrie. Steve Reich auf der Suche nach einer neuen Identität von Klang und Struktur, in: *Melos/NZfM* 1/1 (1975), pp. 3–6.

Graham 2002 | Elaine L. Graham: *Representations of the Post/Human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture,* New Brunswick: Rutgers University Press 2002.

Grehan 2009 | Helena Grehan: *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age,* Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009.

Halberstam/Livingston 1995a | *Posthuman Bodies,* ed. by Judith M. Halberstam and Ira Livingston, Bloomington: Indiana University Press 1995.

Halberstam/Livingston 1995b | Judith M. Halberstam/Ira Livingston: Introduction. Posthuman Bodies, in: Halberstam/Livingston 1995a, pp. 1–19.

Hayles 1999 | N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics,* Chicago: University of Chicago Press 1999.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Herbrechter 2013 | Stefan Herbrechter: [Review of] Rosi Braidotti: *The Posthuman,* Cambridge: Polity Press. ISBN: 978–0-7456–4158–4, in: *Culture Machine* (April 2013), pp. 1–13, https://culturemachine.net/wp-content/uploads/2019/05/495-1102-1-PB.pdf.

Hill et al. 1997 | *Hopi Dictionary. Hopìikwa Lavàytutuveni. A Hopi-English Dictionary of the Third Mesa Dialect with an English-Hopi Finder List and a Sketch of Hopi Grammar,* ed. by Kennth C. Hill, Emory Sekaquaptewa, Mary E. Black, Ekkehart Malotki and Michael Lomatuway'ma, Tucson: University of Arizona Press 1997.

Hillier 1997 | Paul Hillier: *Arvo Pärt,* Oxford: Oxford University Press 1997.

Kelly 2005 | Jem Kelly: Auditory Space. Emergent Modes of Apprehension and Historical Representations in *Three Tales*, in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 1/3 (2005), pp. 207–236.

Leydon 2002 | Rebecca Leydon: Towards a Typology of Minimalist Tropes, in: *Music Theory Online* 8/4 (December 2002), www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.4/mto.02.8.4.leydon.html.

MacDonaldI 1987 | Ian MacDonald: What Is the Use of Minimalism, in: *The Face* 38 (March 1987), reprinted as: "Ian MacDonald on Minimalism (The Face, 1987)", in: O'Brien/Robin 2023, pp. 255–265.

MacDonaldS 1992 | Scott MacDonald: Godfrey Reggio, in: *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers,* Berkeley: University of California Press 1992.

MacRobbie 2013 | Danielle MacRobbie: *An Investigation of Technological Impressions in Steve Reich and Beryl Korot's* Three Tales, M. Mus. thesis, Bowling Green State University 2013.

Maturana 1981 | Humberto M. Maturana: Autopoiesis, in: *Autopoiesis. A Theory of Living Organizations,* ed. by Milan Zeleny, New York: Elsevier North Holland 1981, pp. 21–33.

Maycock 2002 | Robert Maycock: *Glass. A Portrait,* London: Sanctuary 2002.

McClary 2000 | Susan McClary: *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form,* Berkeley: University of California Press 2000.

Mertens 1983 | Wim Mertens: *American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass,* trans. by Jan Hautekiet, London: Kahn & Averill 1983.

Meyer et al. 2014 | *Crosscurrents. American and European Music in Interaction, 1900–2000,* ed. by Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert and Anne C. Shreffler, Suffolk: Boydell Press 2014.

Moravec 1988 | Hans Moravec: *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence,* Cambridge: Harvard University Press 1988.

Morris 2007 | Mitchell Morris: Sight, Sound, and the Temporality of Myth Making in *Koyaanisqatsi*, in: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema,* ed. by Daniel Ira Goldmark, Lawrence Kramer and Richard Leppert, Berkeley: University of California Press 2007, pp. 120–135.

Nicholls 2007 | David Nicholls: *John Cage,* Urbana: University of Illinois Press 2007.

Nickleson 2023 | Patrick Nickleson: *The Names of Minimalism. Authorship, Art Music and Historiography in Dispute,* Ann Arbor: University of Michigan Press 2023.

Novak 2015 | Jelena Novak: *Postopera. Reinventing the Voice-Body,* Farnham: Ashgate 2015.

O'Brien/Robin 2023 | *On Minimalism. Documenting a Musical Movement,* ed. by Kerry O'Brien and William Robin, Oakland: University of California Press 2023.

Oja/Tick 2018 | *Aaron Copland and His World,* ed. by Carol J. Oja and Judith Tick, Princeton: Princeton University Press 2018.

Peyton Jones 2013 | Jeremy Peyton Jones: Accommodating the Threat of the Machine. The Act of Repetition in Live Performance, in: Potter et al. 2013, pp. 141–157.

Potter 2000 | Keith Potter: *Four Musical Minimalists. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass,* Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Potter et al. 2013 | *Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music,* ed. by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn, Farnham: Ashgate 2013.

Reggio 2012 | Godfrey Reggio: *The Qatsi Trilogy* [Blu-Ray], New York: Criterion Collection 2012.

Reich 1974 | Steve Reich: *Writings About Music,* Halifax: Nova Scotia College of Art and Design 1974.

Reich 2002 | Steve Reich: *Three Tales* [score for hire], London: Boosey & Hawkes 2002.

Reich 2003 | Steve Reich: *Three Tales. Hindenburg + Bikini + Dolly* [CD and DVD], New York: Nonesuch 2003.

Reich *Sk 48* | Steve Reich: *Skizzenbuch 48 (5 September 1999–24 July 2001).* Paul Sacher Stiftung, Basel, Steve Reich Collection.

Reich *Sk 49* | Steve Reich: *Skizzenbuch 49 (24 July 2001–25 April 2004)*. Paul Sacher Stiftung, Basel, Steve Reich Collection.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Richardson/Välimäki 2013 | John Richardson/Susanna Välimäki: Disaffected Sounds, Temporalized Visions. Philip Glass and the Audiovisual Impulse in Postminimalist Music, in: Potter et al. 2013, pp. 220–237.
Rogowski 2001 | Ralf Rogowski: Law, Autopoiesis in, in: *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences,* ed. by Neil J. Smelser and Paul B. Baltes, Oxford: Elsevier 2001, pp. 8500–8502, https://doi.org/10.1016/B0-08-043076-7/02931-4.
Sachs 2012 | Joel Sachs: *Henry Cowell. A Man Made of Music,* New York: Oxford University Press 2012.
Schwarz 1996 | K. Robert Schwarz: *Minimalists*, London: Phaidon 1996.
Stephens 2010 | Gregory Stephens: *Koyaanisqatsi* and the Visual Narrative of Environmental Film, in: *Screening the Past* 28 (Fall 2010), pp. 1–29, http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/28/koyaanisqatsi-visual-narrative-of-environmental-film.html.
Strickland 1993 | Edward Strickland: *Minimalism. Origins,* Bloomington: Indiana University Press 1993.
Suzuki 2013 | Dean Suzuki: Minimalism in the Time-Based Arts. Dance, Film and Video, in: Potter et al. 2013, pp. 109–128.
Thomas 1997 | Adrian Thomas: *Górecki,* Oxford: Clarendon 1997.
Veblen 1915 | Thorstein Veblen: *Theory of Business Enterprise,* New York: Scribner 1915.
Wiener 1948 | Norbert Wiener: *Cybernetics. Or Control and Communication in the Animal and the Machine,* Paris: Hermann 1948 (2nd revised ed., Cambridge: MIT Press 1961).
Wilson 2021 | Tara Wilson: Russian Minimalist Music. A "Maximalist" Approach, in: *Iskusstvo muzyki. Teorija i istorija* [*Art of Music. Theory and History*] 25 (2021), pp. 8–27, https://imti.sias.ru/upload/iblock/cee/imti_2021_25_8_27_wilson.pdf.
Wolfe 1952 | Bernard Wolfe: *Limbo,* New York: Ace 1952.

Michael Baumgartner *teaches at Cleveland State University. His research focuses on music in relation to cinema, theatre and visual arts, music of the twentieth and twenty-first centuries and the exploration of the narrative capacity of music. He is the author of the monographs* Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema *(Oxford University Press, 2022) and* Exilierte Göttinnen. Frauenstatuen im Bühnenwerk von Kurt Weill, Thea Musgrave und Othmar Schoeck *(Olms Verlag, 2012). He is also co-editor of the three anthologies* Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War; Music, Ideology, Commerce, and Popular Cinema in Europe. 1940s to 1980s; *and* Music, Authorship, Narration, and Art Cinema in Europe. 1940s to 1980s.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III. Zwischen Komposition und Improvisation

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Michael L. Kunkel

War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? Eine paläomusikologische Lektüre der Musikfachzeitschrift *dissonanz/dissonance* (DILEM-41)

Aus heutiger Sicht, im Jahr 2641, ist es nicht einfach, die Situation der Freien Improvisation (FI) um die letzte Jahrtausendwende zu rekonstruieren. Die Spuren dieses musikalischen und sozialen Phänomens waren aufgrund der Epoche des Großen Vergessens (Ende des 20. Jahrhunderts bis 24. Jahrhundert) weitgehend verschwunden. Nun wurde überraschenderweise die historische Quelle DILEM-41 (1984–2018) entdeckt, die es ermöglicht, Diskurse und Praktiken der FI in der Schweiz zu dieser Zeit zu untersuchen, da sie hauptsächlich aus einer Schweizer Musikzeitschrift namens Dissonanz/Dissonance *besteht. Aber diente nicht schon George Wheelers* The Butterflies of Switzerland and the Alps of Central Europe *(London: Stock 1903) als allgemeine Grundlage der Schmetterlingskunde Europas und Nordafrikas? Könnte dasselbe in Bezug auf FI für DILEM-41 gelten?*

Was Free Improvisation a Discursive Discipline? A Paleomusicological Reading of the Music Journal *Dissonanz/Dissonance* (DILEM-41)

From the perspective of today, the year 2641, it is not easy to reconstruct the situation of "Free Improvisation" (FI) around the last turn of the millennium. The traces of this musical and social phenomenon had mostly vanished due to the period of "The Great Oblivion" (lasting from the end of the twentieth to the twenty-fourth century). Now, surprisingly, the historical source DILEM-41 (1984–2018) has been discovered that allows us to assess the discourses and practices of FI in Switzerland at that time, as it mainly consists of a Swiss music journal called Dissonanz/Dissonance. *Didn't George Wheeler's* The Butterflies of Switzerland and the Alps of Central Europe *(London: Stock 1903) serve as the general foundation of lepidopterology of Europe and Northern Africa? Might the same be true for DILEM-41 in respect to FI?*

–1

Willkommen im Jahre 2641! Mit dem letztjährigen Ende der Aufführung von John Cages *ORGAN²/ASLSP* (1987) auf der Orgel in Halberstadt sind nach 639 Jahren die letzten Töne des 20. Jahrhunderts endgültig verstummt. Wir vom Institut für erloschene Kulturen (INFEKT), Abteilung post-humane Aufführungspraxis, können uns nun endlich mit der Musik und den Musikdiskursen jener Zeit befassen. Die traditionsreiche Hochschule der Künste Bern (HKB), selbst ein Kind des 21. Jahrhunderts, hat uns mit dem Forschungsauftrag ausgestattet, die sogenannte frei improvisierte Musik und ihre Diskurse zur letzten Jahrtausendwende in der Schweiz darzustellen oder zu rekonstruieren. Ich muss gestehen, dass uns dies in eine gewisse

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verlegenheit bringt. Denn zunächst scheint es sich bei Freier Improvisation (FI) nach bisherigem Kenntnisstand um eine besonders flüchtige Kunstform zu handeln, die dahin tendierte, im Jetzt existiert zu haben. Zudem sind kaum Spuren einer systematischen Theoriebildung erkennbar. Diese Merkmale, das präsentistische Axiom und die Diskursakzidenz, stellen uns Historiker≈innen vor gewaltige Herausforderungen. Denn sie lassen sich hauptsächlich aus einem Fehlen von Zeugnissen überwiegend nur indirekt ableiten und sind daher hochspekulativ. Besonders schwer wiegt der Umstand, dass FI offenbar in der Epoche des *Großen Vergessens* stattfand, also während des Übergangs vom *Anthropozän* zum *Plusiozän* zwischen Ende des 20. und Beginn des 24. Jahrhunderts. Auf rätselhafte Weise sind aus jener Zeit – auch die *Dystopischen Jahrhunderte* oder die *Stumme Zeit* genannt – kaum Zeugnisse überliefert. Beginnt die Quellenlage ab etwa 1980 dramatisch auszudünnen, brechen die Überlieferungen spätestens im Jahr 2039 vollständig ab. Was damals geschehen sein mag, ist unbekannt. Dass die Orgel in Halberstadt trotzdem weitertönte, ist ein Mysterium.

Ist es unter diesen Bedingungen überhaupt möglich, dem großzügig gewährten Forschungsauftrag der HKB nachzukommen? Ich war schon daran, ihn schweren Herzens aufzukündigen, als eine Kollegin der Abteilung für Verschollene Bauten plötzlich eine wundervolle Entdeckung machte: Auf dem Estrich eines der wenigen erhaltenen historischen Gebäude aus dem 20. Jahrhundert in den Outskirts von Lemingen fand sich dieses Jahr ein fast vollständiger Satz des Schweizer Musikfachmagazins *dissonanz/dissonance,* das zwischen 1984 und 2018 überwiegend vierteljährlich erschien (Abb. 1). Endlich gibt es direkten Zugang zu einem Schrifttum, das bestimmte Bereiche des Schweizer und teilweise internationalen Musiklebens über eine längere Zeit abdeckt. Ein Heureka-Moment, fürwahr. In Fachkreisen wurde dieser Sensations-

Abb. 1 Fundort der Leminger Dissonanz DILEM-41 (© INFEKT 2641).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fund sogleich als »Leminger Dissonanz« bekannt, mit dem Kürzel DILEM-41 versehen und ausgiebig gefeiert.

Eine erste Sichtung der physisch erstaunlich gut erhaltenen Quelle ergibt, dass FI in diesem Schrifttum zwar nicht gerade die Hauptrolle spielt, aber immerhin in einer gewissen Regelmäßigkeit auf zum Teil erstaunliche Arten zur Sprache kommt. FI-bezogene Diskursformen in DILEM-41 möchte ich nun überblickhaft skizzieren, um eine erste Grundlage für weitere Forschungen zu schaffen. Zu betonen ist freilich, dass es sich, trotz der gegenwärtigen Euphorie angesichts des spektakulären Fundes und seiner bahnbrechenden Bedeutung, immer um *FI gemäß DILEM-41* handelt. Es ist eine äußerst lokale Probebohrung, deren Befunde kaum Rückschlüsse auf die globale Ausprägung des Phänomens zulassen.[1]

0

Als zusätzlich glücklich erweist sich der Umstand, dass DILEM-41 nicht nur die sozusagen reguläre Zeitschrift enthält, sondern auch eine überwiegend deutschsprachige Vorform identischen Titels (*dissonanz*), versehen mit dem Untertitel »Kritische Zeitschrift für Musik«, von 1969 bis 1971 gestaltet von Studierenden des Konservatoriums Zürich. Einige diskursive Muster der eigentlichen *dissonanz/dissonance* sind hier bereits vorgeprägt. Diese Proto-Dissonanz, wie ich sie hier nennen möchte, versteht sich offenbar als Kampfblatt gegen das bürgerliche Kulturestablishment, ergreift Partei für avantgardistische Tendenzen in der Musik, identifiziert sich mit den Werten der sogenannten Studentenbewegung von 1968 (einige Dogmen oder Ideologeme dieses bisher rätselhaften Phänomens lassen sich aus der Proto-Dissonanz rekonstruieren). Entsprechend polemisch ist oft die Tonalität und die Argumentationsweise des Blatts, die sich an linken Musikidolen orientiert oder an deren vermeintlich konservativen Widerparts abarbeitet (ein beliebtes Gegenpaar ist zum Beispiel Heinz-Klaus Metzger und Hans Werner Henze).

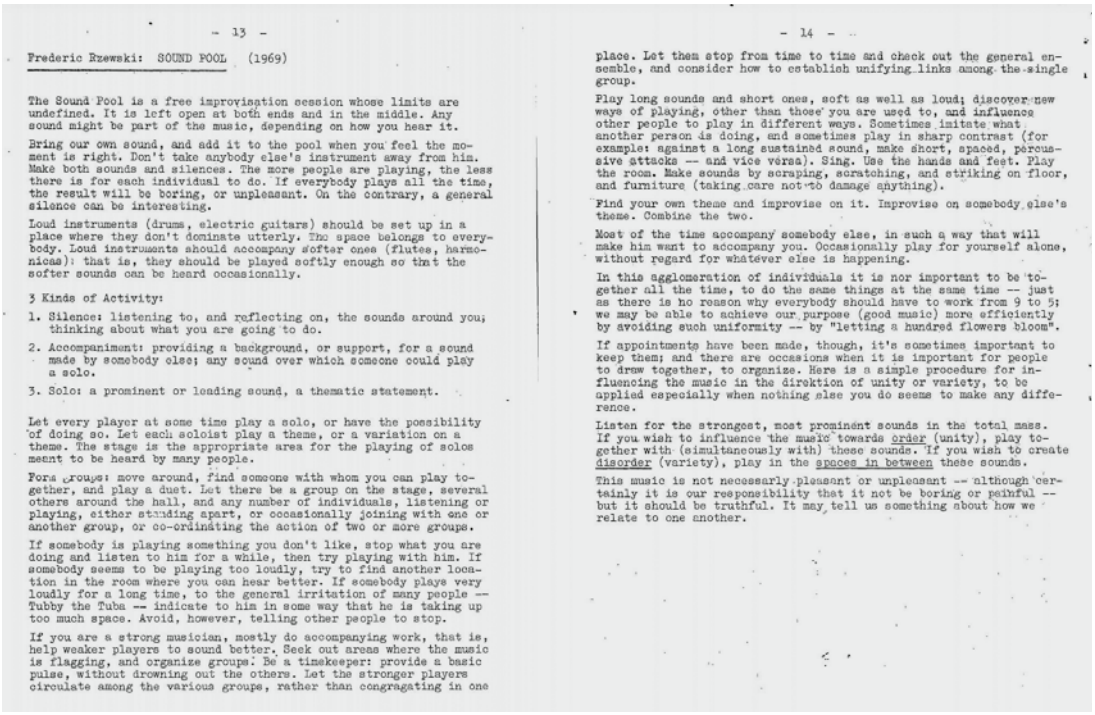
FI erscheint zum ersten Mal in Gestalt einer verbalen Partitur der Komposition *SOUND POOL* von Frederic Rzewski, die als »free improvisation« charakterisiert wird (Abb. 2). Die erste handfeste FI in DILEM-41 wird also in Form einer verbalen Partitur mitgeteilt. Ist diese Kunstform vielleicht doch nicht ganz so flüchtig und schriftungebunden, wie bisher vermutet? Interessant ist, dass auf die Prämisse, wonach die Grenzen dieser FI gänzlich undefiniert sein sollen (»The Sound Pool is a free improvisation session whose limits are undefined.«), ein überaus präzises Regulatorium zum Verhalten der Spielenden aufgestellt wird. Diese Regeln scheinen nicht zuletzt gesellschaftliche Verhältnisse zu reflektieren. Wird hier eine utopische Situation modelliert, die die gesellschaftlichen Zwänge des kapitalistischen 20. Jahrhunderts mittels improvisativer Tugenden zu überwinden trachtet? Einige Formulierungen in der verbalen Partitur sprechen dafür:

> In this agglomeration of individuals it is nor [sic] important to be together all the time, to do the same things at the same time – just as there is no reason why everybody should have to work from 9 to 5; we may be able to achieve our purpose (good music) more efficiently by avoiding such uniformity – by 'letting a hundred flowers bloom'. […] This music is not necessarly [sic] pleasant or unpleasant – although certainly it is our responsibility that it [should] not be boring or painful – but it should be truthful. It may tell us something about how we relate to one another.[2]

1 Auch unser netzarchäologischer Dienst konnte einen Erfolg verbuchen und die verschollen geglaubten digitalen Quellen rekonstruieren, vgl. DILEM-41.

2 Rzewski 1970, S. 13 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



- 13 -

Frederic Rzewski: SOUND POOL (1969)

The Sound Pool is a free improvisation session whose limits are undefined. It is left open at both ends and in the middle. Any sound might be part of the music, depending on how you hear it.

Bring our own sound, and add it to the pool when you feel the moment is right. Don't take anybody else's instrument away from him. Make both sounds and silences. The more people are playing, the less there is for each individual to do. If everybody plays all the time, the result will be boring, or unpleasant. On the contrary, a general silence can be interesting.

Loud instruments (drums, electric guitars) should be set up in a place where they don't dominate utterly. The space belongs to everybody. Loud instruments should accompany softer ones (flutes, harmonicas): that is, they should be played softly enough so that the softer sounds can be heard occasionally.

3 Kinds of Activity:

1. Silence: listening to, and reflecting on, the sounds around you; thinking about what you are going to do.
2. Accompaniment: providing a background, or support, for a sound made by somebody else; any sound over which someone could play a solo.
3. Solo: a prominent or leading sound, a thematic statement.

Let every player at some time play a solo, or have the possibility of doing so. Let each soloist play a theme, or a variation on a theme. The stage is the appropriate area for the playing of solos meant to be heard by many people.

Form groups: move around, find someone with whom you can play together, and play a duet. Let there be a group on the stage, several others around the hall, and any number of individuals, listening or playing, either standing apart, or occasionally joining with one or another group, or co-ordinating the action of two or more groups.

If somebody is playing something you don't like, stop what you are doing and listen to him for a while, then try playing with him. If somebody seems to be playing too loudly, try to find another location in the room where you can hear better. If somebody plays very loudly for a long time, to the general irritation of many people -- Tubby the Tuba -- indicate to him in some way that he is taking up too much space. Avoid, however, telling other people to stop.

If you are a strong musician, mostly do accompanying work, that is, help weaker players to sound better. Seek out areas where the music is flagging, and organize groups. Be a timekeeper: provide a basic pulse, without drowning out the others. Let the stronger players circulate among the various groups, rather than congregating in one

- 14 -

place. Let them stop from time to time and check out the general ensemble, and consider how to establish unifying links among the single group.

Play long sounds and short ones, soft as well as loud; discover new ways of playing, other than those you are used to, and influence other people to play in different ways. Sometimes imitate what another person is doing, and sometimes play in sharp contrast (for example: against a long sustained sound, make short, spaced, percussive attacks -- and vice versa). Sing. Use the hands and feet. Play the room. Make sounds by scraping, scratching, and striking on floor, and furniture (taking care not to damage anything).

Find your own theme and improvise on it. Improvise on somebody else's theme. Combine the two.

Most of the time accompany somebody else, in such a way that will make him want to accompany you. Occasionally play for yourself alone, without regard for whatever else is happening.

In this agglomeration of individuals it is not important to be together all the time, to do the same things at the same time -- just as there is no reason why everybody should have to work from 9 to 5; we may be able to achieve our purpose (good music) more efficiently by avoiding such uniformity -- by "letting a hundred flowers bloom".

If appointments have been made, though, it's sometimes important to keep them; and there are occasions when it is important for people to draw together, to organize. Here is a simple procedure for influencing the music in the direktion of unity or variety, to be applied especially when nothing else you do seems to make any difference.

Listen for the strongest, most prominent sounds in the total mass. If you wish to influence the music towards order (unity), play together with (simultaneously with) these sounds. If you wish to create disorder (variety), play in the spaces in between these sounds.

This music is not necessarily pleasant or unpleasant -- although certainly it is our responsibility that it not be boring or painful -- but it should be truthful. It may tell us something about how we relate to one another.

Abb. 2 Eine historische Liste improvisativer Tugenden. Frederic Rzewski: *SOUND POOL* (1969) (Rzewski 1970).

Die gesellschaftliche Modellfunktion von musikalischer Kommunikation ist ein Topos, der in DILEM-41 bezüglich FI immer wieder auftaucht. Zum Zeitpunkt der Proto-Dissonanz scheint Kollektiv-Improvisation von entsprechenden Ideologien getragen zu sein (meine Kolleg≈innen der Abteilung für Evaporierte Weltanschauungen identifizieren Spuren von sogenanntem ›Marxismus‹). Das Beispiel *SOUND POOL* ist diskursiv in doppeltem Sinn: Formal artikuliert sich FI im diskursiven Medium der verbalen Partitur; inhaltlich macht sie soziale Diskurse oder Interaktionen zum musikalischen Thema.

1

1984 erscheint die erste Nummer der multilingualen Zeitschrift *dissonanz/dissonance.* Es ist interessant zu beobachten, wie die in der Proto-Dissonanz aufgestellte Titelmetapher nun eine leichte Verschiebung erfährt. Die Bekenntnisse zur Dissonanz als Wesensmerkmal der sogenannten Neuen Musik des frühen 20. Jahrhunderts oder zum Großen Adorno – Autor des Sammelbands *Dissonanzen*[3] – bleiben erhalten, ebenso jenes zu polemischen Äußerungsformen. Eine neue Qualität entsteht dadurch, dass nicht mehr, wie in der Proto-Dissonanz, nur gegen rückständige externe Kräfte polemisiert wird, sondern dass jetzt ausgerechnet der Herausgeber der Zeitschrift, der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV), und die Wertvorstellungen, die er vertritt, ein vorzügliches Ziel darstellen. Aus der Kollision der beiderseits verständlichen Interessen – hier der STV, der ein Vereinsblatt möchte, dort eine Redaktion, die unabhängig und kritisch agieren will – resultiert eine Dauerspannung, ein dissonanter Bordun, der DILEM-41 konstant zu grundieren scheint. Vor diesem Hintergrund ist eigentlich erstaunlich, dass das Medium 34 Jahre lang existieren konnte.

3 Adorno 2003.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Quellensichtung ergibt aber auch, dass trotz des Interessenskonflikts doch auch ein gewisser Konsens zwischen Herausgeber und Redaktion festzustellen ist: Beide Parteien sind der musikalischen Schriftästhetik verpflichtet, wie sie sich unter anderem in der musikalischen Arbeitsteilung in Komponist und Interpreten – das nicht-generische Maskulinum ist hier und im Weiteren absichtlich gewählt – ausdrückt, deren Musik von ausgiebiger Theoriebildung stabilisiert wird. Mitglieder des Vereins sind vor allem Komponisten und Interpreten der damals so genannten Ernsten Musik, diskursiver Gegenstand der Zeitschrift ist zuallermeist schriftorientierte Musik. Wo bleiben da Musikformen, deren Produktionsweisen anders zu definieren sind? Es entsteht eine neue Dissonanz, gewissermaßen eine Dissonanz dritter Ordnung: jene zwischen etablierten, institutionell und theoretisch befestigten Musikformen und solchen, die davon abweichen. Genau hier ist zunächst der Platz von FI – und es ist spannend, diesbezügliche Diskurse zu betrachten.

Nachdem FI in den ersten 21 Nummern, wenn überhaupt, nur äußerst punktuell Beachtung findet, erscheint 1989 in der Ausgabe 22 (S. 19–24) plötzlich ein langer apologetischer Artikel über »Improvisierte Musik in der Schweiz«, der ohne weiteres dem epideiktischen Genus zuzuordnen ist. Autor ist ein gewisser Thomas Meyer, der sich innerhalb von DILEM-41 über Jahrzehnte zu FI äußert und quasi als das gute Gewissen der Improvisation in Erscheinung tritt. In seiner Lobrede möchte er Qualitätsmerkmale von FI *per definitionem* befestigen – was für uns einen besonderen Glücksfall darstellt, da Definitionen von FI sonst nicht gerade in Überfülle gegeben sind. Einige Beispiele:

1. FI bilde zusammen mit komponierter und konzipierter Musik eine »Sparte«;[4] FI könne also mit den anderen Musikformen der E-Musik ohne weiteres mithalten und habe mit der Improvisationskultur des Jazz nur noch wenig zu tun. Zudem suggerieren die Notenbeispiele im Artikel, dass FI genauso wie anerkannte Musikformen der Schriftgebundenheit nicht entbehren muss.
2. In der Schweiz habe sich »eine ungemein reiche Szene mit improvisierter Musik aufgebaut, eine Szene, die […] im Ausland als Geheimtip gilt.«[5] Zudem würde die Schweizer FI im Ausland – wie etwa an einem offenbar bedeutenden Musikfestival in einem Ort namens Donaueschingen – mit Begeisterung aufgenommen, wodurch sie auch inländisch einen Zuwachs an *auctoritas* erfährt.
3. Es sei schwer oder unmöglich, FI zu beschreiben oder einzuordnen. Der Unsagbarkeitstopos ist eines der beliebtesten Stilmittel der Epideixis. Dennoch sei FI »eine Kommunikationsform mit bestimmten Regeln«, die sich halt nur »im Jetzt« entfalte.[6] FI sei also eine ebenso verbindliche und verlässliche Kunstform wie die komponierte Neue Musik.
4. »Improvisation könnte […] politischen Modellcharakter haben.«[7] FI sei damit nicht nur musikalisch relevant, sondern besitze auch einen ethischen Wert.

Der Artikel scheint politisch motiviert: In seiner Apologie ergreift Thomas Meyer Partei für Reformkräfte innerhalb des STV, die den Verein gegenüber progressiven oder quasi unangepassten Musikpraktiken wie FI öffnen wollen. Dies betrifft insbesondere die Forderung nach einer Revision der klassischen Aufnahmekriterien für Personen, die in diesen Verein eintreten

4 Meyer 1989, S. 19.
5 Ebd.
6 Ebd., S. 22.
7 Ebd., S. 24.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wollen. FI scheint in diesem Zusammenhang vielleicht auch als ein exemplarisches Mittel, um ein politisches Ziel zu erreichen: die Akzeptanz von Künstler≈innen, die der etablierten Musikmodalität zwar nicht entsprächen, aber deren anerkannte Qualitätsmerkmale sehr wohl erfüllen würden. Deshalb orientieren sich die Definitionen von FI an Wertekategorien, die eigentlich außerhalb ihrer selbst liegen. Der sonst sehr wirkungsmächtige Subversionstopos kann nicht aufgerufen werden, weil sich FI von der rebellischen Free-Jazz-Bewegung abgrenzen will. Energie-orientiertes Musizieren ist verpönt zugunsten von möglichst sensibler, dezibelschwacher Klangdifferenzierung, wie man sie aus der zeitgleichen Verinnerlichungstendenz der ›seriösen‹ Neuen Musik kennt und schätzt. Der Unsagbarkeitstopos ist zu einer musikalischen Figur geworden, die auch in der FI angekommen ist.

Letztlich entsteht der Eindruck, als wolle FI unbedingt dazugehören. Die Frage ist bloß: warum eigentlich? Warum setzt FI nicht auf Abgrenzung, wie es sich für wahrhaft progressive oder unangepasste Kunstbewegungen eigentlich gehört?

2

Unmittelbare Reaktionen auf diesen Artikel sind in DILEM-41 nicht zu finden. Es gibt aber einige interessante mittelfristige Entwicklungen, die vielleicht indirekt mit Meyers Legitimationsschrift zu tun haben.

Vier Jahre später, 1993, wird die Herausgeberschaft der *dissonanz/dissonance* nämlich um eine Institution erweitert, die sich ganz der FI verschrieben hat: die MusikerInnen Kooperative Schweiz (MKS). In der Bekanntmachung der Nummer 37 ist vermerkt, dass dies auf ein »Angebot«[8] des STV hin geschehe. Die Öffnung des STV in Richtung von FI ist somit offiziell. Ganz nach der Meyer'schen Formel sei »eine Osmose zwischen improvisierenden und interpretierenden MusikerInnen in Gang, und immer mehr werden beide Bereiche auch von ein und derselben Person gepflegt.« Das »Schubladendenken« solle aufhören und über improvisierte Musik vermehrt berichtet werden.[9] Kann dieser nun auch institutionell beglaubigte Verschmelzungsakt die bisherige Dissonanz endlich auflösen?

Die Antwort ist: Nein. Die Co-Herausgeberschaft wird nach neun Ausgaben sang- und klanglos aufgehoben, weil sich anstelle der Spartendissonanz die MKS aufgelöst hat. Ab der Nummer 45 figuriert der STV wieder als alleiniger Herausgeber. Eine Begründung, einen Kommentar oder wenigstens formellen Dank sucht man vergebens. Wird während dieser gut zwei Jahre wie angekündigt »verstärkt«[10] über FI berichtet? Wir zählen einen Hauptartikel (über das außerschweizerische Phänomen AMM, der unser Wissen über nicht nur helvetische FI sehr erweitert!), zwei Berichte, eine Buchrezension und die in jeder Ausgabe enthaltene MKS-Rubrik, die meistens nicht mehr als eine Spalte einnimmt. Über die beiden Jahre werden der FI somit ganze 12 Seiten gewidmet, was aufs Ganze gerechnet nicht einmal drei Prozent ausmacht. Quantitativ betrachtet wird die »Osmose« also eher einseitig gepflegt. Zudem ist auffällig, dass den FI-Seiten offenbar nicht die gleiche hohe redaktionelle Sorgfalt widerfährt wie dem Rest der Zeitschrift.

Umgekehrt verhält es sich beim Tonkünstlerfest 1994 in La Chaux-de-Fonds, das erstmals ganz im Zeichen improvisativer Musik steht. Auch die entsprechende Berichterstattung in der Ausgabe 42 folgt ganz dem Meyer'schen Narrativ der Vielfalt, der Integration und der Stille. Dieser Artikel ist nicht zuletzt deswegen wertvoll, weil er im diskursiven Medium auch Klang-

8 Bürli 1993, S. 5.
9 Ebd.
10 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eindrücke von FI wiederzugeben versucht und dadurch gewissermaßen auch eine Klangquelle ist:

> […] es wird kaum mehr dem [sic] alles entdifferenzierenden Power gehuldigt. […] improvisierte Musik heute [hat] sehr viel mehr mit einem Streichquartett zu tun als mit den populären Musikrichtungen, denen sie […] entstammt. […] mit einem quasi »jubilierenden Jauchzen« im höchsten Register klang die Improvisation aus. […] er zeigte, wie er von einem Rülpsen bruchlos in hohes Wisteln überleiten kann[.][11]

Inwiefern solche Klangbeschreibungen in unserer Abteilung für post-humane Aufführungspraxis performativ umzusetzen wären, bedarf noch der näheren Erörterung. Die beschriebenen Klangsituationen figurieren wiederum meistens als Indizien für eine »Osmose« (oder Anpassung?). Das Fazit lautet:

> Versucht man die Musik dieser drei Tage pauschalisierend zu beschreiben, so erscheinen Stilmerkmale, die heute auch bei einem Festival mit »seriöser« Musik überwiegen: auf der einen Seite dominieren einfache formale Gesten, wie z. B. langsamer Auf- und Abbau oder lange und kontinuierlich sich verändernde Muster mit sensibilistisch-meditativer Tendenz; auf der andern Seite erklingen kurze eruptive Ausbrüche, die sehr körperlich wirken, weil sie in Dauer und Bewegungsablauf mit einfachen Körpergesten – z. B. mit einem Armauswerfen – korrespondieren; solche Ausbrüche können sich vereinzelt auch in ein Tuttiwüten steigern.[12]

Ist die Integration der FI in die große Welt der Neuen Musik nun also endlich gelungen? Folgende Feststellung spricht eher dagegen:

> Gerade wegen dieser Konvergenz zwischen improvisierter und komponierter Musik ist es bedauerlich, dass nur wenige Komponisten dieses Fest in La Chaux-de-Fonds besuchten.[13]

3

Überaus lohnend wäre eine ikonografische Analyse von DILEM-41. In Bezug auf das zu untersuchende Phänomen FI kann das hier nur angedeutet werden. Wie werden Akteure der FI dargestellt, wie stellen sie sich selbst dar?

Schweizer Improvisierende werden in den ausgehenden 1980er- und beginnenden 1990er-Jahren als betont ernsthafte, nachdenkliche, bisweilen etwas ratlos wirkende Persönlichkeiten gezeigt (Abb. 3 und 4; auch nichthelvetische Improvisierende wie Butch Morris wirken in der Schweiz ziemlich ernst, Abb. 5). Das entspricht dem Postulat der Seriosität von FI ebenso, wie es ein gewisses Maß an Verunsicherung angesichts der in den Texten vorgetragenen Dissonanzen illustrieren mag. Das Trio Karl ein Karl inszeniert sich als streng uniformes Kollektiv, dem sich die Gelüste von Einzelnen wohl unterzuordnen haben (Abb. 4). Im Vergleich dazu wirken die in einem Beitrag von 1995 vorgestellten angelsächsischen Improvisatoren von AMM entspannt, freundlich, ja, fast rätselhaft heiter, als würden sie mit gesünderem Selbstverständnis agieren (Abb. 6).

Die Abbildungen 8 bis 10 aus den Jahren ab 2010 sind wertvoll, da in ihnen performative Situationen festgehalten sind, die gewisse Hinweise auf Klanghervorbringungsmodaliäten

11 Brotbeck 1994, S. 20 f.
12 Ebd., S. 20
13 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

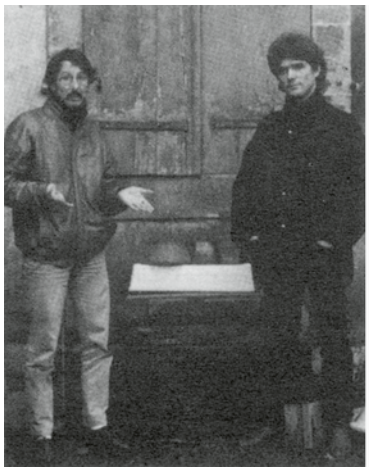
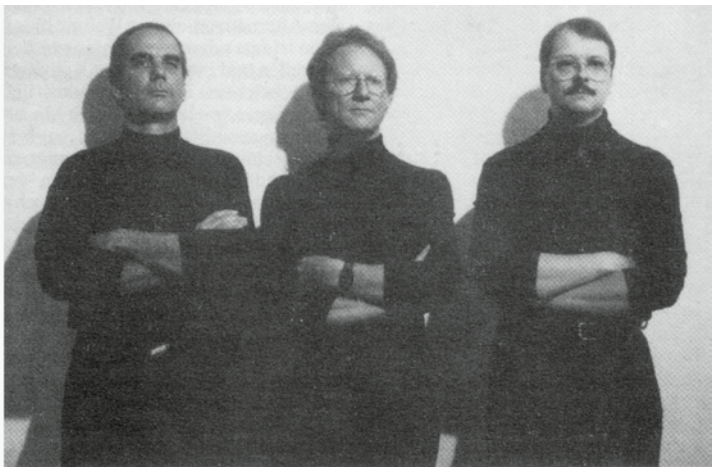



Abb. 3/4 les sons sont quoi? Maurice Magnoni (l.), Jacques Demierre – les sons sont là. Karl ein Karl (*dissonanz/dissonance* 22 [1989], S. 22 bzw. 24).

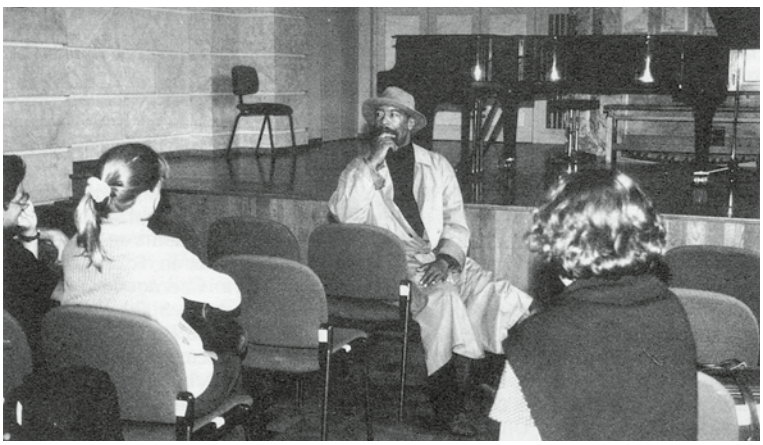


Abb. 5 »Der Gast des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Butch Morris, mit Studenten in La Chaux-de-Fonds« (© L'Impartial, *dissonanz/dissonance* 42 [1994], S. 21).

Abb. 6 Englische Heiterkeit: Eddie Prévost, Keith Rowe und John Tilbury (*dissonanz/dissonance* 43 [1995], S. 25).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

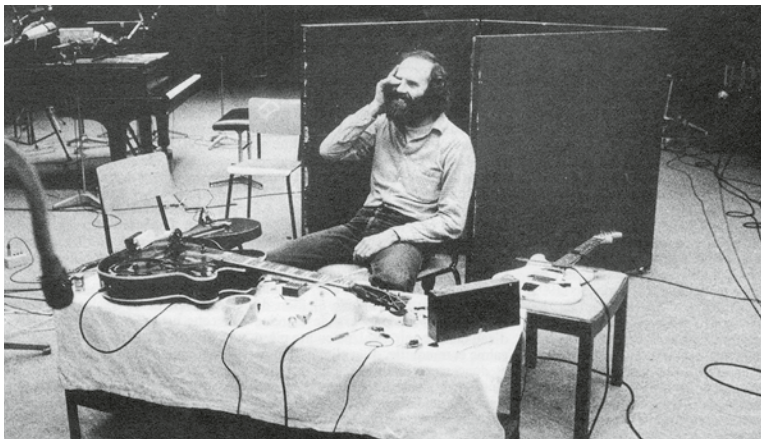


Abb. 7 »Aufnahmesitzung zu ›It Had Been An Ordinary Enough Day in Pueblo, Colorado‹ (Dezember 1979)« (© S. Mähler, *dissonanz/dissonance* 43 [1995], S. 27).

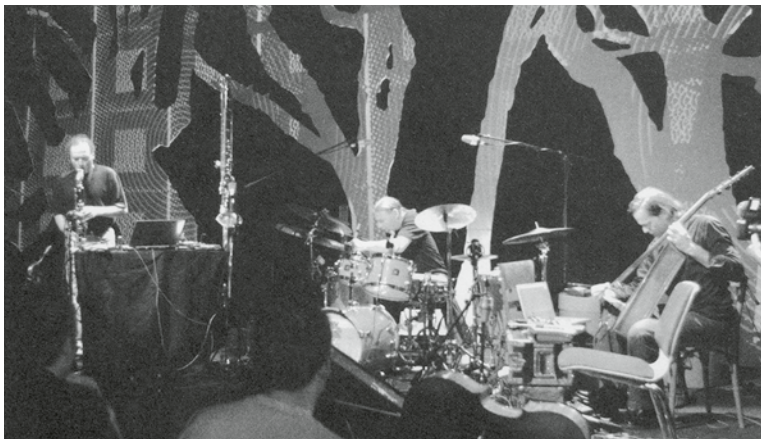


Abb. 8 »Koch-Schütz-Studer 2006 in der Schlosserei Nenninger, Zürich« (© Roland Schönenberger, *dissonanz/dissonance* 111 [2010], S. 8).

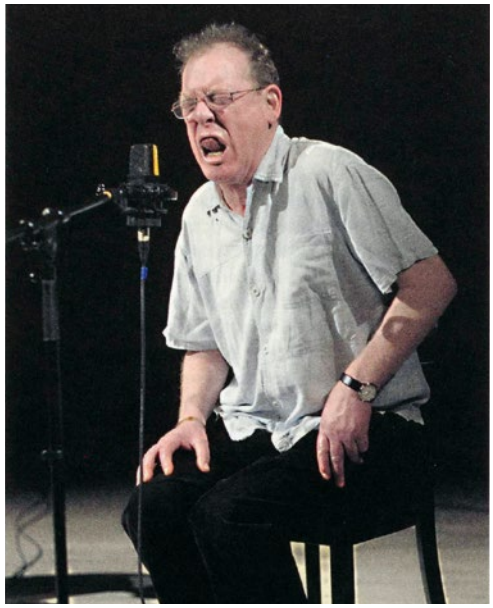


Abb. 9 Phil Minton improvisiert am 30.1.2009 in der Basler Gare du Nord (© Ute Schedel, *dissonanz/dissonance* 111 [2010], S. 6).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 10 Soundcheck von Eamon Sprod (© Francisco Meirino, *dissonanz/ dissonance* 131 [2015], S. 5).

beinhalten (wobei das rätselhafte Setting von Abb. 10 von 2015 kaum ohne weiteres klangliche Rückschlüsse zulässt und einer womöglich besonders intensiven Analyse bedarf).
Eine Fotoreportage von 2017 (Abb. 11) betont nochmals den Aspekt der Vielfalt von FI, wie sie an Schweizer Musikhochschulen, die mittlerweile zum Herausgebergremium der Zeitschrift gehören, gepflegt wird. Interessant ist, dass die ersehnte »Osmose« ausgerechnet in der Akademisierung bis zu einem gewissen Grad gelungen zu sein scheint. Kurz vor dem Großen Vergessen wird etwa in Basel das Label FI in der Benennung des Studiengangs *open creation,* der FI und vieles mehr beinhaltet, sogar ganz fallen gelassen.
Das auffälligste Merkmal liegt allerdings darin, dass fast ausschließlich Männer gezeigt werden. Hier stehen wir vor einem Rätsel. Ist FI aus biologischen Gründen männlichen Exemplaren vorbehalten? Stellt sie eine geschlechtsspezifische Balz- oder Imponierdisziplin dar? Dient sie der Arterhaltung? Ähnliche Hypothesen gibt es auch bezüglich anderem historischem Musikverhalten. Ich werde die Fachleute der Abteilung für Extinkte Sexualitäten darum bitten, sie zu prüfen. Eine andere Möglichkeit bestünde darin, von einer insgesamt noch patriarchalen Verfassung der damaligen Gesellschaft auszugehen. Es wäre dann aber erstaunlich, dass diese sich auch in kleineren, betont emanzipierten, experimentierfreudigen und gesellschaftskritischen künstlerischen Soziotopen spiegeln würde. Im ausgehenden 20. Jahrhundert unterscheidet sich die Geschlechterverteilung in den von DILEM-41 abgedeckten Körperschaften jedenfalls nicht signifikant von den Verhältnissen in Politik, Wirtschaft oder Wissenschaft, wie sie kurz vor dem Großen Vergessen festgestellt werden können.

4

Die epideiktische Gattung umfasst nicht nur Festreden, sondern auch Epitaphien, Abgesänge, Grabreden. 2010 erscheint eine Ausgabe, die sich der umstrittenen Kunstform schwerpunktmäßig widmet. Diesem Heft 111 enthalten ist eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Lehren von FI und ein Interview mit dem Improvisator und Komponisten Alfred Zimmerlin, jener ›osmotischen‹ Figur, der im Schrifttum von DILEM-41 von Beginn an und relativ konstant Beachtung zuteil wird. Besonders ins Auge sticht allerdings der Leitartikel mit dem Titel »Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz«. Autor ist wieder Thomas Meyer. Was veranlasst diesen langjährigen Apologeten und Optimisten der Schweizer FI-Szene dazu, solch eine Frage zu stellen?

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 11 Fotoreportage von Susanna Drescher, Basel (*dissonanz/dissonance* 139 [2017], S. 9)

Es ist nur scheinbar ein Seitenwechsel. Der Text ist in keiner Weise apodiktisch, polemisch oder schismatisch formuliert. Im Gegenteil ist er geprägt von melancholischer Empathie, Nachdenklichkeit und der zärtlichen Sorge um ein wertvolles Gut, das nicht untergehen soll. Dennoch kommt der Autor nicht umhin, einige Symptome von Dekadenz zu diagnostizieren. Fast etabliert würde eine besonders brillante FI-Performance mittlerweile wirken – »Das war sie früher mit-

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nichten«. Die »hohe Kunst« sei im Abebben begriffen und brauche Erneuerung, wiederum durch – Osmose, nun nicht nur bezogen auf Neue Musik und Jazz, sondern auch auf andere künstlerische Disziplinen und Kulturen.

Ins Spiel kommt auch die Frage nach einem Diskurs. »Die Musik allein ist nicht verständlich, sie muss vermittelt werden.« Muss also musikjournalistische Aktivität geleistet werden, um ein semantisches Defizit der Musik zu kompensieren? Auch das nicht, denn: »die freie Improvisation [entlässt uns] aus dem Notstand des Darübersprechens.«[14] *Notstand*: Demnach sei auch diskursives Agieren prekär; konstatiert wird wieder einmal ein Misstrauen seitens der FI gegenüber theoretischen Äußerungsformen.

Es ist gar nicht so einfach, heute aus diesem Artikel wirklich schlau zu werden. Ist der Autor ein gewiefter Dialektiker, oder ist er kurz davor, vor Ambivalenz zerrissen zu werden? Alle Pro-Argumente haben eine negative Kehrseite, die die eigentlich gute Sache in einen Abwärtssog zieht. »Von einer Krise der freien Improvisation zu sprechen, scheint nicht angemessen.« Und sogleich kommen die ›Abers‹: Die gesellschaftliche Relevanz scheine verloren gegangen, es gebe nur noch wenig Respons, eine Überalterung der Akteure sei festzustellen, und überhaupt könne der »Computer« oder KI alles besser leisten als FI. »Die Revolution hat stattgefunden«, die Geschichte der FI sei »an einen Endpunkt gelangt«. Aber auch hier bleibt eine diskursive Hintertür offen, aus der fast, in Klammern gesetzt, ein Hilferuf tönt: »(Bitte um Widerspruch!)«[15]

Meyer hat Glück: Der erflehte Widerspruch bleibt keineswegs aus. Nie zuvor und nie danach hat ein in der *dissonanz/dissonance* erschienener Artikel ein derart intensives kritisches Echo hervorgerufen, das sich über mehrere Ausgaben und auch noch andere (wohl leider verlorene) Medien erstreckt. Diese Kontroverse ist enorm wertvoll, da hier erstmals in DILEM-41 zahlreiche Akteur≈innen der Schweizer FI-Gemeinde direkt und scheinbar ungefiltert zu Wort kommen. Beliebt ist die Textgattung des Manifests, in dem Meyers Zweifeln entgegengeschleudert wird, was Improvisation *wirklich* sei oder zu sein habe.

So heterogen und wuchtig die Äußerungen der Debatte, in Quantität und Qualität, auf den ersten Blick daherkommen mögen – einige Muster und Topoi lassen sich gleichwohl identifizieren. Ganz besonders auffällig ist die Bezugnahme auf den Titel des Textes, »Ist die freie Improvisation am Ende?« In den allermeisten Diskussionsbeiträgen findet der interrogative Charakter dieses Satzes keine Beachtung, anstelle dessen wird er als Feststellung gelesen: Die freie Improvisation *ist* am Ende! Allein dagegen regt sich geradezu existenzieller Protest. Meyers zarter Hilferuf wird seltener wahrgenommen. Ferner entzündet sich Widerspruch daran, dass Meyer FI von jüngeren Generationen kaum berücksichtigt habe und daher ein letztlich obsoletes Bild zeichne; tatsächlich sind einige der von Meyer erwähnten FI-Persönlichkeiten bereits aus dem Artikel von 1989 bekannt, und er selbst drückt darüber ein gewisses Unbehagen aus. Ein anderer Kritikpunkt zielt auf Meyers Verwendung der ästhetischen Kategorie »Stil«, gegen die man sich verwahrt: FI sei kein Stil, sondern eine Lebenshaltung. »Die Revolution hat stattgefunden.« Diese eigentlich niederschmetternde Feststellung wird in vielen Zuschriften interessanterweise ›gerettet‹, indem sie nicht als Manko, sondern, im Gegenteil, als wichtige Errungenschaft taxiert wird:

> […] weil die ideologischen Fesseln mittlerweile weggefallen sind, kann sich die freie Improvisation als Haltung heute weitaus breiter und heterogener entfalten als damals – sie ist vielleicht gar im eigentlichen Sinne freier, weil undogmatischer geworden.[16]

14 Meyer 2010, S. 5 f.
15 Ebd., S. 9.
16 Sturzenegger 2010.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seltener wird das Problem des Diskursiven aufgegriffen. Eine Lesart bietet eine interessante Alternative zum sonst inflationär bemühten Topos der Unsagbarkeit, des Nicht-Sprechen-Könnens:

> Der Eindruck, den die Lektüre bei mir hinterließ, ist vielmehr der, dass Meyer als Kritiker sich selber die Frage stellt, wie künftig angemessen und differenziert, kritisch und anspruchsvoll über diese Musik zu schreiben und zu sprechen sei. Dass er sich fragt, wo die theoretische Auseinandersetzung steht in Bezug zur Praxis, oder was das heute ist, die freie Improvisation.[17]

Absolut im Zentrum jedoch steht eine wiederum kulturpolitisch begründete Dissonanz, wonach Meyer durch seine gleichzeitig wahrgenommenen Funktionen als Journalist und Stiftungsrat der Kulturförderin Pro Helvetia in einem üblen Interessenskonflikt stehe.

> Cette position *berlusconienne* est inacceptable. Elle est d'autant plus inacceptable que certains responsables de dossiers au sein de la fondation, s'avouant incompétant face à la musique improvisée, se réfère à ce texte pour fonder leurs décisions.[18]

Die Bedeutung des hervorgehobenen Worts »berlusconienne« ist im Laufe der Jahrhunderte leider verlorengegangen. Es liegt aber nahe, davon auszugehen, dass es mit einer besonders schändlichen Ausprägung von Korruption zu tun haben könnte. Als Gerücht steht im Raum, dass die Ablehnung eines Fördergesuchs aus dem Bereich FI mit einem Hinweis auf Meyers Artikel begründet wurde, als hätte dieser kraft seiner Doppelfunktion einen Kriterienkatalog für abschlägig zu behandelnde Förderentscheide aufgestellt. Dadurch wird die Diskussion nochmals stark angeheizt. Offenbar muss ein≈e Kulturjournalist≈in zur letzten Jahrtausendwende nicht nur über die Fertigkeit verfügen, künstlerische oder kulturpolitische Ereignisse professionell einzuordnen, sondern auch die eigene Rolle als Akteur≈in in der Kulturwelt genau zu reflektieren und zu justieren.

Es ist erstaunlich, dass die Betrachtung selbst eines ästhetischen Phänomens wie FI, das wir zu Beginn der Studien noch für recht harmlos hielten, in einen Abgrund kulturpolitischer Verstrickungen zu führen vermag. Was sich in den Nummern 111 und folgende bezüglich FI ereignet, ähnelt einem überaus heftigen Sturmgewitter, wodurch subkutan schwelende Konflikte plötzlich evident werden.

5

War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? In DILEM-41 findet vor allem Diskurs *über* Improvisation statt, wobei alle Textgattungen der Zeitschrift bespielt werden. Der FI-Diskurs in DILEM-41 ist direkt oder unterschwellig geprägt von Konflikten um kulturelle Macht oder ästhetische Deutungshoheit. Er ist präformiert durch ein komplexes und vielfach friktives Netzwerk an Institutionen, Parteien und Interessen. Insofern ergibt die Betrachtung von FI gemäß DILEM-41 ein geladenes Sittenbild des Kulturlebens in einem Kleinstaat, der zur damaligen Zeit nicht zuallererst als konfliktliebend aufgefallen ist (wenn ich meinen Kolleg≈innen vom Institut für Ausgestorbene Staatswesen Glauben schenken darf).

Was Diskursivität *im Medium von* FI betrifft, sind in DILEM-41 nur Anhaltspunkte erkennbar. Manchmal wird die gesellschaftliche Modellfunktion von improvisativen Kommunikationsformen eher berührt als genauer untersucht. Einen fundierten Versuch unternimmt der Sozio-

17 Ebd.
18 Demierre 2010, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

loge Kurt Lüscher im Artikel »Spiel mit Ambivalenzen. Freie Improvisation im Spannungsfeld von Subjektivität und Sozialität« in der Ausgabe 116, einmal mehr an die Debatte in der Folge von Nummer 111 anknüpfend. Hinweise auf einen tatsächlichen gesellschaftlichen Impact durch FI sind nicht zu erkennen. Die Beliebtheit der sozialen Metapher kommt womöglich nicht zuletzt daher, dass die Illusion ethischer Relevanz künstlerisches Tun beflügeln mag. Was von der Realpolitik, die den FI-Diskurs dominiert, vielleicht nicht in gleichem Maß gesagt werden kann.

Was anhand von DILEM-41 mit Bezug auf FI in dieser Erstsichtung freigelegt werden kann, ist ein Skelett aus Beziehungen, Abhängigkeiten, Interferenzen und natürlich Dissonanzen. Was die eigentliche Substanz von FI betrifft, hat sich der Unsagbarkeitstopos wohl doch durchgesetzt. Vielleicht ist sie unwiederbringlich verloren – oder sie hat sich subkutan und nicht belegbar ausgebreitet.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 26.8.2641.

Adorno 2003 | Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie,* Frankfurt 2003 (Gesammelte Schriften, Band 14).

Brotbeck 1994 | Roman Brotbeck: Improvisationsfest. La Chaux-de-Fonds: Fête des Musisiciens Suisses (2.–4. September 1994), in: *dissonanz/dissonance* 42 (November 1994), S. 20–22

Bürli 1993 | Peter Bürli: [Editorial], in *dissonanz/dissonance* 37 (August 1993), S. 5.

Demierre 2010 | Jacques Demierre: Pro Helvetia. Refuge de l'incompétence ou service public?, in: *dissonanz/dissonance* 112 (2010), S. 66–68.

DILEM-41 | DILEM-41 ist unter www.beckmesser.info/die-zeitschrift-dissonanz-das-original und www.e-periodica.ch/digbib/volumes?UID=dso-003 weitgehend zugänglich.

Frei 1993 | Lislot Frei: Eine Arbeitswoche improvisierender Frauen in Boswil, in: *dissonanz/dissonance* 37 (August 1993), S. 31.

Meyer 1989 | Thomas Meyer: Improvisierte Musik in der Schweiz, in: *dissonanz/dissonance* 22 (November 1989), S. 19–24.

Meyer 2010 | Thomas Meyer: Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Musikform in der Schweiz, in: *dissonanz/dissonance* 111 (September 2010), S. 4–9.

Niggli 2010 | Lucas Niggli: Die freie Improvisation lebt mehr denn je!, in: *dissonanz/dissonance* 112 (November 2010), S. 65 f.

Rzewski 1970 | Frederic Rzewski: *SOUND POOL* (1969), in: *dissonanz* 6 (September 1970), S. 13 f.

Sturzenegger 2010 | Miriam Sturzenegger: [*Replik auf Thomas Meyers Artikel »Ist die freie Improvisation am Ende?«* (dissonanz/dissonance 111)], online, 5.10.2010, www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger.

Wilson 1994 | Peter Niklas Wilson: Eine erste Zwischenbilanz. Walter Fähndrich (Hrsg.): Improvisation. 10 Beiträge, in: *dissonanz/dissonance* 41 (August 1994), S. 29 f.

Wilson 1995 | Peter Niklas Wilson: Das englische Improvisationsensemble AMM, in: *dissonanz/dissonance* 43 (Februar 1995), S. 24–27.

Michael Ludwig Kunkel *(nicht verwandt mit Michael Kunkel, von 2004 bis 2015 Chefredakteur von* dissonanz/dissonance*), geboren im Jahr 2588 in Kleinwinzniederwenigern, Paläomusikologe, seit 2625 Leiter der Abteilung für post-humane Aufführungspraxis im Institut für Erloschene Kulturen (INFEKT) der Universität Lemingen. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Rekonstruktion von Musikdiskursen in der Schweiz nach 1970.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Raphaël Sudan

The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers in Switzerland, the STV and Beyond

In the early 1970s, the world of Free Improvisation and Free Jazz had very few women among its pioneers. Irène Schweizer was for a long time the only one in Switzerland, as was Maggie Nicols in the United Kingdom. They performed surrounded by men, and imposed themselves in a milieu that was largely dominated by men. Strangely enough, those women are still often forgotten in the canon of free improvisation pioneers.

In Switzerland, when STV opened its doors to improvisers in 1989, there were already a number of acknowledged female improvisers who played a leading role. Personalities such as Charlotte Hug and Franziska Baumann were instrumental in representing improvisers on the STV, where composers and performers were in the majority. Today, many organisations that promote improvised music continue to work towards egalitarian inclusion, notably by setting quotas. This article uses selected examples and interviews to show the growing importance of women's contributions to the field of improvisation, especially in Switzerland and in the bosom of the STV.

Introduction

Free improvisation flourished in Europe and the USA from the 1960s onwards as a result of encounters between different cultural currents, most notably jazz and avantgarde contemporary music. Generally speaking, men were largely predominant among the pioneers of the genre everywhere, whatever their particular field (jazz or contemporary music). The female minority among these pioneers is often neglected in the canon of the most important improvisers. On a global scale, artists as significant as Maggie Nicols, Pauline Oliveros and Joëlle Léandre are regularly excluded from an (almost) all-male canon.[1]

Switzerland is no exception. Free improvisation initially emerged in Switzerland among musicians with a predominantly jazz background such as Peter K Frey, Pierre Favre and Irène Schweizer. The last of these was a colossus. She was active in Switzerland and abroad, notably with the Feminist Improvising Group (FIG), which had been founded in London in 1977 by Maggie Nicols and Lindsay Cooper and which Schweizer joined in 1978. Until then, the few women who practised free improvisation were almost always the only woman in an otherwise all-male group. FIG established itself as the first all-female free improvisation group. Its influence was enormous, also among many women improvisers in Switzerland of the following generation.

1 Zorn 2000; Nettl et al. 2001; Cannone 2016.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Free improvisation was a marginal phenomenon at the time, and remains so today. The stereotype of a free improvisation concert is often confined to a niche audience with a majority of improvisers. A milestone was reached in 1989, when the Swiss Musicians' Association (in German: Schweizerischer Tonkünstlerverein, hereinafter STV) introduced a radical change to its rules. Until then, it had been exclusively an association of composers, conductors, performers and writers/musicologists in so-called 'serious music' ('E-Musik'), but now it decided to accept new members representing other methods of musical creation, including improvised music. Before this paradigm shift, its statutes of 1984 had stated that "Composers, conductors and choirmasters, soloists, writers on music and music directors of Swiss nationality may become active members",[2] but the statutes of 2005, after being revised, stipulated that "Persons who are professionally active in the field of contemporary music or in the Swiss music scene, including composers, conductors and choir conductors, performing soloists, improvisers, writers on music and music directors may become active members."[3] No new version of the statutes was published between 1984 and 2005 (!), and in 1989 it was decided that changes to the admission criteria should not be recorded in the statutes. The 1989 report of the then President of the STV, Daniel Fueter, stated: "The change in procedure does not have to be laid down in the statutes, nor does it run counter to statutory provisions. It is up to the Committee to make the practical experiment."[4] The new features included the compulsory presence of an improviser on the STV committee, which some saw as a sign of genuine interest in this practice, but others as the token presence of a representative of a marginal minority. Charlotte Hug, who believed the former, has stated that "composers are really also interested in qualities or in the expertise, in the research of improvisers",[5] whereas Jonas Kocher has explained that "I was asked to represent improvisation and experimental music. […] But afterwards, I often felt a bit like a token."[6] By this time, more women were already active in the field of free improvisation, and some even testified that, unlike previous generations of women, they had meanwhile benefited from a certain amount of preferential treatment for their gender.

This article traces the evolution of women in free improvisation in Switzerland. It is based on numerous testimonials and interviews with influential figures in the field of free improvisation, both in Switzerland and abroad. There have been considerable reciprocal influences between the Swiss and international scenes that have helped to shape the artistic identity of most Swiss representatives of this musical practice. I interviewed several women improvisers as well as several men who have observed the evolution of the female presence over several decades.

2 "Peuvent devenir membres actifs les compositeurs, chefs d'orchestre et chefs de chœur, les solistes, les musicographes et les régisseurs musicaux de nationalité suisse." (STV-St 1984, p. 5). All French or German quotations translated by Raphaël Sudan, if not otherwise mentioned.

3 "Peuvent devenir membres actifs les personnes actives professionnellement dans le domaine de la musique contemporaine ou sur la scène musicale suisse, notamment les compositrices et compositeurs, les chefs et cheffes d'orchestre et de chœur, les solistes interprètes ainsi que improvisatrices et improvisateurs, les musicographes et les régisseurs musicaux." (STV-St 2005, p. 4).

4 "Le changement de procédure ne doit pas être fixé statutairement et il ne va pas à l'encontre des dispositions statutaires. Il appartient au Comité d'en faire l'expérience pratique." (STV-AR 1989, p. 35).

5 "Und so habe ich gemerkt, eigentlich schon sehr früh, dass sich Komponistinnen und Komponisten wirklich auch für Qualitäten oder für Know-how, für Recherche von Improvisatoren interessieren." (Hug 2023, [00:34:16]).

6 "On m'a demandé pour être un peu le représentant de l'improvisation, des musiques expérimentales. […] Mais après je me suis quand même souvent senti un peu l'alibi." (Kocher 2022, part 2, [00:13:14]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1. Precepts

a) conceptualising and contextualising

Free improvisation is considered here with one of its fundamental components in mind, namely that it is first and foremost a collective practice. It can mirror a social generality, an egalitarian ideal in which everyone has the same importance, the same place, the same right to speak. As Christoph Baumann, one of Switzerland's pioneering jazz pianists and improvisers, describes it: "Free improvisation is a democratic form. This means that completely different behavioural qualities also come into play."[7]

I shall not dwell here on the different stylistic and geographical origins of free improvisation, as this is already the topic of numerous books. For the sake of chronological understanding, I shall mention that in Europe, the first improvised music groups date from the late 1960s (e.g. Spontaneous Music Ensemble, London 1966; Musica Elettronica Viva, Rome 1966; Instant Composers Pool, Amsterdam 1967). Female musicians are notably absent from these pioneering free improvisation groups.[8]

The period around 1968 is crucial to understanding the issues that saw the emergence of free improvisation (in an overly masculine guise) and the birth of women's liberation movements. The European revolts of May 1968 and the efforts at emancipation from the different forms of subordination of which improvisers complained are not necessarily linked, though it is hardly a coincidence that they took place at the same time. Alan Durant, a lecturer at the University of Strathclyde, has stated with regard to the social nature of free improvisation: "Free improvisation questions how music functions in society, especially in relation to power, to become 'a point of counter-identification against systems of control, hierarchy and subordination'."[9] That being said, the social and political statements issued by improvisers did not initially address women's issues, as Julie Dawn Smith states in an article on the question of feminism in free improvisation:

> Neither free improvisation nor free jazz, however, extended their critiques to include the aesthetic, economic, or political liberation of women. For the most part, a practice of freedom that resisted gender oppression and oppression on the basis of sexual difference was excluded from the liberatory impulses of male-dominated improvising communities.[10]

Yet female improvisers were already active at this time: Pauline Oliveros, who began using graphic scores as early as the late 1950s; Maggie Nicols, who made her stage debut as a cabaret dancer and jazz singer and joined the Spontaneous Music Ensemble as a vocalist in 1968, along with John Stevens, Trevor Watts, Johnny Dyani, Derek Bailey, all considered pioneers in the high pantheon of free improvised music; Irène Schweizer, one of Switzerland's most important free jazz pioneers, who in 1968 joined the drummer Pierre Favre, another Swiss free jazz stalwart, and the bassist Peter Kowald, to form the Pierre Favre Trio.[11] It is notable that a majority of these female pioneers came from the world of jazz, just like the male pioneers of free improvisation.

7 "Freie Improvisation ist eben eine basisdemokratische Form. Das heißt, ganz andere Verhaltensqualitäten kommen auch ins Spiel." (BaumannC 2022, [01:21:39]).
8 Neeman 2014, pp. 25–33.
9 Durant 1989, p. 270.
10 Smith 2004, p. 229.
11 Schweizer n.d.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The harsh reality is that the few women pioneers of free improvisation were often the only woman in their group, situated in a predominantly male environment and surrounded by other musicians who were raised with the largely male canon of improvisers.

In their testimonies, these women often mention the difficulties they had in finding an equal place with men in these groups. Georgina Born, an anthropologist and former FIG member, has stated that:

> [I]n these bands and ensembles, in different ways and to variable degrees, we found ourselves in situations implicitly saturated with gender dynamics – tiny instants or sustained passages of interactive sonic domination in which our musical 'voice' was rendered somehow inappropriate, or was overwhelmed and could not emerge or be heard […].[12]

b) The FIG

A turning point in the history of women and free improvisation came in 1977, when Maggie Nicols and Lindsay Cooper founded the Feminist Improvising Group (FIG).[13] FIG meant that female improvisers no longer needed to be accepted into a male-dominated group, since the group was made up exclusively of women. Instead, the challenge for the entire group was to find a place for itself in the midst of other, male-dominated improvising groups. The founders and early members of FIG were Anglo-Saxon, but in 1978 they were joined by the Swiss pianist Irène Schweizer.

One of FIG's main ideas, at least in Maggie Nicols's conception of it, was to give equal importance to feminist activism and artistic practice. What distinguished FIG from the other groups in which its protagonists had previously played (as women surrounded by men) was that FIG's music sought to embody a certain femininity and to distance itself in part from the high-energy playing of the free improvisation ensembles emblematic of the period. Female musicians here asserted themselves as women, whereas in their previous groups, they were often accepted because their musical playing and attitude supposedly embodied an element of masculinity.[14] Among the elements that set them apart from other groups was their use of humour. This was also used by some men to criticise FIG, as Irène Schweizer explains:

> We were not that serious, like men, they play that thing and they think they are the greatest, they take it so seriously but for us it was more fun but I think it was still good music, but we presented it differently. It was the humor that men couldn't take. The kind of humor we presented was too much for them […].[15]

Women's struggle for acceptance in a masculine environment chimed with the then currents of socialist feminism, as described by Allan G. Johnson:

> The primary goal has been to allow women to do what men do in the ways that men do it, whether in science, the professions, business, or government. […] It is easier to allow women to assimilate into patriarchal society than to question society itself.[16]

12 Born 2017, p. 54.
13 Cf. Smith 2004, p. 227: "escape the confinement of a white-dominated capitalist culture", see also ibid., pp. 231–245.
14 Cf. Reason Myers 2002, p. 54.
15 Irène Schweizer as quoted in Reason Myers 2002, p. 76.
16 Johnson 1997, p. 13. See also Reason Myers 2002, p. 54.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

However, FIG's decision to extricate themselves from this minority situation of women in a male environment in order to militate, not for the acceptance of women in a nonetheless patriarchal society, but for a societal change that placed women, their art, their voices and their differences on an equal footing with men, positioned FIG in line with the values defended by the theories of radical feminism. These theories became current towards the end of the 1960s and rejected an essentialist vision of social gender roles. They were based on the idea that the oppression of women is a social construct, and that denouncing it is the first step towards opposing it and bringing about societal change.[17]

I shall not digress here into concepts of femininity, the subjectivity of pseudo-masculine or feminine musical characteristics, or the specific issues at stake within FIG in relation to radical feminism, as I have already covered this topic extensively in another article dedicated to the subject.[18] But it can be useful to summarise a few general concepts in order to avoid any confusion. I here draw on definitions that can be derived from a binary conception of gender and the role of gender – not by omission or negligence, but because feminist activism as conveyed by FIG (and *Feminist Improvising Group* includes the term Feminism) took shape in a binary declension of gender and the inequalities that flow from it.

Peter Barry's book on cultural theories offers three definitions from the period of FIG's emergence that are relevant here, though they are historical definitions that correspond to the time and would not be viable today as they stand:

1. *Feminism* is a political movement. A *feminist* is an actor who defends a specific political position, which consists in advocating real equality between men and women in private and public life.

2. *Female* is a matter of biology which defines the organs of the person given by birth, as opposed to *gender,* which has been considered a social construction in radical feminist theory.

3. *Femininity* is a set of culturally defined characteristics that can largely vary according to cultures and contexts, and that can be applied either to men or women.[19]

The feminine or masculine characteristics we attribute to music are therefore cultural constructs. This notion is essential, as it is one of the axes Lindsay Cooper used to bring about change, as she explained in an interview with Valerie Wilmer in 1979:

> The problem is that such an approach to women's music, contrasting it with male-dominated music, means – and this is as true for some musicians as it is for listeners – that you accept society's definitions of 'masculinity' and 'femininity'. If women think their music needs to be 'feminine' in the way these definitions mean, in other words, soft, melodious, etc., they're absolutely not straying from these concepts. I mean, when we hear something 'powerful', 'virile', we obviously associate it with 'masculinity', because it's men who hold the power in our society.[20]

17 Toupin 2003.

18 Sudan forthcoming.

19 Barry 2002, p. 122.

20 "Le problème c'est qu'une telle approche de la musique des femmes, l'opposant à la musique dominée par les hommes, signifie – et c'est aussi valable pour certains musiciens que pour les auditeurs – que vous acceptez les définitions que la société donne de la 'masculinité' et de la 'féminité'. Si les femmes pensent que leur musique doit être 'féminine' comme le veulent ces définitions, c'est-à-dire douce, mélodieuse, etc., elles ne s'éloignent absolument pas de ces concepts. Je veux dire que quand nous entendons quelque chose de 'puissant', de 'viril', nous l'associons évidemment à la 'masculinité', parce que ce sont les hommes qui détiennent le pouvoir dans notre société." (Cooper/Wilmer 1979, p. 29).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

FIG staged a number of improvised performances featuring strong theatrical elements in which women were caricatured in their everyday life and tasks. This was certainly emphasised by Maggie Nicols's background as a cabaret dancer, which also enabled her to experience from the inside the harsh realities of some of the women she spoke out for, through FIG and feminist activism in general. Her ideal was for FIG to place as much emphasis on the artistic aspect of free improvisation as it did on feminist activism and the inclusion of women of all backgrounds and musical levels.[21]

It is essential to understand the historical importance of FIG's existence because it opened the way for other women to explore the field of improvisation. This was one of Maggie Nicols's main objectives: "it was very exciting to introduce improvisation to a whole load of women who might not have gone otherwise because it was so male-dominated."[22]

The community approach to improvisation championed by Maggie Nicols was noted by many of the improvisers I spoke to, as she organised 'gatherings' every Monday. Jacques Demierre describes these gatherings as very collective events: "Very social. Very social. Community-based, welcoming people from all over."[23] This shows the extent to which the openness championed by Maggie Nicols had an international impact, not least among Swiss male and female artists, many of whom played with her.

c) Irène Schweizer and Switzerland

When it comes to the history of free jazz and free improvisation in Switzerland, Irène Schweizer is omnipresent in the scholarly discourse. She inevitably represents the first response when asked about the place of women in these circles, as Christoph Baumann testifies: "In Switzerland, women played an important role, because they were there very early. Of course, Irène is the figurehead, isn't she? Then of course there are the singers, Doro Schürch, Franziska Baumann."[24]

The question of the place of women in jazz and improvised music has been extensively addressed by Marie Buscatto in her book *Femmes du Jazz,* in which she discusses not only the minority of women active in this field in France, but also the way in which their role is segmented. She uses the figures and percentages of active jazzmen and jazzwomen in France given in *Jazz 2004, Le guide-annuaire du jazz en France,* which lists approximatively 2,000 musicians, to draw the following conclusions: Among all jazz vocalists active in France, 65% were women, whereas jazz instrumentalists accounted for just 4% of women.[25] A quick glance at the list of graduates from the Swiss Jazz School (Bern)[26] gives us another corroborating sample. The list of pre-1977 graduates is, however, very vague and does not appear to have been updated, as Thomas Gartmann has observed.[27] It includes just one woman, the pianist Marianna Polistena. There are three more women between 1977 and 1993: Antonia Giordano (guitar, 1986), Hermine Fakler (vocals, 1991) and Maru Rieben (drums, 1993). Therefore, Irène Schweizer represents a triple minority: that of a queer female jazz instrumentalist.

21 Georgina Born as quoted in Reason Myers 2002, pp. 78f.
22 Maggie Nicols as quoted in ibid., p. 79.
23 "Très social. Vraiment. Communautaire, qui accueille les gens de provenance." (Demierre 2022, [00:29:39]).
24 "In der Schweiz eine große Rolle, weil sie waren sehr früh dabei. Natürlich Galionsfigur ist Irène, oder? Dann kommen natürlich auch die Sängerinnen, also Doro Schürch, Franziska Baumann." (BaumannC 2022, [01:15:18]).
25 Buscatto 2007, pp. 13f.
26 SJS 2007, pp. 73f.
27 Gartmann 2017, p. 25.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schweizer undoubtedly acted as a role model for subsequent generations of jazzwomen and improvisers. For the drummer Maru Rieben, Schweizer was exemplary both for women in the world of jazz and for feminist activism in general: "It's the previous generation and she was a frontrunner. So that is very important".[28] Katharina Weber – pianist, improviser and recent retiree from the Bern Academy of the Arts HKB, where she taught free improvisation – feels the same: "So for me, Irène Schweizer was the great role model. But I also really admired her because she was a woman and so alone on the male scene."[29]

Many other female improvisers, such as Franziska Baumann, attest to the importance of Irène Schweizer, also with regard to other aspects of her life that might seem less obvious at first glance, but which were significant to many other female improvisers. One of these is the fact that most female improvisers have emancipated themselves from the role of the mother and have decided not to have children:

> In the 90s, I was the only woman I knew in Switzerland who improvised and who had a family. All the other women I knew, Doro Schürch, Irène Schweizer, Joëlle Léandre, Maggie Nicols, all these women who were actually still around, they had no family. […] Even my colleague, Charlotte Hug, she could never have imagined having a child, because it was simply not possible to combine the two.[30]

We can put this into perspective, however, by citing a few other female improvisers such as the pianist Claudia Binder (1959) and the saxophonist Co Streiff (1959), both of whom had children. One wonders if the decision to not have children was a conscious one, and if so, whether it was a sign of feminist emancipation, or if those choices were just normal life trajectories? The question is a sensitive one, not least because one would hardly ask such a question of a man, and the deciding issues are too numerous to draw any real conclusions.

Nevertheless, it seems that a significant proportion of professionally active female improvisers at the time did in fact choose not to have children. The new online project "Mothers in Jazz" focuses mainly on the subject of maternity among female musicians. This series, started by the vocalist Nicky Schrire, "shines a light on the very specific role of being both a mother and a performing jazz musician."[31] In cultural terms, a woman's maternal role has tended to take precedence over all other aspects of her personality. Charlotte Hug recounts the reaction of the English saxophonist Caroline Kraabel when she was pregnant and questioned about motherhood: "And when you walk around the city with a stroller, people always come to you [and say], 'Oh, nice! Is it a boy or a girl?' So you attract people, but she always played the saxophone. In her interaction with people – she didn't talk, she played."[32]

---

28 "Es ist die vorhergehende Generation und sie war eine Vorkämpferin. Also das ist sehr wichtig." (Rieben 2023, [00:10:35]).

29 "Also für mich war Irène Schweizer das große Vorbild. Ich habe wirklich auch, weil sie eine Frau ist, ganz sicher habe ich sie so bewundert und sie war ja so solitär in der männlichen Szene drin." (Weber 2023, [00:32:25]).

30 "In den 90er-Jahren war ich die einzige Frau, die ich kannte in der Schweiz, die improvisiert hat und die eine Familie hatte. Alle anderen, die ich kannte, Doro Schürch, Irène Schweizer, Joëlle Léandre, Maggie Nicols, all diese Frauen, die eigentlich noch da waren, die hatten keine Familie. […] Auch meine Kollegin, Charlotte Hug, die hätte sich nie vorstellen können, ein Kind zu haben, weil das einfach nicht möglich war zu vereinen." (BaumannF 2022, part 2, [00:14:42]).

31 LondonJazz News 2023.

32 "Und wenn man nämlich mit dem Kinderwagen durch die Stadt geht, kommen immer Leute: 'Oh, nice! Is it a boy or a girl?' Also man zieht Leute an, und sie hat aber immer Saxofon gespielt. Die Interaktion mit den Leuten – sie hat nicht geredet, sie hat gespielt." (Hug 2023, [01:20:44]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The panel of female improvisers active in the 1990s includes a constellation of different sexual orientations, both heterosexual and homosexual – or, rather, 'queer', since this term, and queer theories, first emerged in the 1990s. The question of nomenclature is important, as some of these terms may have had undesirable connotations for the people in question. Should we say lesbian, queer, or gay? In the biographical book on Irène Schweizer edited by Christian Broeking[33] she is called a lesbian, though she was defined as a queer activist at a 2022 panel at the University of Zurich dedicated to the topic "Culture, Conflict, Commerce. On the Global History of Jazz in Switzerland".[34] As for Maggie Nicols, she describes how her encounter with Lindsay Cooper made her a little nervous on account of his "innocently flirtatious" behaviour, and that she needed to assert herself as a "lesbian feminist" to free herself from her nerves.[35]

Whatever the term chosen to describe a non-heterosexual orientation, it would be inappropriate to link this to a choice to have children or not. For a queer woman like Irène Schweizer, born in 1941, it would have been possible to become a mother, even if it was much more difficult than today, especially on a legal level. In an interview with Mirella Wepf in 2016, Schweizer said: "I have chosen not to have children."[36] She and women like Lindsay Cooper had to demonstrate a lot of courage when making their choices. If they had wanted to have children, they would certainly have done so. The New York-based queer drummer Allison Miller (1975), for example, lives alone with her two children and manages to have an international career as a performing musician.[37] This makes me want to know the real reasons behind the decision not to have children that was common to the vast majority of women improvisers in the 1990s, who instead dedicated their lives to their musical practice.

There is another reality that led most female improvisers to choose between music and parenthood: their material reality as a musician, particularly in a field like free improvisation that generates very little money but that requires a full-time sense of dedication that simply doesn't leave much room for parenthood. As important as she has been in the world of jazz, free jazz and improvisation, Irène Schweizer admits to having lived very modestly throughout her life.[38] Maru Rieben has also explained this: "Even though I'm cis, I don't have children either […]. I had to make a choice, clearly. I couldn't do both [music and parenthood]. And I have decided now for the music."[39] The Seattle-based American saxophonist Kate Olson has also spoken about this: "I don't have any children, and I don't have any intention to have any children. So that is something that I think definitely makes my path in music and especially in improvised music where, you know, sometimes you're traveling a lot for not a lot of money." Conversely, most men active in improvised music don't have to make a choice between career and parenthood, as Olson also explains:

> All of the people that I know, in Seattle, that are doing touring and are really actively performing as their main career, are men. […] And most of them have families, most of them have children. And in their family arrangements, the female partner is the one that stays home with the kids, that does the majority of the childcare, that is around at home so that the kids can have a parent

33 Broeking 2016.
34 Fischer-Tiné/Ligtenberg 2022.
35 Nicols 2013.
36 "Ich habe immer bescheiden gelebt und mich wie viele andere Musiker meiner Generation gegen Kinder entschieden." (Wepf 2016).
37 LondonJazz News 2023.
38 Wepf 2016.
39 "Obschon ich cis bin, habe ich auch keine Kinder, das ist ein Grund. Ich musste mich entscheiden, ganz klar. Ich konnte nicht beides machen. Und ich habe mich jetzt für die Musik entschieden." (Rieben 2023, [00:31:11]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> around while the male partner is out on tour. […] The biology kind of dictates that very young children need their mother. Right. And that is something that is kind of … You kind of can't get around.[40]

There is therefore a set of cultural and biological parameters that place performing female musicians on an unequal footing with men.

The question of eroticism and internal relationships within a musical group may also be another reason why homosexual women have somehow found it easier to integrate into men's groups, as there is no ambiguity involved. According to Franziska Baumann: "As soon as there's a woman in it, there's always the whole eroticism at play with young people. […] When you're on tour with someone or you're on tour with people, of course those flirtations play into it, and you have to take such a clear stand."[41]

Finally, there's the question of femininity, or the feminine attributes that can be associated culturally with a particular musical quality. Irène Schweizer was the first to speak of her own status as a woman in relation to the characteristics of her playing: "I'm a woman, and of course I'm a female jazz musician, but that doesn't mean that I play female music."[42] In fact, even if we acknowledge the subjectivity involved when talking about femininity and masculinity – the ethnomusicologist Ruth Stone, for example, has said that "definitions of maleness and femaleness may be widely divergent in different parts of the world"[43] – it has to be said that in the Western cultural context, Irène Schweizer's appearance, personality and playing convey a set of characteristics that Franziska Baumann has deemed rather 'masculine' according to the stereotypes of the time: "She had this high energetic type of playing, she could easily keep up with the men and she didn't embody femininity on stage so to speak. Short hair, simple clothes, just like the guys."[44] It is obvious that Schweizer's powerful, virtuosic piano playing, in which she admits the very strong influence of Cecil Taylor, was ultimately very similar to that of her male peers of the same period such as Evan Parker, Han Bennink or Alexander von Schlippenbach, who also held her in very high esteem.[45]

So, without in any way intending to minimise Irène Schweizer's importance in the world of jazz and free improvisation, or her struggle to legitimise the place of women in these spheres, it may be that she simply was unable to provide a model of integration for *all* the women improvisers who followed, and who had to continue their struggle with different degrees of femininity to have access to the same opportunities as men.

Irène Schweizer was never a member of the STV, but she was invited as the principal guest artist to the first Tonkünstlerfest (the annual STV festival) that was dedicated entirely to free improvisation. It took place in La Chaux-de-Fonds in 1994, where she performed a duo set with the French double-bassist Joëlle Léandre. But Schweizer was by no means absent from the official improvisation-related scene in Switzerland. In 1975, she co-founded the Musiker-Kooperative Schweiz (MKS) with Michel Seignier and Peter K Frey. The latter has explained

40 Olson 2022, [00:12:24].

41 "Sobald eine Frau drin ist, es spielt bei jungen Leuten auch immer wieder die ganze Erotik. […] Wenn du mit jemandem auf Tournee bist oder mit Leuten auf Tournee bist, da spielen diese Flirtereien natürlich auch mit und man muss so klar Stellung beziehen." (BaumannF 2022, part 2, [00:16:31]).

42 Rusch/Schweizer 1991, p. 6.

43 Stone 2008.

44 BaumannF 2022, part 2, [00:19:26].

45 Cf. Reason Myers 2002, p. 76.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

how this came about: "We founded the so-called MKS. […] Michel and Irène and I, we actually gave the initial spark, but others joined us."[46]

In 1997, the MKS merged with the Verein Improvisierender Musiker in der Schweiz ('Association of improvising musicians in Switzerland', V. I. M.S) to form the Schweizer Musik Syndikat/ Syndicat des musiciens Suisses (SMS), whose original board also included Franziska Baumann. Irène Schweizer was also a board member of Intakt Records, a Zurich-based label founded in 1984 that promoted equal rights and advocates for minorities. A milestone took place in 1986 when the Intakt label recorded Irène Schweizer and the South African drummer Louis Moholo as part of protests against apartheid. The current committee of Intakt is almost equally balanced between the sexes, with four men and three women.

Last but not least, as a Schaffhausen native, Irène Schweizer has played an important role in the Schaffhauser Jazz Festival that has also established itself as an advocate of gender equality and of promoting women in jazz. Symbolically, Irène Schweizer gave a solo concert to open the first edition of the festival on May 16, 1990. This took place just a few weeks after the Swiss canton of Appenzell Innerrhoden had voted for the last time against granting women the right to vote. This ironic fact is recounted in the editorial of the programme for the 27th Schaffhauser Jazz Festival of 2016, which took the radical step of programming a vast majority of women as bandleaders, with Irène Schweizer naturally playing a principal role.[47]

2. The STV

a) The Daniel Fueter years

Other associations and institutions such as Geneva's AMR (Association pour l'encouragement de la Musique impRovisée), founded in 1973, shared similar aesthetic convictions to MKS, namely to "promote improvised and other types of progressive music".[48] The WIM Zurich (Werkstatt für Improvisierte Musik) and the WIM Bern were venues that made free improvisation possible. However, this practice remained marginal and overshadowed by the 'elite' music promoted and played by member artists of the STV who determinedly distanced themselves from improvisation.

By this time, the barrier between 'E-Musik' (*Ernste Musik,* serious music) and 'U-Musik' (*Unterhaltungsmusik,* light music, which includes popular and commercial music genres) was very noticeable, especially within the STV. In other words, musicians adept at written contemporary music often had little interest or even disdain for jazz and improvised music, as Hélène Sulzer, general secretary of the STV between 1981 and 1997, testifies:

> There was E-Musik. So the term E-Musik was already monstrous. […] And then there were the others […]. Let's just say that the barrier between E-Musik and the others was much stronger for the E-Musik musicians than for the others. The others were much more open.[49]

46 "Dann haben wir aber eine sogenannte die MKS (Musiker-Kooperative Schweiz) gegründet. […] Michel und Irène und ich, wir haben eigentlich die Initialzündung gegeben. Dann sind aber andere dazugekommen." (Frey 2021, [00:58:37]).

47 ASJ 2016.

48 "Förderung der improvisierten Musik und progressiver anderer Musikarten" (Meyer 1989, p. 19).

49 "Il y avait la E-Musik. Donc, déjà ce terme de E-Musik, c'était monstrueux. […] La musique dite sérieuse, en français. Et puis, il y avait les autres, […]. Parce que disons que la barrière entre la E-Musik et puis les autres était beaucoup plus forte de la part des musiciens de la E-Musik que de la part des autres. Les autres étaient beaucoup plus ouverts." (Sulzer 2023, part 2, [00:07:24]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In 1989, during the last year of Jean Balissat's presidency of the STV, the preface to the annual report was signed by Daniel Fueter, newly appointed to the committee as Vice-President following the resignation of Josef Haselbach. This text, entitled "About admission criteria", states that the STV would open its doors to the "the increasingly important fields of improvised music and interdisciplinary activities". It also stipulates that "A number of musicians have been invited by the office to join the Association. These include a large number of applicants who had previously been rejected."[50] This inclusion of improvisers in the STV was obviously a landmark event for the entire improvising community, which had until then been excluded. A few months later, in his article on free improvisation in Switzerland, published in the STV magazine *dissonanz/dissonance,* Thomas Meyer acclaimed the inclusion of improvisers in the STV:

> The STV, with its already highly questionable admission criteria for composers, was totally out of reach when it came to improvisers. Fortunately for them, there is the MKS (Musiker-Kooperative Schweiz), […] which leaves almost everything open stylistically. In the long run, however, improvisation cannot be completely separated from musical art. Among the young composers, there are quite a few who deal intensively with improvisation, for example Jacques Demierre, Alfred Zimmerlin, Urban Mäder, Dieter Jordi.[51]

Thus, following the example of Alfred Zimmerlin and Jacques Demierre, several improvisers who had either been refused membership of the STV or accepted only as 'passive members' were now invited to join. Improvisation thus entered the big league, as it were, while remaining a minority in the STV. Demierre was the first board member who was also recognised as an improviser; thereafter, it was mainly women improvisers who joined the board and thereby influenced the status and development of improvisation within the STV.

b) Improvisers as committee members

Jacques Demierre was elected to the STV board in 1991. His mandate included trying to find new members for the association, though he sometimes encountered a certain reluctance:

> If you talked about the STV to people who came from improvised music or jazz, for them the STV wasn't interesting at all. But for composers, it really was! […] It had to get moving from within, you see, through people who were involved in both practices. I think it was difficult for the 'composer-composers' to accept this.[52]

Demierre nonetheless drew a positive balance for the integration of improvisers into the STV, even if they always remained somewhat marginalised, benefiting from a certain benevolence on the part of composers but retaining an obvious minority status within an association in

50 STV-AR 1989, p. 35.

51 "Der Tonkünstlerverein mit seinen schon bei Komponisten höchst fragwürdigen Aufnahmekriterien wäre bei Improvisatoren wohl endgültig aufgeschmissen. Zu seinem 'Glück' gibt es dafür die MKS (Musiker-Kooperative Schweiz), die 'die Förderung der improvisierten Musik und progressiver anderer Musikarten' bezweckt – womit stilistisch fast alles offen bleibt. Ganz abgrenzen lässt sich die Improvisation auf die Dauer aber von der Tonkunst nicht. Es gibt unter den jungen Komponisten etliche, die sich intensiv mit Improvisation beschäftigen, zum Beispiel Jacques Demierre, Alfred Zimmerlin, Urban Mäder, Dieter Jordi." (Meyer 1989, p. 19).

52 "Si tu parlais de l'ASM à des gens qui venaient de la musique improvisée ou du jazz, pour eux, l'ASM ce n'était pas du tout quelque chose d'intéressant. Alors que pour les compositeurs, ça l'était vraiment! […] Oui, il fallait que ça bouge de l'intérieur. À travers effectivement, tu vois, des gens qui sont dans les deux pratiques, mais je pense que c'était difficile d'accepter ça pour les 'compositeurs-compositeurs'." (Demierre 2022, [00:09:18]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

which everyone remained on their own side: "So there wasn't really a global understanding, because we were each in our own fiefdoms … Even though there was a lot of goodwill."[53]

In 1994, at the end of Jacques Demierre's term of office, Dorothea Schürch was elected to succeed him as the improvisers' representative on the STV committee. She was the first woman to hold this position. She too sought to strengthen the number of active improvisers in the STV quickly by inviting them to join the society. Maru Rieben was one of those she invited:

> Dorothea Schürch […] tried to give the STV a few more people from impro. It was all about composition in the STV, the idea that impro or concept compositions could also be seen as composition … And that's how I got into it, through her. She tried to bring people into it.[54]

In 2000, Marie Schwab succeeded Dorothea Schürch as the improvisers' representative and was herself replaced in 2004 by Franziska Baumann. In 2008, Franziska Baumann was replaced by Jonas Kocher, who remained in his post until the STV's merger to become 'Sonart' in 2017. It is thus clear that women were well represented in positions of power in the STV right from the moment that improvisers were allowed to join, with four of the six improvisers' representatives on the STV board being women.

c) The STV: A woman-friendly environment?

Despite the clear male dominance among the first improvisers who benefited from inclusion in the STV, women began to gain prominence in the discipline. Among them were Charlotte Hug (viola and voice) and Franziska Baumann (voice), who were extremely active. Both travelled extensively, also for artistic residencies, and were highly regarded both for the quality of their artistic practice and for their involvement in associations. Franziska Baumann has described her admission to the STV as follows: "I was very well received, I must say. But that may also have something to do with the board. We were also two women. Sylwia Zytynska was also on the board. And a couple of men. And the general secretary or director was also a woman." She here means Claudine Wyssa, who was General Secretary of the STV from 2001 onwards. Baumann goes on to claim that "I never experienced any discrimination in the Swiss Association of Musicians as a woman."[55]

For her part, Charlotte Hug talks about her admission to the STV in these terms: "That has changed a lot over time. In '98 I was still a 'satellite' – but doubly so, not only as a woman, but also as an improviser. It wasn't so easy to separate the two. And of course, composition is the accepted form of high art, and at that time it was dominated by men."[56] Here again, we see two minorities within each other: that of the practice of improvisation, and that of the status of women in this milieu. Hug goes on to say: "I think, as a woman, you are perhaps already a bit

53 "Donc il n'y avait pas vraiment une compréhension globale parce qu'on était un peu chacun dans son fief, comme ça… Même si il y avait beaucoup de bienveillance quand même." (Ibid., [00:11:56]).

54 "Dorothea Schürch […] versuchte, dem STV ein bisschen mehr Menschen von der Impro… Es ging ja um Komposition im STV, ausschließlich. Dass Impro oder Konzeptkompositionen, dass das auch als Komposition angeschaut wird … Und so bin ich eigentlich durch sie reingekommen. Sie hat versucht, da Leute reinzubringen." (Rieben 2023, [00:48:42]).

55 "Ich wurde sehr gut aufgenommen, muss ich sagen. Aber das hängt vielleicht auch mit dem Vorstand zusammen. Wir waren auch zwei Frauen. Sylwia Zytynska war auch noch im Vorstand. Und ein paar Männer. Und die Chefsekretärin oder Directrice, die war auch eine Frau. […] Nein, ich habe nie eine Benachteiligung im Schweizerischen Tonkünstlerverein erlebt als Frau." (BaumannF 2022, part 1, [01:02:37]).

56 "Also '98 war ich noch so eine Trabantin – aber doppelt, nicht nur als Frau, sondern auch als Improvisatorin. Es war gar nicht so einfach zu trennen. Und natürlich, die Komposition ist die akzeptierte Form von hoher Kunst, damals sehr viel stärker von Männern besetzt." (Hug 2023, [01:00:51]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

of an exotic in certain places and at the same time that has bonus and malus. […] I have to say, as a young woman you also have a bonus. I really like working with men."[57] Katharina Weber, finally, discusses how she was unsure of herself as a woman for a long time, and how she was welcomed and defended, not least by Alfred Zimmerlin. She also observes that many women have entered the world of improvisation and composition without any solid training, sometimes facing extremely harsh criticism from men who are already firmly established in the field:

> In this Tonkünstlerfest in Baden [1999], Alfred Zimmerlin supported me very much. But also Marianne Schuppe performed a piece at that time, and both our pieces were criticised very harshly. […] Yes, maybe we just went in there naively, without much compositional craft. […] Similar things happened in WIM, where I also liked to play with people who didn't have a big instrumental craft. And so maybe we were also made fun of.[58]

d) Collège i

In 1997, eight years after improvisers had been admitted to the STV, the committee decided to create sub-groups that would represent the three different spheres of activity as described in the following statement from the annual activity report:

> Given the evolution of the Association and the diversity of its membership, the Committee proposes to create two 'Collèges' along the lines of the Composers' Collège, namely a Performers' Collège and an Improvisers' Collège. […] For this reason, the Committee hopes to be able to announce at the next General Meeting the creation of a Performers' Collège based on the same model as the Composers' Collège. […] Dorothea Schürch has launched a similar appeal for the creation of a Collège of Improvisers, improvisers who now join the STV. […] Ties with the MKS are intensified through facilitated admissions to the STV. Dorothea Schürch appeals to members to help create the nucleus of this Collège as quickly as possible.[59]

In 1997, three 'Collèges' were accordingly created to represent different types of activity within STV: Collège i, (Collège des improvisateurs, i.e. improvisers), Collège des compositeurs (composers) and Collège des interprètes (performers). A bilingual nomenclature was refined at a joint session of the STV committee and Collège representatives in 1998, translating the French 'Collège' into German 'forum': Komponistenforum, Interpretenforum, Forum i. The segmentation of the STV into three 'Collèges' was based first and foremost on a distinction of labour practices, union issues, and money distribution. The 1998 annual report stated that the most

57 "Und ich glaube, als Frau, man ist vielleicht schon in gewissen Orten so ein bisschen Exotin und gleichzeitig hat das Bonus und Malus. […] Ich muss schon sagen, als junge Frau hat man da schon auch einen Bonus. Also ich arbeite sehr gerne mit Männern zusammen." (Ibid., [01:06:00]).

58 "Ja, in diesem Tonkünstlerfest in Baden: Alfred Zimmerlin hat mich sehr gestützt, aber auch Marianne Schuppe hat damals ein Stück aufgeführt und unsere beiden Stücke sind sehr hart kritisiert worden auch. […] Ja, vielleicht sind wir einfach naiv auch, dort hineingegangen, ohne großes kompositorisches Handwerk. […] Es ist vielleicht eine ähnliche Frage, wie mit der WIM, wo ich auch gerne mit Leuten zusammengespielt habe, die kein großes instrumentales Handwerk hatten. Und so sind wir vielleicht auch belächelt worden." (Weber 2023, [00:45:32]).

59 "Compte tenu de l'évolution de l'Association et de la diversité de ses membres, le Comité se propose de créer deux Collèges, à l'image du Collège compositeurs, un Collège des interprètes et un Collège des improvisateurs. […] De ce fait, le Comité souhaite pouvoir annoncer à la prochaine assemblée générale la création d'un Collège des interprètes construit sur le même modèle que celui des compositeurs. […] Dorothea Schürch lance un appel similaire pour la création d'un Collège des improvisateurs, improvisateurs qui joignent maintemant l'ASM. […] Les liens s'intensifient avec la MKS par des admissions facilitées à l'ASM. Dorothea Schürch fait un appel aux membres pour que le noyau de ce Collège puisse aussi se créer rapidement." (STV-AR 1997, p. 24).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

recent Tonkünstlerfest in Geneva had provided representatives of the three collèges an opportunity to meet representatives of the copyright management companies, SUISA and Swissperform, in order to give specific groups of STV members access to detailed information of direct concern to them. In a letter dated 19 December 1997, the STV General Secretary Jacques Lasserre wrote that "The Collège i(mprovisers) is an offshoot of the Swiss Musicians' Association."[60]

By observing the activities and the list of members of the Collège i, we can delve deep into a microcosm in which women played a leading role, first with Dorothea Schürch and then mainly with Franziska Baumann.

The STV archives contain an entire file of correspondence and activities of Collège i, testifying that its field of activity has changed over the years, but also that several important aspects remained central during all of its existence. Collège i was always a platform for reflection and discussions on improvised practices. In a letter dated 5 November 1997 in its French version, and 7 November 1997 in its German version, Dorothea Schürch and Daniel Mouthon call the members of Collège i to a third meeting with an agenda that above all invites joint reflection, particularly on themes that could lead to a public performance: "it's a question of seeing if we manage to formulate the subject 'IMPROVISATION, ELEMENT OF A MODEL OF SOCIETY' in a way that is practicable and comprehensible for the general public".[61] In the invitation to the December 1998 meeting of Collège i, signed by Leo Bachmann, the following point is mentioned: "Collège i is interested in the nature and place of improvisation, particularly in relation to composition. The idea is to take this discussion beyond music, and to consider improvisation as a valid working method for all."[62] Then, in the agenda for the meeting of 30 May 1999, signed by Franziska Baumann, she says: "The aim is to discuss the various forms of representation of improvised music: notation with development possibilities, imitation, interactive score, visual sources of inspiration, electroacoustic samples as structuring playing elements, live electronics, spatial scores using sensors, etc.".[63] It's interesting to note that the invitation concludes with the statement "Collège i is open to everybody".[64] She will again insist on this point in the 1998 annual report published later: "Collège i is designed as a place for practice-oriented exchanges, and remains open to all."[65] This willingness to open collaboration – including with composers and even non-musicians – was also a constitutive element of Collège i, as Franziska Baumann had already mentioned in the STV's 1997 annual report: "During our group's discussions, the idea emerged of showing the interested public the place of improvisation in the arts, science and society through a research centre, an orchestra and other

60 "Le soussigné atteste que le projet ci-contre jouit du patronage de l'Association suisse des musiciens, dont le Collège i(mprovisation) est une émanation." (Lasserre 1997).

61 "Unser Ziel ist es, abzuklären, ob das Thema IMPROVISATION – EIN ASPEKT IN EINEM GESAMTGESELLSCHAFTLICHEN MODELL von uns denk-, formulier- und durchführbar und für eine Publikum erkenn- und wahrnehmbar werden könnte." (Schürch/Mouthon 1997).

62 "Das 'college i' befasst sich mit Wesen und Stellung der Improvisation, insbesondere im Bezug zur Komposition. Es ist dabei ein Anliegen, diese Auseinandersetzung über das Musikalische hinaus zu führen und die Improvisation als allgemein gültige Arbeitsmethode zu betrachten." (Bachmann 1998b).

63 "Ziel ist Austausch über unterschiedlichste Darstellungsformen für improvisierte Musik: Notation mit Entwicklungsmöglichkeiten, Imitation, interaktive Partitur, visuelle Inspirationsquellen, elektroakustische Sampels [sic] als strukturgebende Spielelemente, live Elektronik, Raumpartituren mittels Sensoren etc." (BaumannF 1998).

64 "Das collège ist für alle offen." (Ibid.).

65 "Le collège i se conçoit comme lieu d'échanges orienté sur la pratique et continue à être ouvert à tous" (STV-AR 1998, p. 34).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

actions and presentations."[66] This report concludes the first year of existence of Collège i. Baumann then mentions that

> [d]uring the first three kick-off sessions, the improvisers present took stock of the current situation. The various discussion groups questioned, discussed and studied the different points of view on improvisation, and then envisaged new playing perspectives. The first concrete result is the submission of a project for Expo.01, where the Collège i hopes to take an interdisciplinary look at the phenomenon of improvisation in all areas of work and life.[67]

Once again, the discussion about the different conceptions of improvisation is central, but there is also mention of a specific project in the context of the Swiss national exposition Expo.01 (later postponed to 2002 and renamed Expo.02), which had been at the heart of Collège i's concerns almost since its inception.

When it was created, Collège i, like the Collège des interprètes, was supposed to be a subdivision of the STV. However, it never numbered more than about twenty members, and many STV improvisers were absent. In addition to its initial designated role of representing improvisers in discussions concerning the distribution of public funds, and in parallel with its activity as a pool for reflection on the nature of improvisation, the collège i functioned as a working group focused on selected projects. Expo.01 would quickly become Collège i's main focus, with multiple twists and turns. The e-mail correspondence[68] between Leo Bachmann of Collège i and Jacques Lasserre – the STV's General Secretary – shows that both the STV and Collège i submitted a project for Expo.01, each without the knowledge of the other. The confusion created by this situation reveals a lack of communication between Collège i and the STV's board, though matters were resolved at a meeting of the latter on 25/26 December 1998, where the issue was placed on the agenda. The minutes for this meeting state: "The only decision taken for the moment is to fully support the Collège i project."[69]

Franziska Baumann states, in the 1998 annual report, that "in 1998, Collège i was mainly concerned with drafting a project for Expo.01. Unfortunately, this project will not be carried out".[70]

However, as Hermann Bühler explains in the STV's Annual Report 1999,[71] the project was relaunched as an improvisers' orchestra. The STV's 2000 annual report indicated that the national exhibition had been postponed for a year and would therefore be named Expo.02.[72] STV President Roman Brotbeck said that the "Committee still hopes that the *Klangspielhaus* will be

66 "Au cours des discussions de notre groupe, l'idée s'est dégagée de montrer au public intéressé la place de l'improvisation dans les arts, la science et la société au travers d'un centre de recherche, d'un orchestre et d'autres actions et présentations." (STV-AR 1997, pp. 31 f.).

67 "Au cours de trois premières séances de lancement, les improvisateurs et improvisatrices présents ont fait l'état des lieux. Les divers groupes de discussion ont mis en question, discuté et étudié les différents points de vue sur l'improvisation, puis envisagé de nouvelles perspectives de jeu. Le premier fruit concret est la soumission d'un projet pour l'Expo 2001, où le 31 Collège i souhaite se pencher de façon interdisciplinaire sur le phénomène de l'improvisation dans tous les domaines du travail et de la vie." (Ibid.).

68 "Wir vom 'collège i' haben über den STV ein Projekt für die expo 01 eingereicht. Das 'collège i' hat bisher keine Antwort darauf erhalten! Uns ist bekannt, dass der STV den Auftrag erhalten hat, im Rahmen der expo 01 ein Projekt zu realisieren …… Ist das Projekt des 'collège i' ein Bestandteil davon???? Oder gibt es bezüglich unseres Projektes tatsächlich noch keine Antwort von der expo 01??? Soll ich direkt in Neuchatel nachfragen???" (Bachmann 1998a).

69 "La seule décision prise pour le moment est d'appuyer à fond le projet du Collège i." (STV-CM 1998, p. 8).

70 "En 1998, le collège i s'est préoccupé surtout de rédiger un projet pour l'expo.01. Malheureusement, ce projet ne sera pas réalisé." (STV-AR 1998, p. 34).

71 STV-AR 1999, p. 18.

72 STV-AR 2000, p. 38.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

realised at Expo.02 and that the STV will be able to present itself for a few days in its own right".[73] The 2001 archives make no further mention of the Collège i project, neither in the STV annual reports nor in the specific Collège i file. It was therefore necessary to search the archives of the RTS and Expo.02 to get more information about how the project was continued and realised. For a project did in fact take place thanks to Andres Bosshard, with the realisation of a sound tower – *Klangturm* – in Biel. Despite his affiliation with Collège i (the proof of which can be found in an e-mail from Franziska Baumann to Jacques Lasserre of 7 March 1999),[74] Andres Bosshard seems to take full credit for the STV's presence at Expo.02, leaving the collective peregrinations and endeavours of the Collège i behind him.

Finally, in the STV 2002 activity report,[75] Marie Schwab announced a concert that was to be held at the Expo.02 *Klangturm,* which, as we will see, was almost the end of the Collège i. With this concert, free improvisation had the opportunity to make an appearance in the world of very large audiences and to pass – momentarily at least – from a niche audience to millions of people. In the booklet of the 2002 Tonkünstlerfest, which also took place in Biel, President Roman Brotbeck summarised the history of the STV's candidacy for the national exhibition by saying that

> [o]riginally, the STV was planning a project at Expo.02 with sound towers and masts. But the project was not selected. The festival will take place in the city of the exhibition where the great tower of sounds (Klangturm) resonates for the duration of the exhibition; moreover, the concerts of the festival of the STV will be partially retransmitted to the tower.[76]

The other activities of Collège i included an involvement in the CD series 'Série expérimentale', as is first mentioned in the 1998 annual report: "Rainer Boesch [by this time the vice-president of the STV] outlines plans for a new, experimental CD series, designed to operate outside any commercial circuit and provide a snapshot of contemporary production. The plan is to release three CDs in 1998 and six in 1999."[77] Gertrud Schneider, from the Collège des interprètes, was also enthusiastic about this new series, whose aim was explained in the 1999 STV annual report:

> Conceived as a complement to the Grammont portrait series [of CDs] edited by the Communauté de travail for the promotion of Swiss music, the new 'Série expérimentale' has already released 7 CDs devoted to improvised music, conceptual music, areas on the borderline between jazz and variety, and 'composed' programmes.[78]

73 "Le Comité espère toujours que le Klangspielhaus sera réalisé à l'expo.02 et que l'ASM pourra s'y présenter pendant quelques jours dans sa spécificité." (Ibid., p. 39).

74 BaumannF 1999.

75 STV-AR 2002, p. 21.

76 "A l'origine, l'Association Suisse des Musiciens pensait réaliser un projet à l'expo.02, avec des tours et des mats sonores. Mais le projet ne fut pas retenu. La fête se déroulera néanmoins dans la ville de l'expo où la grande tour des sons (Klangturm) résonne pour toute la durée de l'exposition; d'ailleurs les concerts de la fête de l'ASM seront partiellement retransmis dans la tour." (STV-Pb 2002, p. 6).

77 "Rainer Boesch expose le projet de la nouvelle série expérimentale de CD, destinée à fonctionner en dehors de tout circuit commercial et à donner un aperçu instantané de la production contemporaine. Il est prévu de publier trois CD en 1998 et six en 1999." (STV-AR 1998, p. 24).

78 "Conçue comme un complément de la série des portraits Grammont éditée par la Communauté de travail pour la promotion de la musique suisse, la nouvelle série expérimentale a déjà sorti 7 CD consacrés à la musique improvisée, à la musique conceptuelle, aux domaines à la limite du jazz et des variétés, enfin aux programmes 'composés'." (STV-AR 1999, pp. 6f.).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The first disc in this experimental series featured a pool of improvisers from WIM Zurich in a compilation of improvised events broadcast on Radio Lora entitled "WIM Radio Days 1998: Un kaléidoscope de la musique improvisée". The list of artists represented here includes WIM regulars such as Peter K Frey, Irène Schweizer and Alfred Zimmerlin, but only a few women and a few members of Collège i. Maru Rieben is nevertheless present, and was later given her own solo album in this series: no. 10, *cooking the lovers.* The second disc of the experimental series was dedicated to Charlotte Hug, an influential member of the Collège i, though this album contains no improvisations as such, but rather compositions realised and recorded in unusual places with particular acoustics.

In the 2002 report, we learn that managing the experimental series was the responsibility of Dorothea Schürch, a member of Collège i.[79] Between 1999 and 2008, the series released a total of 32 discs that featured many of Collège i's leading personalities. These include Franziska Baumann on disc no. 18: *Stimme und Elektronik,* and Marianne Schuppe in a trio with Alfred Zimmerlin and Sylwia Zytynska (who were not members of Collège i, but members of the STV) on album no. 29, *Eine Art Hörspiel.*

Among the other things that Collège i was working on, it is also important to mention the "Marguerite de Reding Prize". The STV's 1996 annual report explains that: "In accordance with the wishes of Marguerite de Reding, thanks to whom the Foundation's capital has increased considerably, a 'Marguerite de Reding Prize' is to be awarded at least every three years. This prize may or may not be awarded on the basis of a competition for young professional musicians aged 35 or under. By the end of the year, the Committee will have decided what form this competition should take."[80] In the 1997 annual report, the committee decided that for the following years, the prize would be awarded exclusively to performers.[81] The STV's 2000 activity report then mentions the satisfaction of Collège i members upon learning that the 2001 "Marguerite de Reding Prize" would be devoted to improvisation.[82] The STV's 2001 report discusses this competition,[83] which saw prizes awarded ex aequo to four groups, two leaning more towards free jazz and two towards contemporary music. Two of those bands featured women: Babels Besen, with Margarete Huber, and Trio Marguerite, with Ingeborg Poffet. The competition was organised in partnership with the Lucerne University of Music and Performing Arts, which was already renowned as an important venue for improvised music. It is also interesting to note that the jury for the prize included a number of women, including Marie Schwab as the STV's representative, and Joëlle Léandre and Lauren Newton as international guest members. In 2002, Lauren Newton was appointed a professor in Lucerne.

Finally, the 2002 activity report[84] is the last to mention Collège i's activity. This seems to mark the end of Collège i, which also organised thematic meetings, discussion forums and one-off events with external speakers, as in 2000, for example, with "Internet and music" featuring

79 STV-AR 2002, p. 6.

80 "[S]elon la volonté de Marguerite de Reding, grâce à qui le capital de la Fondation a considérablement augmenté, un 'Prix Marguerite de Reding' doit être attribué au moins tous les trois ans. Ce Prix peut être donné sur la base ou non d'un concours destiné à de jeunes musiciens professionnels d'au maximum 35 ans. D'ici la fin de l'année, le Comité aura défini sous quelle forme aura lieu ce concours." (STV-AR 1996, p. 28).

81 "[L]e Comité a décidé de réserver ce Prix pour les prochaines années exclusivement au groupe le plus représenté dans l'Association, à savoir les interprètes." (STV-AR 1998, p. 24).

82 STV-AR 2000, pp. 40f.

83 STV-AR 2001, p. 19.

84 STV-AR 2002, p. 21.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Peter K Frey and Ernst Thoma. However, the visibility of Collège i's activities was always limited, as the singer Ursula Wick already mentioned in the 1999 report.[85]

Among the documents in the archives, one item seems worthy of detailed investigation: the first list of Collège i members (Tab. 1).[86]

Matthias Arter, Zürich	Dagmar Reichert, Zürich
Leo Bachmann, Zürich	Margrit Rieben, Bern
Christoph Baumann, Wettingen	Dorothea Rust, Zürich
Franziska Baumann, Spiegel b. Bern	Margrit Schenker, Zürich
Hermann Bühler, Zürich	Marianne Schuppe, Basel
Hans-Eugen Frischknecht, Muri/BE	Dorothea Schürch, Zürich
Christoph Gallio, Zürich	Martin Schütz, Biel
Charlotte Hug, Zürich	Bruno Seibat, Genève
Gerhard Layer, Reinach	Daniel Studer, Zürich
Franziska Lingg, Luzern	Pierre Thoma, Grand-Lancy
Daniel Mouthon, Zürich	Valentin Vecellio, Zürich
Susanna Nüesch, Zürich	Susann Wehrli, Effretikon

Tab. 1 List of members of Collège i in 1997 (STV-Ci).

This list is obviously only a small sample of the improvisers active in Switzerland in 1997, but it nevertheless allows us to make several observations and pose certain hypotheses. A large majority of the members on this list originally came from classical and/or contemporary music, but fewer from jazz, in contrast to the initial protagonists of free improvisation in Switzerland who were mainly jazz musicians. Does this constitute a paradigm shift? We cannot be at all certain, partly because many important improvisers active at the STV were not members of Collège i, and partly because other associations existed in parallel, notably the SMS. Some STV members, like Maru Rieben, were also members of the SMS, which was sometimes even more important to them than the STV, due to the different nature of its activities and its less 'solemn' approach. It could be that improvisers who were inclined towards the aesthetics of contemporary music felt closer to the STV, while those more inclined towards jazz felt closer to the approach of the SMS or the AMR. And as Jacques Demierre mentions,[87] the STV included several members who were involved in both improvisation and composition. So we should remain cautious about assuming the stylistic inclinations of Collège i members since this group was not representative of all the improvisers present at the STV. Many important improvisers, such as Alfred Zimmerlin, are notably absent from the list.

A second observation is that a very small minority of Collège i's members was from French-speaking Switzerland. For example, Jacques Demierre does not feature. On the other hand, a high proportion of improvisers from the Bern and Zurich regions is included. One possible explanation of this divide is simply that many regional improvisers' groups existed at the time, and that the original members of the Collège i formed a nucleus among themselves that was supposed to expand. However, as we shall see, the existence of this Collège i was probably not widely known, and it would eventually disappear into oblivion.

85 STV-AR 1999, pp. 6 f.
86 STV-Ci.
87 Cf. note 52.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Finally, and perhaps most importantly for the subject of this article, while gender parity had not yet been achieved, there were still a significant number of female improvisers within Collège i. The fact that Collège i was led by such an influential, dynamic figure as Franziska Baumann certainly played a role in the commitment to it demonstrated by women, as did the proactive recruitment of Dorothea Schürch, who was on the STV committee when Collège i was founded. Overall, the relevance of personal contacts and relationships should not be underestimated, for these certainly had an influence on whether or not people joined the STV.

These last two observations reflect, in a way, the twofold difficulty that the STV committee had to face during Fueter's presidency: fighting for the adequate representation of all the linguistic regions and for gender inclusivity. Martin Derungs assumed the presidency after Daniel Fueter and experienced the same difficulties. He had in the past already worked hard to integrate improvisers into the STV, to the point of organising a joint Tonkünstlerfest between the MKS and the STV in Zofingen, back in 1982.[88] While he deplored the fact that women were rarely present at Tonkünstlerfeste during his presidency, and that "women composers were very rare at the time", he also notes that specifically promoting women "was not a point on the programme."[89] However, it was under his presidency, and perhaps also thanks to the impetus of Daniel Fueter, that the number of women on the STV board increased. Trying to keep an equilibrium between the genders and the linguistic regions remained a balancing act, as Maru Rieben put it very well in a comment on this Collège i members list: "there is not only the gender gap, but also the language gap".[90]

As mentioned earlier, Franziska Baumann was in 2004 elected to the STV board as a representative of the improvisers. From 2003 onwards, no more mention was made of Collège i, which had presumably ceased to exist. Ironically, when Jonas Kocher succeeded Franziska Baumann in 2008, he had no idea that Collège i had ever existed, "because I was never told about it. And I was never, as they say, given the file. So that's what your predecessors did, what line you're on. Yes, it was really … You're on the committee and you'll see how it goes. And they didn't tell me anything."[91] The vagueness surrounding the existence of the Collège des improvisateurs is also perceptible in the testimony of other members, such as Maru Rieben, who no longer recalled belonging to any sub-group within the STV. Collège i's almost ephemeral existence seems not to have left a lasting impression.

3. Today

a) Women in free improvisation today

Even today, there is a disparity in the number of active male and female improvisers. The discipline is still male-dominated, but many women have nevertheless managed to carve out a place for themselves, including in academic spheres where they are recognised not only for their importance and artistic contributions to improvised music, but also for their pedagogical qualities. In Bern, for example, Franziska Baumann is an improvisation teacher at the Acad-

88 Cf. Doris Lanz's article in this volume, pp. 371–386 (Lanz 2025).

89 "Na ja, Komponistinnen waren damals noch sehr rar. […] Ich glaube, das war kein Programmpunkt." (Derungs 2022, [00:06:45]).

90 "Es gibt nicht nur den Geschlechtergraben, sondern auch den Sprachengraben." (Rieben 2023, [01:03:11]).

91 "Mais parce que moi on ne m'en a jamais parlé. Et puis on ne m'a jamais, comme on dit, retransmis le dossier. Voilà, c'est ce que tes prédécesseurs ont fait, dans quelle ligne tu te retrouves. Oui, c'était vraiment… Voilà, tu fais partie du comité et puis tu verras bien comme ça se passe. Et on m'a mis au courant de rien du tout en fait." (Kocher 2022, part 2, [00:17:15]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

emy of the Arts HKB, while Katharina Weber is a fresh retiree who also worked as an improvisation teacher there, in a pool of teachers that was nonetheless predominantly male. In Basel, the Master in Free Improvisation – which has evolved into a Master in Open Creation – counts Andrea Neumann (female) as its main improvisation teacher, after a long period during which Alfred Zimmerlin and Fred Frith taught in tandem. However, Alfred Zimmerlin relates that when he was hired as an improvisation teacher at the Basel Academy of Music, there were also women among the applicants. In his words: "They could have already taken a woman there. And certainly not a bad one!"[92] Fred Frith himself insisted, during his last year of teaching, that it would be important that a woman would take over.

In Lucerne, where Lauren Newton is a fresh retiree, Magdalena Mayas and Charlotte Hug are both still on the staff for improvisation in an otherwise male-dominated teaching pool.

This female presence in teaching free improvisation at a high level will hopefully have the merit of sensitising students to consider musicians as human beings in the first place, and not to establish – consciously or unconsciously – gendered hierarchies stemming from habit or relics of the patriarchy that are still highly perceptible today.

As an example, in March 2023, I observed an improvisation class given by Katharina Weber at the HKB, in which a group of young improvisers proposed musical concepts and then put them into practice. It was a heterogeneous group: a few boys, including a cellist and a percussionist, and a few girls, including two flautists. It was abundantly clear from the social attitude that the cellist was somehow taking 'responsibility' for the musical proceedings, initiating all the changes made necessary by the 'piece-concept' paradigms they presented, and that the girl flautists followed his lead. It is impossible to say whether the musicians were aware of the social stereotype that this situation summed up, as it was not mentioned in the ensuing discussion. Casey Sokol, male pianist and former professor of improvisation at York University (Toronto), has discussed making the same kind of observations in the improvisation classes that he has taught:

> You get a group of three together […] and decide on the form of an improvisation together. […] Just talk to each other. And sometimes you see in that talk, the women is set aside, the men have the ideas and the women might have a very good idea, but it's an expression of passivity or reciprocal appreciation of something that the men don't really want to put value in.[93]

Casey Sokol is careful about addressing this topic directly: "Once they know me, I can say … I can just direct them: 'You have to listen more to the women who are playing flute', or whatever. But usually, I won't singularise with women, I just say: 'you have to really listen to the quiet instruments'." This approach is very interesting because he does not address the gender issue, but subtly shifts the focus to that of powerful versus softer instruments. However, the tendency to associate women with soft instruments itself reveals the existence of a stereotype. This can also be contradicted by numerous examples of women playing loudly, or playing powerful instruments, but which seem rather to be exceptions in the aforementioned examples. This male tendency to reduce women to a secondary role in music is something that Casey Sokol relates to a general attitude: "Even if they are not so chauvinistic, is there a hidden chauvinism or is there a hidden sense that females are not as qualified? 'We don't have to give them room

92 "Sie hätten dort schon eine Frau nehmen können. Und sicher keine schlechte!" (Zimmerlin 2023, part 2, [00:31:54]).

93 Sokol 2022, part 3, [00:30:39].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

to play'."[94] These statements have to be investigated. Casey Sokol speaks of a form of unconscious chauvinism among men, the consequence of which – despite a lack of awareness of sexism – is nonetheless to unknowingly devalue the skills of their female peers. This represents an involuntary but present, observable form of masculine thinking that can be translated as *if women were as competent as men, we would not need to make room for them in an improv collective so they could express themselves musically. They would do it on their own.* And so, in the collective unconscious of a predominantly male group of improv students, there remains a way of stifling the female voice and an underlying thought that *if they don't play or play little, it's because they don't have much to add musically,* instead of having a simply more curious, inclusive attitude towards the musical discourse that could be possible if it were given the necessary space.

Those field observations can be an illustration of a certain reality that still permeates our society. Maru Rieben comments on this social-cultural behaviour, noting that change is underway while pointing out the educational origin of behavioural differences between boys and girls:

> The boys tend to have to distinguish themselves more. Early on, the whole idea of competition and faster, higher, better. […] I also tend to notice that men often need more space. Quite literally on the bus. How wide-legged they sit there, and you can only wonder in a narrow bus. […] in a bus when it's narrow, and they're not afraid to sit like that. In this sense, I think, things are changing now a lot.[95]

b) Intentions and quotas

It's also interesting to note that today, interdisciplinary academic training opportunities that include the practice of improvisation seem to appeal to many female students who decide to follow this path. The Basel Academy of Music Master's degree in Open Composition is a clear example of this. And yet, in the radical practice of free improvisation, awareness of the disparity between men and women is extremely strong today, and there are many debates to continue the effort to achieve quasi-parity. Programmers and artistic directors are often under pressure to organise mixed and inclusive programmes. The AMR, for example, is currently in the midst of discussions on the application of female quotas, not only on the AMR committee but also in programming, as evidenced by the minutes of the 2019 AMR General Assembly, in which discussions on quotas are at the heart of the debate aimed at "encouraging women to play jazz. That they be encouraged to practice something other than singing and playing the piano."[96] This brings us back to Marie Buscatto's observation about the unequal distribution of genres according to instrument and function in a jazz ensemble. Claude Tabarini, one of the founders of the AMR, raises the question of quotas with a certain scepticism: "We have a little problem at the AMR with quotas. […] there's a bunch of chicks asking, so they start asking for

94 Ibid., part 3, [00:29:59].

95 "Wie wir hier aufwachsen, ist es schon so, dass tendenziell die Jungs sich mehr profilieren müssen. Schon früh, das ganze Wettbewerbsdenken und schneller, höher, besser. […] Tendenziell nehme ich auch wahr, dass Männer oft mehr Platz brauchen. Also schon ganz wortwörtlich im Bus. Wie breitbeinig sie dasitzen und man kann sich nur wundern in einem engen Bus. […] in einem Bus, wenn es eng ist, und die scheuen sich nicht so zu sitzen. In diesem Sinn finde ich, ist sich sehr viel am Wandeln jetzt." (Rieben 2023, [00:16:59]).

96 "que les femmes soient encouragées à pratiquer le Jazz. Qu'elles soient encouragées à pratiquer autre chose que le chant et le piano." (AMR 2019).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

quotas for concerts and so on. Or that there should be a certain number of women playing per year".[97]

The WIM Zurich is also calling for gender and sexual orientation to be mentioned when submitting concert proposals, in order to promote diversity. Franziska Baumann quips:

> I have to define myself as a cis-hetero woman in the WIM Zurich so that I can register for a concert at all. […] I find that categorisation again, if you ask me, creates the opposite of inclusion. It makes this separation again. […] But I see myself a little bit pushed into the corner of cis-straight woman. […] So in the past you weren't allowed to be a woman, you had to be masculine, and now you actually have to be queer or trans in certain circles.[98]

Quotas are often seen in a negative light, as they are once again a form of compartmentalisation. Maru Rieben admits that she is fundamentally opposed to quotas, but that they are sometimes the only solution: "In general, I was always against quotas. But now I think that nothing changes without quotas […], the last decades have shown that."[99]

It seems that in Switzerland, quotas and representativeness in the eyes of national institutions are a twofold matter, as we saw earlier: gender, and linguistic regions. But looking at what is happening in the USA and Canada informs us that there is a need not just to include men and women, but also whites and Blacks, which takes us back to the social context of jazz's origins. Questions of gender and racial representation are often treated on the same basis, as is reflected in the following statement by Ed Sarath, professor of improvisation at the University of Michigan and founder of ISIM (International society for improvised music): "You know, in the jazz program, we did that incoming class, we didn't have one single female student this year. It's even harder to find. And as you noticed, there was not one black student last night. And we're working on that right now." For him, the question of quotas is above all a question of visibility and representation that can serve as an inspiring example for generations to come:

> One of the only things, when it comes down to [it], is identity empowerment. And this leads back to the question of, say, the young black child needs to see black people on the board. You know, or the heads of universities and all the other things we were talking about. […] The young girls, the same thing.[100]

A similar observation is made by Casey Sokol in relation to the fact that students need to have an inspiring example to whom they can refer in their chosen field. Unlike Ed Sarath, who teaches free improvisation in the context of the jazz curriculum, Casey Sokol assumes that in the collective consciousness, free improvisation is an offshoot of European academic music, which is why few Black students and few jazz students enrol in his free improvisation course:

97 "on a un petit problème à l'AMR avec les quotas. […] il y a une série de gonzesses qui demandent, alors elles commencent à réclamer des quotas pour les concerts, etc. Ou qu'il y ait tant de femmes qui jouent par année" (Tabarini 2023, [00:42:46]).

98 "Ich muss mich in der WIM Zürich als Cis-Heterofrau definieren, damit ich mich überhaupt anmelden kann für ein Konzert. […] Ich finde diese Kategorisierung wieder, wenn du mich fragst, erzeugt das Gegenteil von Inklusion. Es macht wieder diese Separation. […] Aber ich sehe mich so ein bisschen in die Ecke gedrängt von Cis-Heterofrau. […] Also früher durfte man nicht Frau sein, man musste maskulin sein, und jetzt müsste man eigentlich queer sein oder trans in gewissen Kreisen." (BaumannF 2022, [00:26:37]).

99 "Also jetzt ganz allgemein über Quoten war ich eigentlich immer dagegen. Finde jetzt aber, es ändert sich einfach nichts ohne Quoten […], das haben die letzten Jahrzehnte gezeigt." (Rieben 2023, [00:25:59]).

100 Sarath 2022, [00:13:37] and [00:18:18].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> For a long time, I said 'where are the black students?' And then I thought maybe this whole free improvisation is basically a kind of white inheritance. […] At the beginning, there weren't that many jazz players coming into the free improv course. And I thought, why not? I was guessing it was because they see free improvisation as an outgrowth of white European academic music, musique concrète, twelve tone music, experimental music … How many black musicians were there, throwing dice or yarrow stalks, or … It just didn't happen.[101]

In all these cases and examples, it seems to me that there is a desire for a company or an association to give an inclusive image, especially with regard to known minorities, and to show that they now have a place. However, this is sometimes perceived as a kind of tokenism, as Jonas Kocher points out: "There are efforts being made, but it's always …. It's almost like, 'Oh, we need a black American so we can put the cross in the box and check: we've done it'. So, after that, it's always one or two people who suddenly find themselves in all the programs."[102]

Conclusion: have we already entered an era that makes this kind of reflection obsolete?

In conclusion, I would like to draw on the words of Marie Buscatto in her book *Femmes du Jazz,* as this can be applied to the sphere of free improvisation: "The marginalisation of women has often been denounced by men, who consider it contrary to the spirit of freedom of free improvisation, but who have nevertheless been its protagonists, albeit unwillingly."[103] This obviously mirrors a broader societal aspect, namely the socio-cultural norms that often dictate the place of people according to their gender. But it would not be unreasonable to question the validity of such a statement nowadays. Indeed, research involving gendered and binary classification is bound to be controversial for a number of reasons.

The first is that the gender of the author of the research, both in the writing process and in the interviewing and information-gathering process, can greatly influence its results. To quote Ruth Stone: "because the researcher is part of the social situation of fieldwork, the researcher's gender and orientation to gender become relevant issues, specifically the researcher's own interpretation of self."[104]

The second reason lies in the binary conception of gender, as opposed to queer theories that imply an unlimited number of genders, or even a dissolution of the notion of gender itself. In this sense, and today more than ever, a separation under the binary male-female regime loses its significance and sidelines a growing proportion of people who feel non-binary and who may feel hurt by what is known as gender dysphoria. This is particularly true of Yoan Marti, who defines themself as a male/female jazz drummer. In the AMR journal *viva la musica,* they talk about their journey as a student at HKB, and the efforts they had to make to be considered as they wished in terms of gender:

> I had to explain to every teacher […] and classmate how best to address me to avoid triggering my gender dysphoria […]. The problems were mainly caused by a minority of people refusing to use language adapted to my gender identity, despite my repeated and energy-consuming expla-

101 Sokol 2022, part 3, [00:33:09].

102 "Il y a des efforts qui se font, mais c'est toujours… C'est presque, ça devient : 'Oh, il nous faut un black américain pour qu'on puisse mettre la croix dans la case et cocher : on l'a fait'. Donc après, c'est toujours une ou deux personnes qui tout d'un coup, se retrouvent dans tous les programmes." (Kocher, part 1, [00:22:59]).

103 "Cette marginalisation est d'autant plus étonnante qu'elle est dénoncée par les professionnels eux-mêmes, qui la jugent contraire à l'esprit de liberté et de créativité du jazz." (Buscatto 2007, back cover).

104 Stone 2008, p. 145.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> nations. […] This lack of consideration for a basic demand concerning the teacher/student relationship caused me a great deal of discomfort […]. It was therefore all the harder to consider the remarks concerning my playing when, without realising it, they were perpetuating a form of oppression against transgender people.[105]

People who identify themselves as non-binary are de facto mostly absent from this article, not inadvertently and even less because of stigmatisation, but above all because this kind of discourse is relatively recent and does not correspond to the struggle waged by pioneering women to be acknowledged in a field dominated by men. Indeed, queer theories first emerged in the USA in the 1990s, whereas the pioneering women mentioned in this article, who were sometimes straight and sometimes lesbians and defined themselves as such, were active as early as the 1970s. However, there is a growing sensitivity to non-binarity, as evidenced by the recent recommendations of the City of Zurich's parent advisory office to stop using the terms 'dad' and 'mom' and replace them with 'parent' or 'tutor',[106] in order to raise awareness of gender-neutral language and avoid gender dysphoria. On 11 May 2024, the Swiss artist Nemo won the Eurovision Song Contest with his song *the code,* in which he openly discusses his non-binarity, opening the debate with the authorities about the possibility of official recognition for a third gender.[107] This victory in a popular, public competition gives the issue even greater visibility in wider social circles. It will therefore be interesting to reconsider the same question at some point in the future: does research based on binary gender classifications still make sense?

Finally, the discourse on women's roles is seen as necessary for some, but as stigmatising for others. Indeed, during interviews conducted by myself and my colleagues as part of our research on the STV, several women were rather annoyed by these targeted questions on the place of women, like Maru Rieben, who questions gender equality by posing the question of reciprocity: "And why don't you ask the men that? Why don't you ask in a male band: is it a coincidence that you are only men? Did you intend it that way? Even today, you know, 30 years later, the questions always come to the women and the men are not asked that."[108] Claudine Wyssa, former General Secretary of the STV, also reacted negatively to questions focused on the place of women. To the question '*How did you experience the treatment of women at STV?*', she replied: "Women are human beings too", before making the connection with society in general: "It was probably as usual in society. Before, it was mostly gentlemen, men who were active, and in the committee, so in my time, it was quite mixed. […] We used to talk less about this subject than we do now."[109]

It has to be said that in Switzerland, issues concerning women's place in the civic sphere are still relatively recent, since at federal level, women were granted the right to vote in 1971, and

105 "J'ai dû expliquer à chaque professeur […] et camarades comment s'adresser au mieux à ma personne pour éviter de déclencher ma dysphorie de genre […]. Les problèmes ont surtout été causes par une minorité de personnes refusant d'utiliser un langage adapté à mon identité de genre, malgré mes explications répétées et coûteuses en énergie. […] ce manque de considération d'une demande basique concernant la relation enseignant/élève a provoqué chez moi un grand sentiment d'inconfort […]. Ce fut d'autant plus dur de considérer les remarques concernant mon jeu alors que sans s'en rendre compte ils perpétuaient une forme d'oppression contre les personnes transgenre." (Marti 2023).

106 Bonvin 2023.

107 Fontannaz 2024.

108 "Und warum fragt man das nicht die Männer? Warum fragt man nicht in einer Männerband: ist das Zufall, dass ihr nur Männer seid? Habt ihr das so beabsichtigt? Sogar heute noch, weißt du, 30 Jahre später kommen die Fragen immer an die Frauen und die Männer werden das nicht gefragt." (Rieben 2023, [00:14:11]).

109 "Frauen sind auch Menschen. […] Wahrscheinlich war es wie sonst in der Gesellschaft. Früher waren es hauptsächlich Herren, Männer, die aktiv waren, und im Vorstand, so in meiner Zeit war es ziemlich gemischt. […] Man sprach weniger darüber als jetzt." (Wyssa 2022, [00:12:56]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Appenzell in 1990, following a ruling by the Federal Court.[110] For a long time, Switzerland was seen as a poor pupil compared with neighbouring countries such as France, which granted women the right to vote in 1944. So some of Switzerland's pioneering female improvisers like Irène Schweizer began their careers in a country where they didn't have the right to vote, and where they experienced consistent improvements in the position and rights of women.

The question remains, however, both nationally and internationally: have we reached an egalitarian era in which it would no longer be necessary to talk about the place of women? Kate Olson's answer expresses the hope that an egalitarian era may lie ahead: "It's disappointing to me that we still have to have this conversation. […] I would love if we never had to talk about this ever again. Right? But I think until that happens […] I'm not sure it'll happen in our lifetimes. I think we need to keep talking about it."[111]

In Switzerland, the outcome of the vote on AHV 21 on 25 September 2021 saw the retirement age for women raised in a bid to achieve gender equality without equal pay conditions, provoking a wave of indignation and ire from feminist circles, and virulently reigniting discussions on the place of women in society. This situation clearly demonstrates that discussions about equal opportunities based on gender, whether binary or not, are far from obsolete.

Artistic spheres are sometimes a mirror of civic society, but they can also take the opposite view in marginal ways, occasionally going to the extreme opposite of majority political and societal trends. This does not preclude, microscopically or macroscopically, noting the evolution of the place of women in the microcosm of improvised music, and the progress that remains to be made before we can finally render such a discourse unnecessary.

Bibliography

All weblinks in this article last accessed 27 August 2025.

Since 2024, the archive of the Schweizerischer Tonkünstlerverein (STV) has been held, as the Fonds de l'Association Suisse des Musiciens, in the Archives musicales of the Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne (for an overview of the archives see https://patrinum.ch/record/275706). Holdings from the STV archive are identified below by the respective signature, starting with ASM-.

ASJ 2016 | Archiv Schaffhauser Jazzfestival: *27. Festival, 2016*, online, [2016], www.archivjazzfestival.ch/#no_27.

AMR 2019 | AMR: *General Assembly Report 2019*, online, 2020, www.amr-geneve.ch/wp-content/uploads/2020/09/PV-AG-2019.pdf.

Bachmann 1998a | Leo Bachmann: *E-Mail to Jacques Lasserre, 26 September 1998* (in: ASM-L-4–1).

Bachmann 1998b | Leo Bachmann: *Invitation to the December 1998 meeting of Collège i,* 29 August 1998 (in: ASM-L-4–1).

Barry 2002 | Peter Barry: Feminist Criticism, in: *An Introduction to Literary and Cultural Theory. Second Edition*, ed. by Peter Barry, New York: Manchester University Press 2002, pp. 121–138.

BaumannC 2022 | Christoph Baumann: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], Untersiggenthal, 23 May 2022.

BaumannF 1998 | Franziska Baumann: *E-Mail to Jacques Lasserre, 14 December 1998* (in: ASM-L-4–1).

BaumannF 1999 | Franziska Baumann: *E-Mail to Jacques Lasserre, 7 March 1999* (in: ASM-L-4–1).

BaumannF 2022 | Franziska Baumann: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], 2 parts, Bern, 2 December 2022.

Bonvin 2023 | Samuel Bonvin: Papa et Maman, des mots déconseillés, in: *20minutes*, online, 22 September 2023, www.20min.ch/fr/story/zurich-la-ville-recommande-de-bannir-les-termes-papa-et-maman-653460559372.

110 Kasme 2020.

111 Olson 2022, [00:33:32].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Born 2017 | Georgina Born: After Relational Aesthetics. Improvised Music, the Social, and (Re)Theorizing the Aesthetic, in: *Improvisation and Social Aesthetics*, ed. by Georgina Born, Eric Lewis and Will Straw, New York: Duke University Press 2017, pp. 33–58.

Broeking 2016 | Christian Broeking: *Dieses unbändige Gefühl der Freiheit, Irène Schweizer – Jazz, Avantgarde, Politik* [summary], online, 2016, www.queerbooks.ch/broecking-christian-irène-schweizer.

Buscatto 2007 | Marie Buscatto: *Femmes du Jazz,* Paris: CNRS 2007.

Cannone 2016 | Clément Cannone: Du Concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 47/1 (2016), pp. 17–43.

Cooper/Wilmer 1979 | Lindsay Cooper/Valerie Wilmer: Ici Londres, in: *Jazz Magazine* 173 (1979), pp. 28f. and 70.

Demierre 2022 | Jacques Demierre: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], Fribourg, 9 December 2022.

Derungs 2022 | Martin Derungs: personal interview conducted by Thomas Gartmann [audio recording], Zurich, 14 July 2022.

Durant 1989 | Alan Durant: Improvisation in the Political Economy of Music, in: *Music and the Politics of Culture,* ed. by Christopher Norris, New York: St Martin's 1989.

Eidenbenz 2002 | Michael Eidenbenz: Hörend sich im Lebensumfeld orientieren. Andres Bosshard, Musiker und Klangarchitekt, in: *Dissonanz* 75 (2002), pp. 30–35, https://doi.org/10.5169/seals-927911.

Expo 2002 | Ex-Expo.02: *Klangturm – Sound Tower*, online, [2002], www.ex-expo.ch/en/detail/klangturm.

Fischer-Tiné/Ligtenberg 2022 | Harald Fischer-Tiné/Monique Ligtenberg: *Kultur, Konflikt, Kommerz. Zur Globalgeschichte des Jazz in der Schweiz* [summary], online, 2022, www.ethz.ch/content/dam/ethz/special-interest/gess/ifg/geschichte-der-modernen-welt/documents/Kurspläne/2022FS/SE_Jazz_Aether_2022_%20syllabus.pdf.

Fontannaz 2024 | Céline Fontannaz: La victoire de Nemo relance le débat sur les personnes non-binaires et le e sexe, in: *RTS* [online], 2024, www.rts.ch/info/societe/2024/article/la-victoire-de-nemo-relance-le-debat-sur-les-personnes-non-binaires-et-le-3e-sexe-28500800.html.

Frey 2021 | Peter K Frey: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], Mönchaltorf, 15 November 2021.

Gartmann 2017 | Thomas Gartmann: Vom Amateur zum Professional. Einige Beobachtungen zum Aufbau der Jazzschulen Bern und Luzern, in: *European Journal of Musicology* 16/1 (2017), pp. 23–44.

Hug 2023 | Charlotte Hug: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], Zurich, 19 January 2023.

Johnson 1997 | Allan G. Johnson: *The Gender Knot. Unraveling our Patriarchal Legacy,* Philadelphia: Temple University Press 1997.

Kasme 2020 | Sara Kasme: *Justifier l'injustifiable, ou l'obtention du suffrage féminin à l'étranger vu par les médias suisses,* online, [2020], www.f-information.org/actualites/a-la-une/justifier-linjustifiable-ou-lobtention-du-suffrage-feminin-a-letranger-vu-par-les-medias-suisse-romands.html.

Kocher 2022 | Jonas Kocher: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], 2 parts, Biel, 13 October 2022.

Lanz 2025 | Doris Lanz: Singuläres Experiment oder Beginn eines Paradigmenwechsels? Das Tonkünstlerfest 1982 auf der Suche nach "Berührungspunkten zwischen E- und U-Musik", in: *Musik-Diskurse seit 1970*, ed. by Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan and Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Vol. 19), pp. 371–386, Doi.

Lasserre 1997 | Jacques Lasserre: *Confirmation letter,* 19 December 1997 (in: ASM-L-4–1).

LondonJazz News 2023 | LondonJazz News: *Mothers in Jazz (62). Allison Miller*, online, 2 October 2023, www.londonjazznews.com/2023/10/02/mothers-in-jazz-62-allison-miller/.

Marti 2023 | Yoan Marti: La vie d'un-e non-binaire en haute école de musique, in: *Viva la Musica* (Geneva) 431 (May 2023).

Meyer 1989 | Thomas Meyer: Improvisierte Musik in der Schweiz, in: *dissonanz/dissonance* 22 (November 1989), pp. 18–24.

Neeman 2014 | Edward Neeman: *Free Improvisation as a Performance Technique. Group Creativity and Interpreting Graphic Scores*, DMA diss., The Juilliard School, 2014

Nettl et al. 2001 | Bruno Nettl/Rob C. Wegman/Imogene Horsley/Michael Collins/Stewart A. Carter/Greer Garden/Robert E. Seletsky/Robert D. Levin/Will Crutchfield/John Rink/Paul Griffiths/Barry Kernfeld: Improvisation, in: *Grove Music Online,* 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nicols 2013 | Maggie Nicols: Lindsay Cooper: 3 March 1951–18 September 2013, in: *The Women's Liberation Music Archive,* online, 17 October 2013, www.womensliberationmusicarchive.co.uk/2013/10/17/lindsay-cooper-3-march-1951-18-september-2013/.

Olson 2022 | Kate Olson: personal interview conducted by Raphaël Sudan [video recording], online, 29 April 2022.

Reason Myers 2002 | Dana L. Reason Myers: *The Myth of Absence. Representation, Reception and the Music of Experimental Women Improvisors*, PhD diss., University of California, 2002.

Rieben 2023 | Maru Rieben: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], Bern, 21 July 2023.

Rusch/Schweizer 1991 | Bob Rusch: Irène Schweizer Interview, in: *Cadence* 17/1 (January 1991), pp. 5–12, 23, 27.

Sarath 2022 | Ed Sarath: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], Ann Arbor, 26 October 2022.

Schürch/Mouthon 1997 | Dorothea Schürch/Daniel Mouthon: Letter to the members of Collège i [German version], 7 November 1997 (in: ASM-L-4–1).

Schweizer n.d. | Wikipedia: Irène Schweizer, online, n.d., https://fr.wikipedia.org/wiki/Irène_Schweizer.

SJS 2007 | Verein Swiss Jazz School Bern: *40 Jahre Swiss Jazz School, 1967–2007,* Bern: Stämpfli 2007.

Smith 2004 | Julie Dawn Smith: Playing Like a Girl. The Queer Laughter of the Feminist Improvising Group, in: *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, ed. by Daniel Fischlin and Ajay Heble, Middletown: Wesleyan University Press 2004, pp. 224–243.

Sokol 2022 | Casey Sokol: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], 3 parts, Toronto, 19 October 2022.

Stone 2008 | Ruth Stone: *Theory for Ethnomusicology*, Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall 2008.

STV-AR 1989 | STV: *Jahresbericht [Annual Report] 1989* (ASM-E-3–84).

STV-AR 1996 | STV: *Jahresbericht [Annual Report] 1996* (ASM-E-3–91).

STV-AR 1997 | STV: *Jahresbericht [Annual Report] 1997* (ASM-E-3–92).

STV-AR 1998 | STV: *Jahresbericht [Annual Report] 1998* (ASM-E-3–93).

STV-AR 1999 | STV: *Jahresbericht [Annual Report] 1999* (ASM-E-3–94).

STV-AR 2000 | STV: *Jahresbericht [Annual Report] 2000* (ASM-E-3–95).

STV-AR 2001 | STV: J*ahresbericht [Annual Report] 2001* (ASM-E-3–96).

STV-AR 2002 | STV: *Jahresbericht [Annual Report] 2002* (ASM-E-3–97).

STV-Ci | STV: *List of members of Collège i in 1997* (in: ASM-L-4–1).

STV-CM 1998 | STV: *Minutes of the Committee Meeting, 25/26 September 1998* (in: ASM-E-1–51).

STV-Pb 2002 | STV: *Schweizerisches Tonkünstlerfest Biel/Bienne, 2002* [Programme booklet] (in: ASM-B-2–170bis).

STV-St 1984 | STV: *Statuten des Schweizerischen Tonkünstlervereins / Statuts de l'Association des Musiciens Suisses*, version of 3 November 1984 (in: ASM-C-3–1).

STV-St 2005 | STV: *Statuten des Schweizerischen Tonkünstlervereins / Statuts de l'Association des Musiciens Suisses*, version of 2005 (in: ASM-C-3–1).

Sudan forthcoming | Raphaël Sudan: Feminist Improvising Group. A Singular Combination Between Music Performance and Feminist Activism, in: *Studies in the Arts III. Künste, Design und Wissenschaft im Austausch*, ed. by Thomas Gartmann and Hannah Ambühl-Baur, Bielefeld: transcript, forthcoming (2025).

Sulzer 2023 | Hélène Sulzer: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], 2 parts, Pully, 10 March 2023.

Tabarini 2023 | Claude Tabarini: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], Geneva, 17 January 2023.

Toupin 2003 | Louise Toupin: *Les courants de pensée féministe,* online, 2003, www.classiques.uqam.ca/contemporains/toupin_louise/courants_pensee_feministe/courants_pensee_feministe.pdf.

Weber 2023 | Katharina Weber: personal interview conducted by Raphaël Sudan [audio recording], Bern, 2 February 2023.

Wepf 2016 | Mirella Wepf: Irène Schweizer: "Das sollte verboten sein!", in: *HSLU-Magazin,* online, 20 June 2016, www.hslu.ch/de-ch/hochschule-luzern/ueber-uns/medien/magazin/archiv/2016/06/20/das-sollte-verboten-sein/.

Wyssa 2022 | Claudine Wyssa: personal interview conducted by Thomas Gartmann [audio recording], online, 31 May 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zimmerlin 2023 | Alfred Zimmerlin: personal interview conducted by Raphaël Sudan, 2 parts, Uster, 13 January 2023.
Zorn 2000 | John Zorn: *Arcana. Musicians on Music,* New York: Granary Books 2000.

Raphaël Sudan *is a pianist, composer, improviser, conductor and researcher. He studied in Fribourg, Basel, Barcelona and Versailles. A multiple award winner, he has performed in public in more than 30 different countries on five continents. Raphaël Sudan has undertaken numerous research projects, especially about the phenomenology of improvisation in many forms. He is currently a doctoral student and collaborator in the HKB research project on the Schweizerischer Tonkünstlerverein. As of August 2024, he is co-dean of the instrumental sector at the Institut Jaques-Dalcroze in Geneva.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Maria Sappho

Virtualities. Virtues of an Expanded Socio-Creative World in Experimental Improvised Music Communities

Beth Coleman posits that we now live in the 'X-reality', a place which has demolished the divide between the virtual and the physical binary. This is the new contemporary landscape in which we build our communities, document our lives, and develop our identities. Most recently, there has been an insurgence of contemporary improvised practices which heavily utilise the digital/physical hybrid realm as a creative agent within art. By tracking the socio-creative processes emergent in the Glasgow Improvisers Orchestra's development of an international telematic orchestra, the case for a post-genre, post-nationality and post-human reality of improvised music is presented. A practice which is exhibiting flourishing new approaches to improvised language and skillsets which this paper proposes can be used to counter, critique, and re-think existing hegemonic narratives around technique, mastery and membership and present new possibilities for socio-creative communities. This is a paper investigating how technology might help us, in the words of George Lewis, to "improvise tomorrow's bodies".

This paper deals with the expansion of technology in improvised practice, specifically within the underground spaces of experimental communities. It will tease apart a relationship between niche creative practices and the empowerment offered by new technologies, which will in various ways be seen to afford alternative avenues for claiming space for marginalised bodies and for expanding communities. The empowerment of the digital in improvised practices will be seen to assist in building new forms of communities and the development of socio-creative spaces that are flourishing with experiments in new social orders – places where hierarchies and hegemonic logics are disbalanced and where post-human sentiments abound.

To talk about these new social settings, this paper relies on concepts arising in Beth Coleman's theory of the x-reality, a term that she proposes using to consider contemporary experience that no longer has a clear divide between virtual and physical realities (online and off). This is the new contemporary landscape in which we build our communities, document our lives, and develop our identities: "With the concept of X-reality, I see an end of the virtual or more precisely an end of the binary logic of virtual and real."[1]

Coleman posits that with the influx of digitality and the internet within daily life, 'the real' has expanded and merged with the possibilities of technology. That is, the kinds of 'reality' – the version of reality we might acknowledge, operate, and in which we might be politically active – has multiplied. Put simply, there are more forms of reality for us to engage with that we can modify to make our own. Rather than having online and off-line 'selves', we are now

1 Coleman 2011, p. 20.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hybrid social beings that can perform elements of our identity across both digital and non-digital spaces. This allows the 'digital' self to expand and critique wider 'physical world' restrictions and marginalisations. This is the process of using technology as a vehicle for social change – something that Legacy Russell further proposes can actively be used as a mode of empowerment:

> […] our digital avatars and AFK selves can be suspended in an eternal kiss. A land where we do not wait to be welcomed by those forces that essentialize or reject us but rather create safety *for* ourselves in ritualizing the celebration *of* ourselves. With this, the digital becomes the catalyst to a variance of seldom. […] and through today's Internet, we can find ways to hold those mirrors up for one another. Thus, we are empowered via the liberatory task of seizing the digital imaginary as an opportunity, a site to build on and material to build with.[2]

This paper considers a new, speculative expansion of these ideas, pondering how we might be operating now with 'x-artistic' practices that are in turn also seizing the opportunities afforded by technologies, in particular those that come from niche and rarefied fields such as free improvisation. In x-artistic practices, players no longer define themselves by genre or practice but are rather galvanised by a shared commitment to explore across styles, musical languages and even disciplines within the expanded digital and physical divide. In these ways they represent a contemporary form of socio-creative community that is experimenting in the celebration of niche, abjection, and the diverse new relationships that can be built from human-machine interactions on an individual and community level.

A brief history of human-machine relationships

To contextualise the contemporary use of technology within a brief history of practice, George Lewis reports that free improvisers have been using digital conferencing software (CU-seeme) for networked music meetings since the early 2000s.[3] The community is populated by many forums and groups for telematic improvisation (improvisation made utilising the internet to link distant players in 'real time', see Fig. 1), including Pauline Oliveros's Telematic Circle,[4] the Telematic Improvisation Resources on The Improvisers Network,[5] the Avatar Orchestra Metaverse[6] (a group that meets entirely digitally, forming their own characters/instruments/identity within the video game *Second Life*) and the iconic ensemble The Hub, one of the first networked music groups.

The human-machine improvising relationship also has its own rich history, particularly in explorations of improvising computer programs. Depending on how a system is designed, the affordances given to human and machine variably impact the setup (Fig. 2): Lewis's pioneering *Voyager* system (1986) was specially designed to produce a non-hierarchical relationship between "human leader/computer follower" where the machine might make independent decisions without any human input at all.[7] Other systems offer players more direct agency or control over the machine presence in the improvisation, such as Robert Rowe's *Cypher*,[8] while yet others are designed to recycle performer-based phrases and practices to generate a notion of

2 Russell 2020, p. 27.
3 Lewis 2020.
4 Oliveros 2020.
5 Improvisers' Network 2020.
6 AOM n.d.
7 Lewis 2000, p. 36.
8 Rowe 1992.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

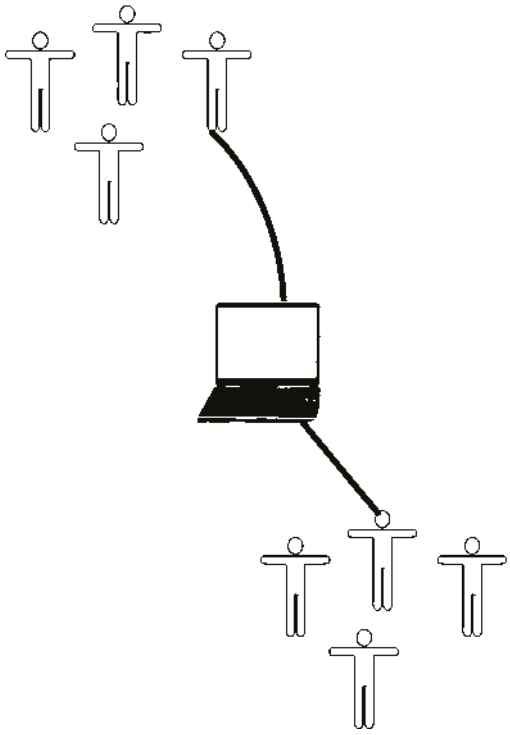


Fig. 1 Telematic music practice, internet-networked performance between distanced players.

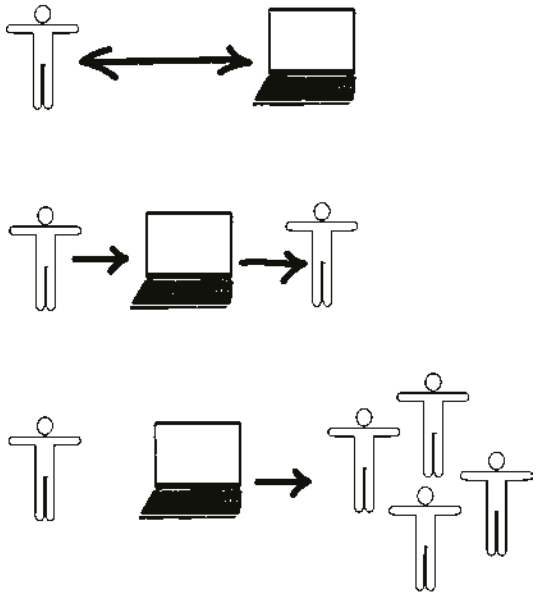


Fig. 2 Human-machine improvising relationships.

expanded self-ensemble, as in Ben Carey's *_derivations*, IRCAM's *OMax* and the present author's own work in developing the *Donohue+* system in collaboration with Samuel Gillies.[9] These are all examples of the curation of relationship: what is being explored, what the hierarchies are, and what outcomes are expected between human and machine actants.

eXtra-musicality

While the advent of new technologies helps mediate, transmit and produce new practices for music, making it also highlights a core element of sonic practices which can often be overlooked, namely the more-than-musical elements of a sonic practice. For example, musicians contributing in the Avatar Orchestra must consider much further-ranging creative questions outside the music they make alone – what kind of body the avatar has, the clothing, as also the kinds of instruments and performance spaces that will be digitally built. And yet these choices are not inherent alone to the practices of technology-assisted art, and the wider history of the practitioner's use of what is often called the 'extra-musical' is a narrative which further centralises this paper's interest in questioning the state of dominant logics and aesthetics.[10]

It is thus useful to have a broader view of the longer history of the 'stuff' 'outside' music, given the biases that contribute towards contemporary logics and further exemplify the artistic example presented later in this paper. For example, both the Feminist Improvising Group (FIG) and Sun Ra and his Arkestra are critically important figures who have contributed a range of mythologised, extra-musical and identity-centred artistic practices. FIG aired the 'hidden' by

9 Gillies/Sappho Donohue 2021.
10 Sappho Donohue 2020, 2021 and 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dressing in drag, personifying gender roles, bringing the domestic to the stage, and they based their practice on living politics and tensions.[11] This is something Maggie Nicols calls a practice steeped in "social virtuosity":

> Within FIG too, there was a range of approaches in the band – even as basic as divisions between the musicians' different class, race and educational backgrounds. But also a range of musical technique, and expectations of what we might do: we were a mix. The politics of FIG were in our social and physical relationships. We were comfortable with physical intimacy. What we had was a *social virtuosity,* a way of being different, and I think we developed a confidence in that.[12]

Sun Ra intentionally expanded and mythologised the casting of self and community: "I'm not real, I'm just like you. You don't exist in this society. If you did, your people wouldn't be seeking equal rights."[13] The Arkestra's practice was one of re-making perceptions of identity as a vessel for nevertheless very real-world politics. Through their musical choices, costumes and stage aesthetics, the Arkestra presented a music of Afrofuturist commentary towards an identity of 'space jazz'. Ra and his Arkestra wore elaborate costumes which enmixed ancient Egyptian and African themes with galactic aesthetics, producing music which was both visually and sonically a representation of a life lived in otherness and erasure. If alienation is a very pressing living experience, then interstellar travel is the place to confront this.[14]

And yet these elements of both groups have often been sidelined, both academically and in their wider public recognition. It was common for European perspectives to trivialise the 'spiritual' and fantastical elements of practices such as those of the Arkestra, considering these as 'escapist', additive, and ultimately 'meaningless' to the music.[15] These sentiments, if seen from the perspective of the Arkestra, only further acknowledged the Black experience of exclusion. Maggie Nicols reflects on similar experiences of trivialisation, commenting on how FIG were shunned from 'music spaces' as their practice was deemed 'performance art' and too political, and they often had their legitimacy as musicians undermined:

> We would play at parodying men, totally improvised, and some couldn't take it, felt threatened. The most notorious was Alex von Slippenbach [sic]. We did our set and the audience loved it, but he complained about 'these women who can't play their instruments, etc'.[16]

I offer these examples in order to draw a line between experiences of precarity and extra-musical virtuosities and to highlight the contributing history when looking at the more contemporary realm of technology-assisted practices. This is in line with the post-human philosophy which has continued to assert the relationship between the 'more-than-human' machine and the parallel narratives of humans who have been marginalised and considered less than human due to wider hegemonic social biases.[17] In other words, when tied into the use and augmentation of artistic practice, technology can be a tool which both assists in experimentation and also offers new approaches for extra-musical expressions which empower underrepresented (and under-respected) perspectives.[18] This paper proposes that it is useful to consider what

11 Smith 2001.
12 McKay 2002b.
13 Sun Ra in Coney 1974.
14 Szwed 1997.
15 See Koopmans 1969.
16 McKay 2002b.
17 Braidotti/Drage 2021.
18 Smith 2015; Krekels 2018; Reardon-Smith et al. 2020; Reardon-Smith 2021.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

is 'at stake' when we look at artistic practice, and to do so we must consider the wider socio-cultural contexts. By proxy we begin to unpick the role of artistic practice in the development of our social worlds, a subject all the more prescient as we enter new stages of the human-machine era. In what follows, we turn to an example of socially motivated artistic practices which operate with new forms of technology, extramusical and hybrid practices.

Creating a Global Improvising Orchestra

The Glasgow Improvisers Orchestra is a large ensemble group that has been playing as a band for over 20 years.[19] During the COVID-19 (2020) pandemic, the ensemble was faced with a new challenge in figuring out a way to continue their practice through periods of forced isolation. This was a moment in time when what was previously a niche musical approach, 'telematic music', became a primary source of music-making and a practice which the orchestra has continued to use today. The group have now developed over four years of practice in utilising the digital conferencing software Zoom to host their weekly online music sessions. In this time, more than 150 improvisers have joined from countries around the world, and the online 'global' improvising orchestra now performs at international festivals and events.[20]

By developing a new practice which operates in various ways across physical and digital 'spaces', and due to the longevity of the group's exploration of the medium, it is possible to track the development of new forms of social and hybrid styles of telematic music practices, and how these shifts benefit the community.

The GIO global practice works in adaptable contexts, ranging from entirely internalised Zoom meetings (with no audience present) to complex, hybrid, livestreamed performances with mixed digital and physical players and audiences. Due to this expanded space in which to make music, the identity of the orchestra has also shifted, changing the ways in which the group is able to collaborate, and expanding the possibilities of the music which they present. This is evident in a range of ways. I shall here outline the ways in which players reflect on their relationship with the technology that mediates their expanded membership and creative approaches, and then turn to a specific example of my own work from the 2022 GIO festival which presented the *Concerto for Virtualities and Orchestra* exploring these various post-human practices.

Creating a relationship with a new machine member

Zoom is the central technology which enables the GIO global practice, acting as the performance space, a compositional device, and the social vehicle for the group to expand into international participation.[21] During the process of developing a relationship with Zoom, players in the ensemble acknowledged that this new tool was more than just a platform for making music. They also began to recognise Zoom as a further 'participant' or 'conductor' that in its own way had an influential presence in the improvisations: "Zoom is somehow almost like the final par-

19 GIO n.d.

20 MacDonald/Birrell 2021; MacDonald et al. 2021; Sappho Donohue 2021.

21 While overviewing the complexities of capitalistic influence amidst socio-technical shifts is beyond the scope of this paper, it is of note that the ensemble discussed utilising other software including open access options, but Zoom was ultimately decided as the best current option for widest community access. Discussion surrounding the drawbacks, particularly those for artists in countries where Zoom is banned are discussed in Sappho Donohue 2022, p. 99, and with further reference regarding surveillance culture and shifts in private/public spaces in MacDonald et al. 2025.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ticipant or the kind of the moderator of the improvisation… Zoom is like an additional player or conductor or something that's choosing what we all hear".[22]

In a Zoom-networked music setting, everyone joins from their own physical context. In the early lockdown days these were often domestic settings, intimate spaces of the home. After lockdown eased these became mixed settings, as players began to join from a wider range of locations including inside planes as they landed or took off, the beach, train rides, taxi rides and concert venues. The notion therefore of where improvisation can happen, and who it can happen with, was infinitised, as the practice could now be conducted on a phone kept in one's pocket.[23]

We consider this new form of improvisation as engaging with what we call the 'theatre of home': a new creative setting which allows players to draw upon a vibrant new possibility of 'stuff' to bring into an improvisation. This includes physical contexts (the presence of family members, friends and pets), showing things at hand to the camera (pictures, leaves from the garden, toys), or visual augmentations of self and space which fictionalise or expand the reality of physical locations. We note that this newly flourishing practice assists in new experiments with identity and self-building, and also contributes to a future practice that can be drawn from the digital into the physical when 'real world' practice resumes:

> The virtual/real metamorphosis allowed players to try out new visual/virtual selves in ways that included contemplating new forms of self-presentation/being, one that when they eventually returned to physical venues might be sustainable there. This contemplation was associated with a sense of empowerment. The "theatre of home" afforded, in other words, a "safe space" in which to try out new selves – and to grow […].[24]

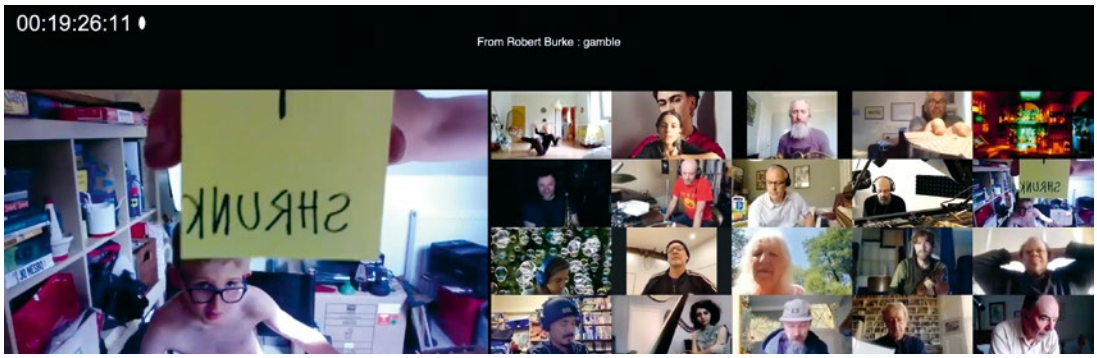


Fig. 3 Still from *Chat Piece,* 9 May 2020, reproduced with permission from the Glasgow Improvisers Orchestra research group (GIO 2021).

The empowering effect of this new practice is exhibited in a number of ways. Individuals began self-reporting a confidence in exploring new activities, whether these were visual, movement-based, or simply an act of stepping away from primary instruments. Within this, a new understanding of physicality and the body in practice has developed, both because we often play at a distance from physical touch, but also because the form of the body easily becomes a vibrant and very present new element of practice (in particular when working in hybrid settings where hospitality must be found between digital and physical bodies).

22 MacDonald et al. 2021, p. 11.
23 Cf. Sappho Donohue 2022, p. 88.
24 MacDonald et al. 2021, p. 13.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> I really embraced the fact that the software was being so selective but it was random… I felt that that was almost like a true free improvisation… (Participant 29).
>
> So in a sense, it's a little utopia that we enter in from time to time… in a way that may sound a little bit corny. That's a world we want to live [in]. We don't want to spend 24 h a day making music on Zoom, but we want to be in a world that everybody has support for each other, everybody is equal, and they respect everybody for what they do (Participant 18).
>
> There's something very intimate about the fact that we are using our devices. We are using our phones. We are using our laptops: it's something that is ours. So we have a kind of attachment to it to this, it's an object, but it's our object. So we are objectivizing the object itself. And we are seeing through our lens, something that is outside. So it's like there's something very rationalism like kind of approach of, you know, not even Cartesian approach but you know, just kind of an idea of the consciousness, like we are here and we are actually observing ourselves all the time. […] (Participant 14).[25]

It is important to note from the above reflections that the players recognise the homogenising effect of the telematic space, one where all players are closer to equal and one in which they are also freer to explore and experiment. In many ways, the shifts in practice found in the digital work of GIO revolutionises many stereotypes of experimental music communities. For example, this is a contemporary era for networked music practice, a practice which was often accessed more commonly by electronic music players – a subgenre that has historically been heavily male dominated.[26] GIO's work in contrast is diverse in gender and age, international, and requires no specialist knowledge for taking part. It now has a history that has been co-developed and is furthermore contributing towards an emergent tradition – a self-sustaining new form of hybrid, improvised, techno-creative culture.

The *Concerto for Virtualities and Orchestra*

The GIO festival in 2022 marked a milestone for the ensemble, its 20th anniversary as a band. The festival celebrated a range of practices from the ensemble's long history, including the presentation of the newly commissioned *Concerto for Virtualities and Orchestra* which presented a large-scale hybrid celebration of the expanded ensemble and newfound post-human relationships.

As the composer of the work, I set out to follow a traditional large ensemble style – the concerto – as a means to explore the various kinds of performing partners that are now possible in an expanded techno-assisted musical practice. The work consists of three movements, each with a separate concerto soloist which emerges from the post-human perspective. The first movement centred Yasuko Kaneko (trombone), one of the GIO global regulars who was attending the festival in person for the first time, coming from Japan. The second movement centred mushrooms (yes, live mushrooms) which emerge from my own practice in making improvised music with the fungal world through custom-built mushroom instruments.[27] And the third movement centred an AI soloist, the AI Chimère, with which the orchestra has previously worked, through my having been involved in the Swiss-based AiiA festival (for experimental art and AI).[28]

25 All interview quotes taken from MacDonald et al. 2021, pp. 11, 6, 10.
26 Rodgers 2010.
27 MacGlone 2023.
28 AiiA n.d.; Chimère n.d.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 4 Still from the Concerto for Virtualities and Orchestra teaser film (GIO 2024), featuring the first movement with soloist Yasuko Kaneko.

Beyond the three multi-species soloists of the concerto, the piece also included a wider celebration of the expanded practice of the orchestra. This included an entirely hybrid, telematic performance from both physical GIO members and the online Global orchestra, who were projected in space with the band, as well as contributions from members of the Australian Art Orchestra who were invited guests for this year's festival, including Daniel and David Wilfred – the keepers of the Yolgnu manikay (song cycles), a 40,000+ year-old oral tradition from South East Arnhem Land in Northern Australia. As a result of the wider elements of the players involved in this showing of the work, the *Concerto for Virtualities and Orchestra* became a vast celebration of themes including the pairing of ancient and indigenous traditions with contemporary modern technologies as well as central ecological issues, proposing new methodologies for global participation without air travel (Zoom players) and the speculative practice of post-human performance with more-than-human collaborators (mushrooms).

The Concerto is written without a text score. All instructions were given verbally by me, and I also acted as the conductor of the work. My job was to act as the facilitator between the various contributing artists, assisting in the more-than-human collaborations necessary for mushrooms and AI contributions, while also mediating the performances between the physical and digital players. This is a role that I have previously held in works with the orchestra, where I discovered the important role that a physical human body can play when working in these kinds of hybrid and mixed-media contexts.[29] My role as the conductor was therefore a useful tool for mediating between the various kinds of players in this work and towards achieving what the work's title declared, namely a work for 'virtualities' of many kinds. My conducting style roughly followed existing traditions within the free practice of Conduction[30] – a process wherein a series of predetermined hand signals is used to develop shifts in the music, while also operating with new approaches to conducted mediation developed within the Zoom practices of the orchestra – utilising chat functions to signal further information to the digital players online.

29 Sappho Donohue 2022; Argo 2022.
30 Morris 2017.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

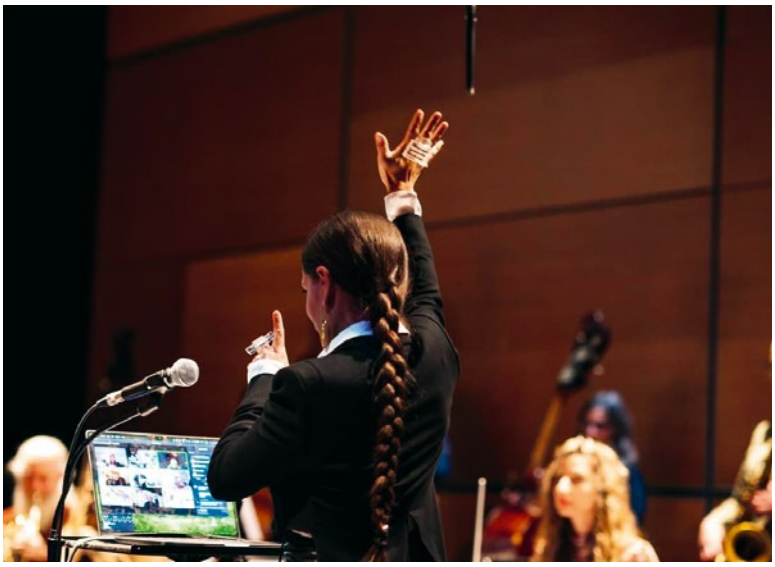


Fig. 5 Sappho conducting GIO (photo by Brian Hartley, stillmotionarts).

Virtualities: The virtues of expanded spaces

While we use the Concerto as a case study here, this piece is in and of itself only an example of the new space that GIO finds itself in after the seismic shifts that occurred as a result of the pandemic's influence on the Orchestra's use of new technologies. As a placeholder for this vast practice shift, the Concerto used the term 'virtualities' in an attempt to encompass all of these lessons learnt over this period – the normalisation of technology at the heart of a creative practice, the involvement of mixed reality performance options, and the acceptance of more-than-human actants contributing within the group itself. The previous years of telematic music practice had encouraged further experimentation with new technologies including AI, meaning that a community practice had taken hold that gave sense to a piece such as the *Concerto for Virtualities and Orchestra*. In fact, the notion of playing with mushroom and AI soloists as part of a huge hybrid orchestra came as no surprise at all to the group. The orchestra had been solidly developing these new skills for exploring hybrid contexts and post-human practices, and did so in line with the group's existing, innately social practices for collaborating in immensely diverse contexts.

This is an example of the way technology is not just an influencing factor but also an element embedded in existing identity. GIO did not figure out a way to accept technology in its practice, but instead applied its existing practices that had been developed over 20 years of work by extending them into making hybrid, multi-virtuality music. Returning again to Coleman: this is an example of the x-reality at play, as physical identities converge seamlessly with the digital to produce an x-artistic practice during moments of new creative experiments.

To the credit of GIO, this process relies on the identity of the ensemble to succeed. In other words, the Concerto was written with the specifics of GIO and its unique social fabric in mind. These are elements of the network behind a group that are imperceptible from the outside but are nevertheless deeply influential and fortify its possibilities for experimenting in new social spaces. Some members of the physical GIO have played together for over 20 years, while others worked with those online for over three years in particularly intimate spaces over the course of the pandemic. Aspects of the performance of this work brought many of the social stories of GIO to life. Kaneko's arrival in person in Glasgow marked a major moment of meet-

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ing with those who had grown to know her well online. The choice of her as a soloist in the Concerto was a nod towards her previously digital-only role, something rather dramatically enacted during performance as she hid under the stage, only emerging for her solo after the opening overture of the work – a semi-surprise for many. And Daniel and David's return with members of the Australian Art Orchestra reflects both previous joint concerts with the groups and also the longstanding creative exchange between them, as GIO has sent numerous players (myself included) to an intensive residency to study with Daniel and David and learn elements of their song cycle tradition. Even the more abstract mushroom and AI involvement was intrinsic to the fabric of the GIO community, given MacDonald's involvement in the wider AiiA project and ongoing experiments with the AI Chimère in various GIO settings.

As the composer, but also as a member of the ensemble, these are the themes that mattered to me about this group, and which I feel are critical for us to share with audiences and with the wider field. As the conductor, I am enacting these social bonds, considering the relationships, performance practices and histories of those playing, allowing me to conduct the ensemble (human and otherwise) not only in sonic aesthetics but also informed by a much wider knowledge of the identity and 'stuff' behind a group practice.

With regard to the notion of social virtuosity, it is an enactment of the extra-musical in all of its many forms. It is a process which relies on the skills of the group, the social fabric of the stories behind the individuals in the ensemble, and the shared history of exploration that allows a piece like the Concerto and a hybrid, multi-media, multi-species event to take form. In fact, my choice of the soloists themselves mirrored this, reflecting both the ways in which mushrooms communicate and build social worlds through mycorrhizal networks under the forest floors,[31] and the notion of the neural network which trains an AI like Chimère, which is an amalgamated database of human history, biases, stories and practices. These practices celebrate the social fabric of collaborative work and highlight the new perspectives which might be achieved through experimenting with new mediums (technology and otherwise) and which ultimately, when attended to carefully, are capable of developing immensely diverse forms of practice. These can expand the membership, allowing wider casts of players to be involved, and can present soft but philosophically charged narratives of multi-generational, international, ecological and socio-political works to audiences in a room and beyond.

Conclusions

The concept of the *Concerto for Virtualities and Orchestra* may seem strange. This is partly because our existing canonical approaches for talking about art are not yet well-enough equipped to contend with the shifts emerging from new developments in experimental practice. What is happening now, both within GIO and beyond, has slipped between the cracks of our traditional analytical logic. It is similarly difficult to conceptualise the artistic practices taking place in something like the Avatar Orchestra, or in the new field of AI artistic practice, and increasing attention is being given to new forms of scholarship, musicology, and industry behind these new practices.[32] In this new frontier of technology-enhanced, socio-creative work there is a primacy of new techniques, new virtuosities and real-time work towards developing new forms of community and creative practices in post-human social living.

31 Simard et al. 1997.

32 E. g. the MusAI project researching cultural elements of art and AI (MusAI n.d.), the MUSAiC research project developing new forms of AI musicology (MUSAiC n.d.), and initiatives like the AI song contest for presenting these new forms of music within traditional competition settings (AISC n.d.).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

This paper relies on theory emerging from post-human thought which assists in understanding how human-machine relationships are empowering artists with the ability to reinvent the realities of creative practice – where it happens, who it happens with, and why it happens. And yet, if we are to keep up with our developing artistic world, we need to develop new logics to contend with the emerging ideas and practices that are capable of embracing the notions of de-categorisation of artistic genre, the individuation of bodies, or at the very least a greater focus on the social functions of artistic groups and experiments with these new cyborg and hybrid post-human relationships. We are going to need artists, researchers and audiences who are able to translate the x-practices and are able to help tease out what socio-creative shifts are emerging in this quickly developing technological revolution. We will need artists at the forefront of these new inventions to disrupt and question 'progress'.

As we are now more commonly acknowledging, our documents have been biased by a wider systemic exclusion of diverse creative bodies and practices, but we are also now being provided with a very tangible place to tackle these issues within technology. As the practice described here centralises the role of AI, it is possible to raise some of the wider techno-moral and ethical problems of our day, namely that the datasets that we feed these machines to develop their knowledge are biased, have dominant Western/Anglocentric perspectives and challenge our notions of intellectual property. We might therefore seize this as an opportunity, as an analogy, and as a place for experiment. What we have gathered so far as a 'representation of the past' is not enough to draw on for contemporary needs. So much of what we will need for living and dying on our planet is going to involve what has previously fallen between the cracks.[33] This is a call for a more general re-evaluation of the stories, voices and practices that we use for future logic-building and that will greatly benefit from a focus on the fringe, the post-human and the previously peripheral.

To conclude in an open-ended manner: there is great agency to be harnessed for the roles that machines can play in contributing towards diversifying, empowering and re-situating perspectives that have previously been considered rarified.[34] In a tangible way this includes expanding a notion of legitimate practice with regards to merit, mastery of craft, and access to socio-creative space. As with the example of GIO, the diversification of music does not take place only in the use of new methodologies, but also relies on the social network and shared practice logic of the group itself. Technology is poised to be able to assist us in these efforts, as George Lewis states: "The network is the site of the production of knowledge, and the body animates that network. That makes living with creative machines an epistemological practice/project".[35] This is therefore an opportunity to make tangible our ongoing questions surrounding post-genre, post-nationality, and post-human realities, so that we might amend previous exclusions, marginalisations and biases from our past. We live in an age quickly emerging into a vibrant and complex multi-verse – with social realties, creative practices and tools that are x-panded and powerful, offering us a host of new opportunities where we might mediate our contemporary artistic practices and our collective social futures.

33 See e.g. Haraway 2016.
34 See Coleman 2011; Haraway 2006; Russell 2020.
35 Lewis 2007.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliography

All weblinks in this paper last accessed 27 August 2025.

AiiA n.d. | AiiA: *AiiA Festival. Laboratoire d'art et d'intelligence artificielle,* online, n.d., https://aiiafestival.org/.

AISC n.d. | AISC: *The AI Song Contest,* online, n.d., www.aisongcontest.com/.

AOM n.d. | AOM: *Avatar Orchestra Metaverse.org,* online, n.d., www.avatarorchestra.org/.

Argo 2022 | Jessica Argo: *Telematic Music Making – Live performance in the time of COVID-19 with Jessica Argo,* online, 2022, www.aes-uk.org/events/telematic-music-making-live-performance-in-the-time-of-covid-19-with-jessica-argo/.

Braidotti/Draege 2021 | Rosi Braidotti/Eleanor Drage: Posthuman Knowledge and Technology with Rosi Braidotti, in: *The Good Robot* [podcast], ed. by Kerry McInerney and Eleanor Draege, online, 7 September 2021, https://podcasts.apple.com/gb/podcast/posthuman-knowledge-and-technology-with-rosi-braidotti/id1570237963?i=1000536848547.

Chimère n.d. | Chimère: *Chimère,* online, n.d., www.chimere.ai.

Coleman 2011 | Beth Coleman: *Hello Avatar. Rise of the Networked Generation,* Cambridge: MIT Press 2011.

Coney 1974 | John Coney: *Space is the Place* [movie], 1974.

Gillies/Sappho Donohue 2021 | Sam Gillies/Maria Sappho Donohue: Donohue+. Developing Performer-Specific Electronic Improvisatory Accompaniment for Instrumental Improvisation, in: *Organised Sound* 26/1, pp. 129–139, https://doi.org/10.1017/S1355771821000121

GIO 2021 | Glasgow Improvisers Orchestra: *Chat Piece* [video], online, 24 October 2021, https://youtu.be/PRvtv346MWA.

GIO 2024 | GIO: *TEASER Concerto for Virtualities and Orchestra. Maria Sappho and the Glasgow Improvisers Orchestra* [video], online, 14 April 2024, https://youtu.be/V-v08lu1r6Q.

GIO n.d. | GIO: *Glasgow Improvisers Orchestra,* online, n.d., www.glasgowimprovisersorchestra.com.

Haraway 2006 | Donna Jeanne Haraway: A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century [1985], in: *The International Handbook of Virtual Learning Environments,* ed. by Joel Weiss, Jason Nolan, Jeremy Hunsinger and Peter Trifonas, Dordrecht: Springer 2006, pp. 117–158, https://doi.org/10.1007/978-1-4020-3803-7_4.

Haraway 2016 | Donna Jeanne Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene,* Durham: Duke University Press 2016, https://doi.org/10.1215/9780822373780.

Improvisers' Network 2020 | Improvisers' Network Online: *Telematic Improvisations,* online, 2020, www.improvisersnetworks.online/telematic-improvisations.

Koopmans 1969 | Rudy Koopmans: Albert Ayler. New Grass, in: *Jazzwereld* 24 (June/July 1969), pp. 12–18, http://ayler.co.uk/html/article4.html#newgrass.

Krekels 2018 | Tina Krekels: *Loosening the Saxophone. Entanglements of Bodies in the Politics of Free Improvisation,* PhD thesis, University of Edinburgh, 2018.

Lewis 2000 | George E. Lewis: Too Many Notes. Computers, Complexity and Culture in *Voyager*, in: *Leonardo Music Journal* 10 (2000), pp. 33–39, www.jstor.org/stable/1513376.

Lewis 2007 | George E. Lewis: Improvising Tomorrow's Bodies. The Politics of Transduction, in: *E-Misférica* 4/2 (2007), online, https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-42/4-2-essays/improvising-tomorrows-bodies-the-politics-of-transduction.html.

Lewis 2020 | George E. Lewis: Talk at Monash University, 5 November 2020.

MacDonald/Birrell 2021 | Raymond MacDonald/Ross Birrell: Flattening the Curve. Glasgow Improvisers Orchestra's Use of Virtual Improvising to Maintain Community During COVID-19 Pandemic, in: *Critical Studies in Improvisation* 14/2–3 (2021), online, www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/6384/6210.

MacDonald et al. 2021 | Raymond MacDonald/Robert Burke/Tia De Nora/Maria Sappho Donohue/Ross Birrell: Our Virtual Tribe. Sustaining and Enhancing Community via Online Music Improvisation, in: *Frontiers in Psychology* 11 (2021), https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.623640.

MacDonald et al. 2025 | Raymond MacDonald/Tia De Nora/Maria Sappho/Robert Burke/Ross Birrell: *New Directions in Musical Collaborative Creativity. The Glasgow Improvisers Orchestra and the Theater of Home,* New York: Oxford University Press 2025, https://doi.org/10.1093/oso/9780197752838.001.0001.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MacGlone 2023 | Una MacGlone: Of Music, Mushrooms and Machines. The Ostoyae, Chimère, and You, in: *The Wire,* online, September 2023, www.thewire.co.uk/in-writing/essays/of-music-mushrooms-and-machines-the-ostoyae-chim-re-and-you.
McKay 2002a | George McKay: *[Interview with] Eddie Prevost,* online, 2002, https://georgemckay.org/interviews/eddie-prevost/.
McKay 2002b | George McKay: *[Interview with] Maggie Nicols,* online, 2002, https://georgemckay.org/interviews/maggie-nicols/.
Morris 2017 | Lawrence D. "Butch" Morris: *The Art of Conduction – A Conduction® Workbook,* ed. by Daniela Veronesi, New York: Karma 2017.
MusAI n.d. | MusAI: *Music & Artificial Intelligence. Building Critical Interdisciplinary Studies,* online, n.d., https://musicairesearch.wordpress.com/.
MUSAiC n.d. | MUSAiC: *Music at the Frontiers of Artificial Creativity and Criticism,* online, n.d., https://musaiclab.wordpress.com.
Oliveros 2020 | Pauline Oliveros Trust: *Telematic Circle,* online, 2020, https://paulineoliveros.us/telematic-circle.html.
Reardon-Smith 2021 | Hannah Reardon-Smith: *Sounding Kin. A Queer-Feminist Thinking of Free Improvisation,* PhD thesis, Griffith University, 2021.
Reardon-Smith et al. 2020 | Hannah Reardon-Smith/Louise Denson/Vanessa Tomlinson: Feministing Free Improvisation, in: *Tempo* 74/292 (April 2020), pp. 10–20, https://doi.org/10.1017/S004029821900113X.
Rodgers 2010 | Tara Rodgers: *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound,* Durham: Duke University Press 2010.
Rowe 1992 | Robert Rowe: *Interactive Music Systems. Machine Listening and Composing,* Cambridge: MIT Press, 1992.
Russell 2020 | Legacy Russell: *Glitch Feminism. A Manifesto,* New York: Verso 2020.
Sappho Donohue 2020 | Maria Sappho Donohue: Subverting by Not Subverting. Free Improvisation Dreams for Counter-Logic Activisms, in: *CeReNeM Journal* 7 (2020), pp 168–171.
Sappho Donohue 2021 | Maria Sappho Donohue: What Mushroom? What Free Improvisation? [video], online, 19 March 2021, https://youtu.be/oxCgElKVsEc.
Sappho Donohue 2022 | Maria Sappho Donohue: *The Improvisers Cookbook. Mythologising the Social in Experimental Improvisation,* PhD thesis, University of Huddersfield, 2022.
Sappho Donohue et al. 2021 | Maria Sappho Donohue/Raymond MacDonald/Tia DeNora/Robert Burke/Ross Birrel: *Some Serious Play. Collaborative Online Music Making by the Glasgow Improvisers Orchestra* [video], online, 2 June 2021, https://youtu.be/9kmZNjnVbmc.
Simard et al. 1997 | Suzanne W. Simard/David A. Perry/Melanie D. Jones/David D. Myrold/Daniel D. Durall/Randy Molina: Net Transfer of Carbon Between Ectomycorrhizal Tree Species in the Field, in: *Nature* 388/6642 (7 August 1997), pp. 579–582, https://doi.org/10.1038/41557.
Smith 2001 | Julie Dawn Smith: *Diva-Dogs. Sounding Women Improvising,* PhD thesis, University of British Columbia, 2001.
Smith 2015 | Julie Dawn Smith: Playing Like a Girl. The Queer Laughter of the Feminist Improvising Group, in: *The Improvisation Studies Reader. Spontaneous Acts,* ed. by Rebecca Caines and Ajay Heble, London: Routledge 2015, pp. 261–277.
Szwed 1997 | John Szwed: *Space is the Place. The Lives and Times of Sun Ra,* Durham: Duke University Press 1997, https://doi.org/10.2307/j.ctv11316dr.

Maria Sappho *is an artist and researcher specialising in multi-species collaborative projects at the intersection of human-machine-organic communication, exploring electromagnetic feedback and trans-species listening. She gained her PhD on the ERC IRiMaS project, and she is a current postdoctoral research fellow at the University of Huddersfield. She is also a lecturer at the Royal Conservatoire of Scotland and a research supervisor at the Institute of Contemporary Music Performance (London). Maria has collaborated with ensembles including the International Contemporary Ensemble (USA), the BBC Scottish Symphony Orchestra and the Australian Art Orchestra (AU). She is a core member of the Glasgow Improvisers Orchestra, a founding member of the Noisebringers ensemble and the keyboard replacement for the Scottish post-rock band Mogwai. Maria is a winner of the BBC Daphne Oram award (2021).* www.mariasappho.com

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nina Polaschegg

Wechselwirkungen zwischen Improvisation und Komposition in Österreich nach 1970

Komposition und Improvisation sind zwei Gegenpole – so scheint es auf den ersten Blick. Seit Jahrhunderten schon stehen sich diese beiden Formen musikalischen Gestaltens jedoch nicht nur als Gegensatz von Fixiertem und Freiem, von Vorhersehbarem und Unvorhersehbarem gegenüber, sondern befruchten sich gegenseitig, zeigen fließende Übergänge. Komponieren für Improvisator:innen, Improvisation als Inspirationsfaktor für Komponierende – das sind nur zwei Stichworte, die die Mannigfaltigkeit gegenseitiger Inspiration andeuten. Doch wann und wie lassen sich solch gegenseitige Wechselwirkungen in Wien und anderenorts in Österreich festmachen? Seit wann ist die sogenannte Freie Improvisation Impulsgeberin und Inspirationsfaktor auch für Komponierende zeitgenössischer Musik?

The Interplay Between Improvisation and Composition in Austria after 1970

Composition and improvisation are two opposite poles – or so it seems at first glance. For centuries, however, these two forms of musical creation have not been in complete opposition to each other, the one fixed the other free, predictable and unpredictable respectively, but have also enriched each other and revealed fluid transitions. Composing for improvisers, and improvisation as inspiration for composers – these are just two possibilities that indicate the diversity of mutual inspiration. But when and how can such mutual interactions be identified in Vienna and elsewhere in Austria? Since when has so-called free improvisation been a source of inspiration for composers of contemporary music?

Das Wiener Musikleben der Nachkriegszeit: ein Museum – Bach, Mozart, Beethoven, die klassisch-romantischen Heroen, bestimmen das klangliche Musikleben der Stadt. Zeitgenössisches? Wozu? Geografisch lag Wien am östlichen Rand des damaligen Westens, unweit des Eisernen Vorhangs. An Aufarbeitung der unsäglichen Geschehnisse der vergangenen Jahre und Jahrzehnte wurde noch weniger gedacht als in Deutschland. Das bedeutete unter anderem auch, künstlerisch an Bekanntes anzuschließen, an Vertrautes, man möchte fast sagen: Heimeliges.[1] Aber natürlich gab es sie, Künstlerinnen und Künstler der jungen Generation, die anderes suchten. Man denke dabei an die Bildenden Künstler und Literaten der Wiener Gruppe, an die Medienkünstlerin VALIE EXPORT, aber auch an Komponisten wie Roman Haubenstock-Ramati, der ab 1958 in Wien lebte und seit 1973 daselbst eine Kompositionsprofessur innehatte. Oder an Anestis Logothetis, der 1942 aus Griechenland zum Studieren nach Wien kam und eine eigene grafische Notationsweise mit exaktem Regelwerk entwickelte. Beide entwickelten grafische Partituren, die jedoch unterschiedliche Interpretationsansätze verlangten. Beiden

1 Zur gesellschaftspolitischen Einordnung künstlerischen Schaffens in Wien nach 1945 siehe z. B. Mattl 2012. Zur Situation zeitgenössischen Musikschaffens nach 1945 vgl. z. B. Ender 2012.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gemeinsam ist aber die Unbestimmtheit im Klangergebnis. In gewisser Hinsicht schrieben sie beide die Idee des ›Offenen Kunstwerks‹ weiter. Aber Innovation hin oder her – wie so oft waren es auch Ende der 1950er-Jahre junge Komponisten, die keine Aufführungsmöglichkeiten ihrer Werke sahen und so selbst ein Ensemble gründeten. Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik taten sich mit interessierten Musiker:innen zusammen und gründeten das Ensemble die Reihe: ein erster Wendepunkt, denn ab 1958 brachten sie in Wien nicht nur eigene Werke, sondern auch die Musik der Zweiten Wiener Schule erstmals einem breiteren Publikum zu Gehör. Schließlich herrschte großer Nachholbedarf.[2] Unterstützung fanden sie unter anderem in Lothar Knessl, Musikwissenschaftler, Journalist und auch selbst Komponist, der sich vehement für alles Zeitgenössische einsetzte, ob im Rundfunk, an der Universität oder als Kurator für Wien Modern. Doch wie war es in Österreich und insbesondere in Wien um den beginnenden Free Jazz und die sogenannte Freie Improvisation bestellt? Fanden diese neuartigen Klänge und Musikformen auch hier ihren Nachhall? Gab es Musiker und Musikerinnen, die das ›New Thing‹ aus den USA aufgriffen und Verwandtes aus ihrer Perspektive entwickelten? »Ja, aber …«, wäre die Antwort. Während sich etwa in Deutschland, Großbritannien oder Holland relativ rasch verschiedene, mehr oder weniger sich vernetzende Szenen freien Spiels entwickelten, ging man in Österreich einen eigenen Weg: Es waren eher Einzelpersonen, die sich vom traditionellen Jazz wegbewegten und neue Formen des Improvisierens suchten. In Graz waren es unter anderem Jazzmusiker um den Bassisten Ewald Oberleitner (* 1935) und den Pianisten Dieter Glawischnig (* 1938), die in den 1960er-Jahren begannen, den Jazz zu dekonstruieren und von tradierten Regeln zu befreien. Dieter Glawischnig wurde später unter anderem Leiter der NDR-Bigband in Hamburg und hat in dieser Funktion Größen des Free Jazz an die Elbe geholt. Der Jazzpianist Harald Neuwirth (1939–2023), Vater der Komponistin Olga Neuwirth (* 1968), war 1964 Gründungsmitglied des Grazer Jazzstudiengangs und streckte ebenfalls die Fühler in Richtung neue Klänge aus.[3]

In Wien waren es die Masters of Unorthodox Jazz, die allerdings vorwiegend im kleineren Rahmen agierten. Die MoUJ, das waren im Kern zwei Kunststudenten, ein Jazzbassist und ein klassischer Fagottist, die sich schon in den 1950er-Jahren dem Experimentieren widmeten. Zusammen mit über die Jahre teilweise wechselnden Kollegen ging es ihnen um eine Weiterentwicklung von Musik, ausgehend vom Jazz und ohne Regelwerke. Dekonstruktion, Energie, aber auch ungewöhnliche und neue Klangfarben und Geräusch-Motive – all dies sollte möglich sein. Andreas Felber hat in seiner umfassenden Dissertation über die Anfänge des Free Jazz in Österreich[4] diese Anfänge und deren Vorläufer nicht nur kundig beschrieben und analysiert, sondern unter anderem auch zahlreiche Interviews mit den Protagonisten der Bands geführt. Teilweise widersprechen sie sich. Doch ein paar Fakten sind klar: Einige der Musiker waren mit der Musik der Zweiten Wiener Schule vertraut; den beginnenden freien Jazz aus den USA nahmen sie ebenfalls zur Kenntnis. Und unter den Musikern herrscht auch darüber Einigkeit, dass sie ihre Musik unabhängig entwickelt hatten. Lange Zeit im privaten, später im halböffentlichen Rahmen, war es Lothar Knessl, der die MoUJ 1970 in seine Radiosendung *Musik unserer Zeit* eingeladen hatte. 1974 schließlich traten sie im Rahmen des Musikprotokolls des Steirischen Herbstes auf.[5] Zu internationalem Austausch kam es allerdings nicht, eine Platten-

2 Vgl. ebd.
3 Vgl. Kolleritsch 1995, S. 126.
4 Felber 2005.
5 Steirischer Herbst 1974b.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

produktion beim renommierten Label ESP verlief im Sande.[6] Um das Jahr 1975 herum lösten sich die MoUJ auf.

Parallel dazu entstand die viele Jahrzehnte lang agierende Reform Art Unit. Hier war es Fritz Novotny, der als Gründer die treibende Kraft in der Organisation war. Auch der RAU ging es nicht nur um radikalen, energiereichen Free Jazz. Sie bezogen orientalische Klänge, Folkloristisches, Ethnisches ebenso mit ein wie Geräuschklänge.[7]

Mehrere Zusammenarbeiten mit internationalen Free-Jazz-Größen wie Peter Kowald oder Sunny Murray kamen in den ersten zwanzig Jahren ihres Bestehens zustande. Auch die RAU wurde von Lothar Knessl im Radio präsentiert und auch sie wurde 1974 zum Musikprotokoll eingeladen.[8]

Freier Jazz im Rahmen eines renommierten Neue-Musik-Festivals Anfang der 1970er-Jahre – ein Beginn der gegenseitigen Annäherung oder eines befruchtenden Austausches von Improvisation und Komposition? Nein – zumindest nicht in den nächsten Jahren, sieht man von Musikern wie dem RAU-Pianisten Giselher Smekal einmal ab, der autodidaktisch auch als Komponist tätig war und Konzepte in die RAU hineingetragen hatte. Und sieht man davon ab, dass mehrere der frei agierenden Musiker, wie schon erwähnt, durchaus mit Klängen der Zweiten Wiener Schule vertraut waren und abstrakte Klanglichkeit keineswegs scheuten.

Wiener Musik Galerie

Wechselwirkung zwischen Improvisation und Komposition in Wien der 1960er- und 70er-Jahre? Mehr oder weniger Fehlanzeige.[9] Zwar hatten die Mitglieder der RAU durchaus mit Konzepten, Spielformen und kompositorischen Ideen experimentiert. Doch umgekehrt hatte die Szene der zeitgenössischen Komponierenden eher weniger Notiz genommen von ihren freigeistigen Kollegen. Frauen waren übrigens leider nicht unter den ersten freien Improvisierenden in Wien. Oder besser gesagt, nicht verbürgt als (feste) Mitglieder dieser Gruppierungen.

Eine Frau war es allerdings, ohne die die Musikgeschichte in Wien sicher anders verlaufen wäre: die Kuratorin und Organisatorin Ingrid Karl. Schon in den 1970er-Jahren hatte sie mit ihrem Partner, dem Trompeter Franz Koglmann, Konzerte in der Galerie nächst St. Stephan veranstaltet. Wie anderenorts auch war die damalige Avantgarde der Bildenden Kunst affin zur parallel sich entwickelnden freien Musik. Franz Koglmann – selbst etwas jünger als die Wiener Pioniere des freien Experimentierens der MoUJ und der RAU – sympathisierte mit ihnen und stand immer wieder auch als Gastmusiker bei Konzerten der RAU mit auf der Bühne. Sein Kerngebiet allerdings blieb der Jazz – genauer gesagt, entwickelte er im Laufe der Zeit einen vom Cool Jazz ausgehenden, in seiner eigenen, österreichisch geprägten (Hör)Historie der komponierten Musik verwurzelten Third Stream. Komposition und Improvisation gehen in seinen Stücken ebenso eine Liaison ein wie Jazz und Elemente der sogenannten Kunstmusikgeschichte.

Wir schreiben das Jahr 1982: Ingrid Karl und Franz Koglmann gründen die Wiener Musik Galerie[10] – regelmäßige Festivals und Workshops. Ihr Ziel: zeitgenössische aktuelle Musik zu Gehör bringen, Klänge, die von der Musikindustrie und dem landläufigen Kulturbetrieb ausgeklammert blieben, mithin also neue Strömungen des Jazz und Free Jazz sowie der improvisierten

6 Felber 2005, S. 134.
7 Vgl. ebd., S. 265.
8 Steirischer Herbst 1974a.
9 Vgl. Zitat Ingrid Karl in Bilek 2002, S. 49.
10 WMG o. J.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musik. Im Laufe der folgenden rund zehn Jahre gastierten internationale Größen wie Michael Mantler, Bill Dixon, George Russell, Derek Bailey, Steve Lacy oder Anthony Braxton in Wien, spielten Konzerte und gaben Workshops – Musiker, die dort erstmals live zu erleben waren. Nicht nur, dass sie reges Publikum fanden; zahlreiche junge Musiker entdeckten hier eine für sie neue Welt: eine Klangwelt, die sie aufsaugten und im Laufe der Jahre selbst weiterentwickelten. Die Gitarristen Burkhard Stangl und später Martin Siewert, der Kontrabassist Werner Dafeldecker, der Pianist Oskar Aichinger sind nur ein paar Namen, die schon bald international Musikgeschichte schreiben sollten.

Doch auch am Land tat sich einiges. Seit 1986 hatte das Jazzatelier Ulrichsberg im oberösterreichischen Mühlviertel ein eigenes Haus für Konzerte und sein jährliches Festival. Schon bald waren auch hier internationale Improvisierende zu Gast, die über den tradierten Jazz hinausgingen. Heute ist das Programm des Festivals geprägt von Konzerten, die das Spannungsfeld von Jazz über Free Jazz, freie experimentelle Improvisation bis hin zu Komposition abdecken – verwischende Grenzen inkludiert.[11]

Das kleine burgenländische Dorf Nickelsdorf, direkt an der ungarischen Grenze – bekannt geworden in den vergangenen Jahren als wichtige Flüchtlingsgrenze von Ungarn nach Österreich – war in den 1980er-Jahren unter Improvisationsmusiker:innen internationaler Herkunft bekannter als Wien. Gastwirt Hans Falb hatte wenige Jahre, nachdem er begonnen hatte, Konzerte zu veranstalten, das sommerliche Festival »Konfrontationen« gegründet, bei dem sich schon seit dessen Beginn 1980 Größen des freien Spiels die imaginäre Klinke in die Hand geben.

Im Laufe der 80er-Jahre machte sich auch in der Szene der komponierten zeitgenössischen Musik vermehrt Aufbruchsstimmung breit – der Aufholbedarf war immer noch groß. 1988 gründete Claudio Abbado das Festival Wien Modern. Auch hier galt es zunächst, Positionen der Nachkriegsavantgarde dem Wiener Publikum zu Gehör zu bringen. Wenige Jahre zuvor, nämlich 1985, hatten sich erneut junge Komponierende und Instrumentalist:innen zusammengetan und ein Ensemble gegründet: das Klangforum Wien.

Auffallend – oder eben der Zeit entsprechend typisch – ist, dass die Szenen improvisierter und komponierter zeitgenössischer Musik mehr oder weniger getrennt agierten. Wechselwirkungen gab es wenige, und primär waren es einige Jazz- und Improvisationsmusiker (seit Ende der 1990er-Jahre zunehmend auch Musikerinnen), die sich auch an zeitgenössischer komponierter Musik interessiert zeigten und kompositorischen Strukturen, grafischen Partituren oder strengeren Konzepten widmeten. Einige wenige junge Komponierende aber traten schon früh über die Grenzen des klar Notierten und ließen ihre Erfahrungen in Jazz und Improvisation in ihre Kompositionen einfließen: Wolfgang Mitterer und Bernhard Lang.[12] Die Musikhochschule stand Strömungen der improvisierten Musik allerdings noch distanziert gegenüber. Insgesamt nahm das etablierte Musikleben kaum Notiz von zeitgenössischer Musik und schon gar nicht von aktuellen Musikformen jenseits des tradierten Komponierens, das an einer Musikhochschule selbstverständlich zu erlernen sei.

Um die Jahrtausendwende gab es eine junge Generation von Musikerinnen und Musikern, die teilweise Jazz, teilweise Musikwissenschaft studiert hatten und mit offenen Ohren Workshops der Wiener Musik Galerie besucht hatten. Sie fuhren nach Nickelsdorf zu den »Konfrontationen«[13] und zu anderen Festivals und machten sich auf den Weg, Neues zu

11 Vgl. Jazzatelier o. J.

12 Gleiches gilt etwa auch für Peter Ablinger, der sich allerdings schon früh Berlin als Wahlheimat auserkoren hatte und bis heute dort lebt.

13 Konfrontationen o. J.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

entwickeln: jene Strömung des Improvisierens – oder besser der Räume zwischen Improvisation und Komposition –, die später als sogenannter Reduktionismus bezeichnet wurde.[14] Reduktive Strömungen gab es in der Musikgeschichte immer wieder. Im Falle der improvisierten Musik um die Jahrtausendwende ging es um Reduktion einerseits, um Fokussierung andererseits. Zuvor oft dichtem Aktionismus wurden pausendurchsetzte Gesten entgegengesetzt. Klänge – oft beim Spielen eines Instrumentes entstehende Nebengeräusche – wurden im übertragenen Sinne unters Mikroskop gelegt und *en détail* erforscht. Minimale Unterschiede, Feinheiten statt möglichst abwechslungsreich, war eine der Devisen. Diese Entwicklung, die etwa zeitgleich in Berlin, Wien, Tokyo und London – um nur die wichtigsten Städte zu nennen – vonstattenging, war nicht nur von der Geschichte der Improvisation, sondern auch von derjenigen der Komposition gespeist. Anregungen von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Morton Feldman, John Cage oder Anton Webern waren ebenso bedeutsam für Musiker wie Burkhard Stangl, Werner Dafeldecker, Franz Hautzinger, Michael Moser, Christof Kurzmann und andere wie die Erfahrungen mit der Geschichte des Free Jazz und der freien Improvisation.

1993 programmierte die Wiener Musik Galerie zudem ein Konzert mit Pierre-Laurent Aimard, der Ligeti-Etüden spielte. Und 1994 integrierte das Festival Wien Modern einige Konzerte der Wiener Musik Galerie in sein Festivalprogramm. Zarte Pflänzchen der gegenseitigen Wahrnehmung begannen zu sprießen.

Ausgerechnet eine Versicherung war es, die ab 1991 für mehr als zehn Jahre im Wiener 1. Bezirk ein Festival veranstaltete. Initiator war Johann Hauf, seit 1988 Generaldirektor der ÖBV, der Österreichischen Beamtenversicherung.[15] Die Grabenfesttage konzentrierten sich auf junge Nachwuchsmusikerinnen und -musiker: Komponierende wie Improvisierende und Interpretierende. Kuratiert wurde dieses Festival zunächst von Angelika Hagen (* 1961) (einst Gründungsmitglied des Hagen-Quartetts) und dem Saxofonisten und Komponisten Renald Deppe (1955–2023), später dann von Christoph Czech (* 1960) und Jazzclubbetreiber Christoph Huber (* 1968). Die drei Herren hatten Wurzeln im Jazz, zwei von ihnen zudem Erfahrungen auch in Komposition. Ein Blick über die jeweiligen Genregrenzen zeichnet alle vier aus. Werner Korn (1951–2023) übernahm im Jahr 2000 und führte die Programmierung zwischen Improvisation und Komposition weiter, wie er auch in seinem 1988 gegründeten Echoraum kuratierte. Der Echoraum ist bis heute ein zentraler Ort des zeitgenössischen Musiklebens in Wien jenseits der großen Konzertsäle und etablierten Spielorte. Ohne den Echoraum und einige andere Off-Locations als Experimentierfeld sähe die Musiklandschaft in Wien heute anders aus.

Mediale Einflüsse

Welche Rolle spielten die Medien, konkret der österreichische Rundfunk, und wann wurde das Wiener Musikleben auch international wahrgenommen? Der bereits erwähnte Kurator und Journalist Lothar Knessl (1927–2022) war unermüdlich aktuellen Strömungen zeitgenössischer Musik auf der Spur, nicht nur im eigenen Land, sondern auch außerhalb. Er war es, der 1994 einen jungen Journalisten ins Boot holte, der auch für die freie, improvisierte Musik brannte, die Knessl selbst nicht so nahestand: Mit Christian Scheib zusammen entwickelte er das Format *Zeit-Ton,*[16] das es bis heute gibt. Zeitgenössische Musik im ORF / Ö1, das bedeutet (noch –

14 Vgl. Wilson 1999 und 2003.

15 Hauf war übrigens der Vater des Saxofonisten Boris Hauf und der Sängerin Anna Hauf.

16 ORF o. J.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

radikale Zwangskürzungen und Einsparungen stehen bevor): Montag bis Freitag je eine Stunde zeitgenössische Musik, wobei Montag und Dienstag der komponierten, Donnerstag und Freitag der improvisierten und elektronischen Musik gewidmet sind; am Mittwoch gibt es ein Magazin. Gab es, muss man sagen. Denn im Zuge der letzten Programmreform 2024 haben sich die Zeiten für zeitgenössische Musikformen verkürzt.

All dies vermochte den Boden zu bereiten, dass sich im Laufe der Jahre Musikschaffende nicht mehr nur für *eine* Disziplin zu interessieren begannen. Durch die Programmierung sowohl komponierter als auch improvisierter Musik an Undergroundspielorten wie dem Echoraum, im Rundfunk, aber auch im Rahmen kleiner Festivals waren die Zugangsschranken niedriger, die Chancen, die ›andere Seite‹ kennenzulernen, größer als zuvor. Erinnern wir uns daran, dass die heute durch die sozialen Medien und technischen Möglichkeiten einfachen Recherchen und Entdeckungsreisen im Internet damals nicht annähernd vorstellbar waren.

Musik nach 2000

Blicken wir in Richtung Jahrtausendwende: Seit 1993 ist die Formation Polwechsel aktiv. Die Musiker sind, mit Ausnahme des klassisch ausgebildeten Cellisten Michael Moser (* 1959), dem Umfeld der frei improvisierten Musik mit Wurzeln im Jazz zuzuordnen: Gitarrist Burkhard Stangl (* 1960), Bassist Werner Dafeldecker (* 1964), eine Zeitlang auch der Posaunist Radu Malfatti (* 1943). Im Quartett improvisieren sie selten. Sie entwerfen Kompositionen für ihre Besetzung: Komponieren für ganz bestimmte Improvisierende. Es sind klare Strukturen, Materialvorgaben, Zeitvorgaben und dergleichen mehr. Die Stücke unterscheiden sich deutlich von ihren (seltenen) freien Improvisationen. Auch untereinander, selbst wenn ein Polwechsel-Individualstil im Laufe der Zeit und bis heute unverkennbar ist. Die Inspiration ist vielfältig, die oben genannten Avantgardisten Cage, Feldman et cetera mit eingeschlossen. Polwechsel zählt, neben einigen anderen wie zum Beispiel dem Elektroniker Christof Kurzmann, dem Trompeter Franz Hautzinger (* 1963), dem Gitarristen Martin Siewert (* 1972) oder dem Turntablist Dieb13 (* 1973) zu den Wiener Pionieren des sogenannten ›Reduktionismus‹.[17] Die Pianistinnen Katharina Klement (* 1963), Manon-Liu Winter (* 1958) und die Flötistin Cordula Bösze (* 1964) folgten um die Jahrtausendwende und erarbeiteten ihrerseits neue Klanglichkeiten in Interaktion mit ihren männlichen Kollegen.

Im deutschsprachigen Raum bekannt geworden sind sie maßgeblich durch den Musikwissenschaftler, Musikpublizisten und Kontrabassisten Peter Niklas Wilson (1957–2003), der seit Mitte der 1980er-Jahre sowohl als Spezialist für zeitgenössische komponierte Musik als auch als genuiner Kenner von Jazz, Free Jazz und Freier Improvisation geschätzt wurde. Ihm ist zu einem nennenswerten Anteil zu verdanken, dass sich die Welt der etablierten und institutionalisierten komponierten zeitgenössischen Musik langsam auch den neuen, freieren Spielformen des Musikschaffens geöffnet hat. Nicht zuletzt geht der erste Auftritt des Wiener Turntablisten Dieb13 bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 2001 auf Wilson zurück, der die Wiener Szene im WDR und anderen Medien vorgestellt hatte und damit den Festivalintendanten und Leiter der WDR-Redaktion für Neue Musik dazu inspiriert hatte.[18] Diese Entwicklungen in exakten Zahlen nachzuzeichnen ist zwar aufgrund des fehlenden Materials ein Ding der Unmöglichkeit, angesichts der Anzahl der mittlerweile stattfindenden Konzerte

17 Zum Reduktionismus vgl. Wilson 1999 und 2003.

18 Peter Niklas Wilson und Harry Vogt, einstiger Leiter der Redaktion Neue Musik des WDR und Festivalkurator, erzählten mir diesen Hergang unabhängig voneinander im Gespräch.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sowie der an den Improvisationskursen der Wiener Musikuniversität teilnehmenden und anschließend auch im Konzertbetrieb präsenten Namen von Musiker:innen aber keine reine Hypothese.

Wechselwirkungen von Improvisation und Komposition heute

Waren es in den ersten zehn Jahren des neuen Jahrtausends noch einige wenige Komponierende, die sich dezidiert von freier Improvisation zu ihren Stücken anregen ließen oder ganz gezielt Elemente des Improvisierens für ihr Komponieren fruchtbar machten, so sind es heute deutlich mehr junge Musikschaffende, für die die Welt der Freien Improvisation eine ebenso große Rolle spielt wie das Verfassen eines Stückes am Schreibtisch. Werfen wir jedoch einen Blick auf jene, die sich als Composer-Performer oder als das freie Spiel gut kennende Komponist:innen Wechselwirkungen relativ früh fruchtbar gemacht haben: Zwei Namen sind hier schon gefallen – Bernhard Lang und Wolfgang Mitterer. Sie sind – mit Jahrgang 1957 beziehungsweise 1958 – die ältesten dieser Generation. Beide waren schon als Studierende im Jazz und Free Jazz aktiv. Die freie Musik hat unter anderem ihr musikalisches Denken geprägt. Wolfgang Mitterer hat schon früh begonnen, improvisatorische Freiräume – meist als Regeln und Spielanweisungen – in einige seiner Kompositionen zu integrieren, wobei er darauf achtet, für wen er komponiert. Bernhard Lang ist unter anderem an improvisatorischen Energieformen und Klanglichkeiten interessiert, die er aufnimmt/integriert. Auch er hat für Improvisationstrio und klassisches Ensemble komponiert.

Wie lassen sich Komponierende beziehungsweise Improvisierende heute inspirieren? Und warum eigentlich wollen sie sich inspirieren lassen? Einflüsse und Inspiration aus der Improvisation können auf ganz unterschiedliche Art und Weise in aktuelles Musikschaffen von Komponierenden einfließen und umgekehrt. Einige Beispiele:

Kompositionen von Improvisierenden

Wenn Improvisierende komponieren, sind die Stücke und Konzepte, die sie entwerfen, meist für sie selbst gedacht – oder aber für Musiker:innen, die sie gut kennen. Nicht immer ist es möglich und meist auch gar nicht intendiert, dass jemand ›Fremdes‹ die Stücke spielt. Wenn, dann werden offene Interpretationen einkalkuliert, etwa bei grafischen Partituren oder verbalen Spielanweisungen, bei denen nicht alles eindeutig vorgegeben ist.

Warum aber komponieren Improvisationsmusiker:innen, deren Spezialität es doch ist, Musik aus dem Moment heraus zu erfinden?

Im Laufe der Zeit entstehen implizite Regeln – seien es solche zwischen gemeinsam über längere Zeit arbeitenden Musiker:innen oder solche, die bei improvisatorischen Erstbegegnungen quasi unausgesprochen im Raum stehen: man kennt den Kontext, den Ort, an dem improvisiert wird, und meist auch die Spielweisen oder das improvisatorische ›Umfeld‹ des oder der Anderen. Im, salopp gesagt, luftleeren Raum, ›völlig frei‹ ist schließlich auch die sogenannte Freie Improvisation nicht. Interessanter für die Frage, warum Improvisierende zuweilen auch kompositorisch strukturieren, sind folgende Aspekte:

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Manchmal stellen sich Improvisierende ganz gezielt neue Aufgaben, um ihr Material, Struktur- und Prozessdenken zu erweitern, das später wieder in freier Improvisation eingesetzt werden kann. Spielen nach Vorgaben kann so mit einer Art Etüde verglichen werden, frei nach dem Motto »Heraus aus der eigenen improvisatorischen Komfortzone!«
- Es gibt aber auch schlicht gewisse Elemente, die sich nicht gut er-improvisieren lassen: klare und detaillierte Strukturen oder Prozesse, Reprisen, Rückblenden zum Beispiel. Aber auch komplexe zeitgebundene Entwicklungen oder Aktionen lassen sich stringenter mit Vorgaben (die unterschiedlich stark sein können) entwickeln.

Komponierende schreiben für Improvisierende

Aber auch klassisch ausgebildete Komponierende schreiben zuweilen für Improvisationsmusiker:innen oder improvisationserfahrene Interpret:innen. Bernhard Lang (* 1957) und Wolfgang Mitterer (* 1958) wurden schon genannt. Für beide spielt nicht nur der Freiraum der Gestaltung innerhalb einzelner Stücke eine Rolle, sondern auch die Klanglichkeit und Energie des freien Jazz wie auch anderer Musikformen. Der Salzburger Gerhard E. Winkler (* 1959) hat sich im Rahmen eines Kompositionsauftrags für die NOWJazz Session der Donaueschinger Musiktage mit der Thematik des Komponierens für Improvisatoren auseinandergesetzt. Er selbst ist – im Gegensatz zu Mitterer und Lang – kein improvisationserfahrener Musiker. Der vertiefende Austausch mit den Musiker:innen, das Hören ihrer Musik, aber auch Gespräche mit dem damaligen SWR2-Jazzredakteur Reinhard Kager haben dazu beigetragen, dass Winkler dieses Projekt durchaus als Bereicherung für sein kompositorisches Denken ansieht.[19] Die Musiker damals: das Trio des Saxofonisten und Klarinettisten Frank Gratkowski, des Pianisten Chris Brown und des Schlagzeugers William Winant. Alle drei sind zudem versierte ›Notisten‹.

Komponierende, die in ihren Werken Freiräume einbauen, schreiben die Ideen des Offenen Kunstwerks weiter und komponieren für Interpret:innen, die versiert sind im Umgang mit verbalen Spielanweisungen oder mit nicht vorab genau festgelegten Partituren, in denen Freiräume enthalten sind. Solche Freiräume können verbale Spielanweisungen oder soziale Handlungs- und Kommunikationsanweisungen sein, die mehr oder weniger eindeutige Anhaltspunkte geben. Die Vorgaben können sich partiell aber auch auf zeitliche Strukturen und einzelne Material- oder Rhythmusangaben beschränken. Einzelne Parameter können klar vorgegeben, andere wiederum offengehalten werden. Dabei gibt es auch Komponierende, die einzelne Parameter und Anweisungen erst in Echtzeit während des Spiels vom Computer generieren lassen. Hierzu zählt zum Beispiel Karlheinz Essl (* 1960), der selbst gelegentlich auch am Laptop als Improvisator in Erscheinung tritt.

Oft ist die Musik von Jessie Marino (* 1984) ein wenig kryptisch notiert – für Außenstehende zumindest. Die Interpretinnen wissen jedoch genau, was sie zu tun haben: Sie haben das Stück gemeinsam mit der Komponistin erarbeitet, haben Vorschläge gemacht, viel zusammen improvisiert. Die Komponistin hat sich besondere Spieltechniken der Musikerinnen ausgesucht und ihre Anweisungen in der Partitur beziehen sich teilweise auf ganz individuelle Spielarten der Musikerinnen. Für außenstehende Musiker:innen sind ihre Partituren oft nicht realisierbar, weil zu viele Anweisungen oder Zeichen in Absprache mit und für bestimmte Interpret:innen und deren individuelle Spieltechniken verfasst wurden.

19 Winkler 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jorge Sanchez-Chiong (* 1969) ist mit Popularmusiken verschiedener Art sozialisiert worden; im Plattenladen seiner Eltern, wie er gerne erzählt.[20] Der Bezug zu Jazz, Free Jazz oder Improvisation ist für ihn selbstverständlicher Bezugspunkt und Inspirationsquelle. Oft sind es Energieströme, Prozesse und Verläufe, die er in Kompositionen überträgt. Das kann recht lose sein – etwa wenn er für ganz spezielle Improvisationsmusiker:innen komponiert, deren Spiel er sehr genau kennt. Hier ist es unmöglich, die Partitur von einem anderen Musiker spielen zu lassen, da der Individualstil des Widmungsträgers entscheidend ist. Er komponiert quasi mit deren Klanglichkeit und spielerischen Vorlieben, die er als Komponist kombiniert und kontextualisiert mit seinen formalen, strukturellen und gesamtdramaturgischen Ideen. In gewisser Weise finden sich hier Ähnlichkeiten zu Improvisierenden, die selbst wieder mit Konzepten, Strukturen oder Rahmenbedingungen unterschiedlicher Art arbeiten.

Inspiration durch Improvisation, aber streng notierte Partituren

Anders sieht es aus, wenn Jorge Sanchez-Chiong zum Beispiel Free-Jazz-Gesten minutiös ins Notenliniensystem überträgt und damit fixiert. Wird damit Free Jazz ad absurdum geführt? Oder wird er in einen Hybrid aus Free-Jazz-Energie und strengem Notentext transformiert? Wie bei Jorge Sanchez-Chiong ist auch in manchen Stücken von Olga Neuwirth die Herkunft der Klanglichkeit als Verweis hörbar, da sie Elemente und Klanglichkeiten von Jazz und Freier Improvisation organisch in ihre Werke integriert. Ihr Ansatz ist ein intermedialer und klanglich offener. Soundexperimente sind ebenso gleichwertiger Materialbestandteil wie Anleihen aus der Alltagskultur. Beim ersten Blick in die Partituren ist die Verbindung zur Improvisation kaum zu erkennen. Die Werke sind streng notiert, lassen den Interpret:innen keinerlei Freiräume. Und dennoch sind sie von Strategien, Materialien, Texturen, Interaktionsphänomenen und Prozessen der Improvisation inspiriert, etwa wenn am Instrument experimentiert wird, wenn Materialien, Prozesse, Übergänge quasi er-improvisiert werden und diese als Ausgangsmaterial für einen fixierenden Kompositionsprozess verwendet werden. Nur zwei von zahlreichen weiteren Beispielen:

Die Komponistin und improvisierende Pianistin Katharina Klement (* 1963) lässt sich für zahlreiche Stücke von Improvisationserfahrungen inspirieren, und zwar von der Arbeit am Klang und der Prozesshaftigkeit der Improvisation, vom assoziativen Fortspinnen musikalischer Gedanken statt der Erfüllung einer sich zuvor entwickelten Form. Ein solches Vorgehen muss nicht zwingend von Improvisationserfahrungen abgeleitet sein, doch lässt sich die Vermutung aufstellen, dass der Kompositionsprozess zumindest anders verläuft – was selbstverständlich keinerlei Wertung beinhaltet. Elisabeth Harnik (* 1970) ist ebenfalls studierte Komponistin und frei improvisierende Pianistin. Sie notiert ihre Kompositionen meist vollständig aus. Dennoch macht sie sich ihre Erfahrungen als Improvisatorin zunutze, obwohl ihre Kompositionen stilistisch völlig anders klingen als ihre Improvisationen. Sie schafft sich kompositorische Regeln. Diese dienen ihr als kommunikatives Gegenüber, das sie beim Improvisieren schätzt. Diese selbstentworfenen Regeln kann sie dann im Kompositionsprozess erfüllen, sich an ihnen reiben, sie verwerfen und einen anderen Weg gehen, wie in der Reaktion auf den Klang der improvisierenden Mitspielenden.

20 Sanchez-Chiong o. J.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Re-Konfiguration

Von Re-Konfiguration kann man sprechen, wenn er-improvisiertes Material oder auch ganze Improvisationen als Basis, als kompositorisches Material dienen. Diese Form der Interaktion ist natürlich nicht neu – man denke hier zum Beispiel an Luigi Nonos Zusammenarbeit mit Gidon Kremer. Bruno Strobl (* 1949) ist Komponist. Nach einer längeren Pause hat er sich vor rund zehn Jahren wieder verstärkt auch dem elektroakustischen Komponieren gewidmet. Zugleich hat er begonnen, als Improvisationsmusiker zu arbeiten. Es gibt elektroakustische Stücke, in denen er er-improvisiertes Material oder Gesten seiner Duokollegin am Kontrabass zu neuen Stücken re-konfiguriert hat. Abgesehen von diesen Re-Konfigurationen tragen aber auch Bruno Strobls notierte Instrumental-Partituren der vergangenen Jahre Zeichen der intensiven Auseinandersetzung mit Improvisation – im Material, in Prozessen, in Klangverläufen.

Ensembles – neuer Interpretentypus

Inzwischen ist auch zu beobachten, dass sich immer wieder Ensembles bilden, die gezielt nicht nur neue Medien einsetzen, sondern die sich auch den Anforderungen der neuen und erweiterten Interpretation stellen. Das Interesse meist jüngerer Musiker:innen für Improvisation ist heute wesentlich höher als früher, die Bereitschaft, Neues auch als Interpret:innen auszuprobieren, ebenso. Dabei ist die Bereitschaft, mit neuen Präsentationsformen zu experimentieren, ebenso vorhanden wie die Auseinandersetzung mit neuen Interpretations- und Kompositions-Konzepten, die in ihren Grundzügen eben oft gar nicht so neu sind, sondern bloß seit einiger Zeit wieder verstärkt Interesse finden, und die, etwa im Vergleich zu den sechziger Jahren, weiter entwickelt, neu gedacht und auch von der Öffentlichkeit verstärkt wahrgenommen werden. In Österreich haben sich das Klangforum und PHACE in Richtung improvisatorische Freiräume geöffnet. Jüngere Ensembles sind das Grazer Schallfeld, Black Page, NAMES, das Studio Dan und zunehmend auch ganz junge Formationen, die sich schwerpunktmäßig der Interpretation von Werken widmen, die im weiten Grenzfeld von Improvisation und Komposition angesiedelt sind. Deren Mitwirkende bringen oft selbst Erfahrung in freier Improvisation mit – was historisch bezogen auf die vergangenen Jahrzehnte betrachtet, eine Neuerung darstellt.

Für viele Stücke, die diese Ensembles spielen, sind flexible Interpret:innen gefragt; man könnte auch sagen: ein neuer und zugleich alter Interpretentyp. Neu im Vergleich zu den typischen Anforderungen an Interpret:innen der vergangenen hundert Jahre, in denen es ausschließlich galt, exakt Notiertes zu spielen. Alt – oder besser gesagt traditionell –, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es jahrhundertelang selbstverständlich war, nicht nur streng Ausnotiertes spielen zu können, sondern zudem nach gewissen Regeln zu improvisieren: Kadenzen, Generalbass et cetera.

Begegnungen und Wechselwirkungen im Konzertbetrieb?

Waren Konzertorte und Festivals viele Jahre lang getrennt, so sind die Grenzen an manchen Stellen durchlässiger geworden. Wie so oft, sind es Einzelpersonen, die sich für beide Spielformen einsetzen. War es bei den Klangspuren Schwaz Reinhard Kager, der in seinen drei Jahren als künstlerischer Leiter 2019–2021 der Improvisation ein eigenes Wochenende gewidmet hat – statt diese in eine Spätabendschiene zu verbannen – und einen Improviser in Residence zusätzlich zum Composer in Residence für die Ensemble Modern Akademie installiert hat, so ist es bei Wien Modern Bernhard Günther (künstlerischer Leiter seit 2016), der großen Wert darauf legt, beide Formen des Musikschaffens zu präsentieren. Dies tat in Ansätzen schon Berno

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Odo Polzer (2000–2010). Matthias Losek (2010–2015), der dazwischen kuratierte, programmierte konservativ (in jeder Hinsicht). Die IGNM Österreich hat sich gerade unter der Präsidentschaft von Bruno Strobl (2008–2018) auch der Improvisation und Grenzgebieten geöffnet. In Kooperation mit Wien Modern gab es 2016 und 2021 mittlerweile zwei Festivals namens Comprovise, in denen Improvisation und Komposition sowie Mischformen und Übergänge gleichwertig präsentiert wurden.[21] Im Musikprotokoll des Steirischen Herbstes sind schon länger sowohl Improvisation und Experiment als auch Komposition präsent. Zahlreiche kleinere Festivals und Veranstaltungsorte programmieren ebenfalls grenzüberschreitend. Das ZZM / Zentrum Zeitgenössische Musik Kärnten setzt seine Förderungen für zeitgenössische Musik ebenfalls sowohl für Projekte mit komponierter als auch improvisierter Musik ein.

Fazit

Die gegenseitige Wahrnehmung von Improvisation und Komposition hat in Österreich lange gedauert. Nach dem Zweiten Weltkrieg und bis in die 1980er-/90er-Jahre hinein bestand ein Nachholbedarf dahingehend, zeitgenössische Musikformen und selbst Musik der Zweiten Wiener Schule allererst bekannt zu machen. Wiens (Musik-)Geschichte hat an dieser Verzögerung der Kenntnisnahme des internationalen zeitgenössischen Musiklebens ebenso ihren Anteil wie die Lage am westlichen Rand des Eisernen Vorhangs. Dies gilt für komponierte zeitgenössische Musik ebenso wie für Free Jazz und frei improvisierte Musik. Vor allem Musikschaffende selbst waren es, die in Eigeninitiative handelten: Komponisten und Musiker um Friedrich Cerha und sein 1958 gegründetes Ensemble die Reihe; das Klangforum Wien, 1985 ebenfalls von engagierten jungen Musiker:innen und dem Komponisten Beat Furrer gegründet; erste Free-Jazz-Musiker, die in den 1970er-Jahren aus dem, was sie von internationalen Free-Jazz-Pionieren auf Tonträgern oder seltener auch im Konzert hörten, und ihren eigenen Ideen eine recht eigenständige Form des freien Spiels entwickelten; die Wiener Musikgalerist:innen, die in den 1980er- und 90er-Jahren internationale Größen der freien Improvisation unterschiedlicher Idiomatik nach Wien zu Konzerten und Workshops einluden und damit den eigenständigen Entwicklungen österreichischer freier Musik einen großen Schub gaben – bis sich Wien um die Jahrtausendwende herum langsam zu einer Stadt auch der zeitgenössischen Musikformen entwickelte und als solche international wahrgenommen wurde. Seit rund fünfzehn Jahren kann man nun eine stärkere gegenseitige Wahrnehmung und Vernetzung von Seiten der Musikschaffenden, Veranstalter und Publikum konstatieren. Grenzen sind zumindest teilweise durchlässiger geworden.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 27.8.2025.

Bilek 2002 | Robert Bilek: Revue passieren. 20 Jahre Wiener Musik Galerie, in: *T, o, n, f, o, l, g, e, n, – Soundportraits. 20 Jahre Wiener Musik Galerie,* hg. von Klaus Pehan, Wien: WMG 2002, S. 48–57.

Ender 2012 | Daniel Ender: Zur Orientierung, Positionierung und Etablierung zeitgenössischen Komponierens in Wien 1945–75, in: Großegger/Müller 2012, S. 59–67.

Felber 2005 | Andreas Felber: *Die Wiener Free-Jazz Avantgarde. Revolution im Hinterzimmer,* Wien: Böhlau 2005.

Großegger/Müller 2012 | *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945,* hg. von Elisabeth Großegger und Sabine Müller, Wien: Sonderzahl 2012.

Jazzatelier o. J. | Anonym: *Jazzatelier Ulrichsberg,* online, o. J., www.jazzatelier.at/.

21 Vgl. Polaschegg 2021.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kolleritsch 1995 | Elisabeth Kolleritsch: *Jazz in Graz. Von den Anfängen nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seiner akademischen Etablierung. Ein zeitgeschichtlicher Beitrag zur Entwicklung des Jazz in Europa,* Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1995 (Beiträge zur Jazzforschung/Studies in Jazz Research, Bd. 10).

Konfrontationen o. J. | Jazzgalerie Nickelsdorf: *Konfrontationen,* online, o. J., www.konfrontationen.at/.

Mattl 2012 | Siegfried Mattl: Modernismus, Avantgarde und Lokalität. Wien in Zeiten der Mäßigung nach 1945, in: Großegger/Müller 2012, S. 30–38.

ORF o. J. | ORF: *Zeit-Ton,* online, o. J., https://oe1.orf.at/zeitton.

Polaschegg 2021 | Nina Polaschegg: Comprovise #3 [2021], in: *IGNM,* Fassung vom 17.5.2023, www.ignm.at/post/comprovise-3.

Sanchez-Chiong o. J. | Jorge Sanchez-Chiong in Gesprächen mit der Autorin.

Steirischer Herbst 1974a | Steirischer Herbst Retrospektive: *Reform Art Unit. mp Konzert 12.10.1974 III. Free Jazz und Avantgarde-Improvisation,* online, o. J., https://archiv.steirischerherbst.at/de/projects/1622.

Steirischer Herbst 1974b | Steirischer Herbst Retrospektive: *Masters of Unorthodox Jazz. mp Konzert 12.10. 1974 IV. Free Jazz und Avantgarde-Improvisation,* online, o. J., https://archiv.steirischerherbst.at/de/projects/871.

WMG o. J. | Wiener Musik Galerie: *[Website],* online, o. J., http://www.wmg.at.

Wilson 1999 | Peter Niklas Wilson: *Hear & Now. Gedanken zur improvisierten Musik,* Hofheim: Wolke 1999.

Wilson 2003 | Peter Niklas Wilson: *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie,* Mainz: Schott 2003.

Winkler 2024 | Gerhard E. Winkler im Gespräch mit Nina Polaschegg, Klagenfurt, 4.4.2024.

Nina Polaschegg *promovierte in Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der zeitgenössischen komponierten, improvisierten und elektronischen Musik sowie im zeitgenössischen Jazz und in der Musiksoziologie. Sie lebt als Musikwissenschaftlerin, Musikpublizistin, Moderatorin und Kontrabassistin in Wien, arbeitet für diverse öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten in Deutschland, Österreich und der Schweiz, moderiert Konzerte und schreibt für verschiedene Fachzeitschriften. Sie unterrichtet zur Zeit an der Musikuniversität Wien. Als Kontrabassistin spielte sie historisch informiert in Barockorchestern und widmet sich vor allem der (freien) Improvisation.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anna Dalos

Different Improvisations. Controversies, Concepts and Ideologies in Hungarian Composition of the 1970s

This paper explores the experimental New Music Studio in Budapest, founded in 1970, which introduced American experimental music to Hungary, especially John Cage's ideals. It discusses the Studio's collective improvisation techniques, which were initially met with scepticism by Hungarian composers like Zsolt Durkó, Rudolf Maros and András Mihály, who preferred structured composition over free improvisation. This paper delves into the differences between composed improvisation and free improvisation, focusing on Hungarian composers born in the 1930s and the role of improvisation in their works. The Studio's collective improvisations, although perceived as experimental, were meticulously planned and later used in compositions by the members of the group, among them Péter Eötvös, Zoltán Jeney, Zoltán Kocsis, László Sáry and László Vidovszky. Despite these innovations, Hungarian composition continued to find a balance between fixed structures and improvisation, thereby reflecting the broader cultural and political dualities of the time.

In 1990, the experimental New Music Studio Budapest – the first workshop in Hungary which followed the ideals of American experimental music and especially those of John Cage – commemorated the twentieth anniversary of its founding. In the afterword for his permutational text composition *I'll Come When You Write It Down* (1990), written for that occasion, Studio member Zoltán Jeney recalls a meeting with his composer fellow, Zsolt Durkó, that had taken place in December 1970. Jeney invited Durkó to listen to the first collective improvisations of the emerging New Music Studio, but Durkó declined the offer with the sentence cited above ("I'll come when you write it down").[1] Similarly, the majority of Hungarian contemporary composers in the 1970s felt an aversion to free improvisation. In 1971, for example, the conductor and composer András Mihály declared it a fad, believing that its emergence stemmed from the high degree of organisation of nineteenth- and twentieth-century music, after which it was difficult to find new solutions:

> Some gifted composers seek to alleviate this problem by relinquishing control over the process, and composing distinct structures that the performer binds together through improvisation in any optional order. It is possible to discuss this approach as a one-off and unique solution; but I find it insufferable when they turn it into a fashion, distracting composers' attention from the real problems of finding modern solutions to tackling musical form and process.[2]

1 "Majd, ha leírjátok, eljövök." (Quoted by Szitha 2014, p. 89). All translations by Anna Dalos, if not otherwise stated.

2 "Egy-egy tehetséges zeneszerző úgy akar segíteni a bajon, hogy lemond a folyamat irányításáról, különálló struktúrákat komponál, melyeket az előadó tetszés szerinti sorrendben, improvizálva fűz össze. Lehet erről vitatkozni,

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Here, Mihály is referencing a type of improvisational practice in which the composer provides more or less fixed components, and the performer makes an independent decision regarding their development and order in performance. This technique – examples of which can be found in the works of Boulez and Stockhausen[3] – first appeared in Hungary in the works of Attila Bozay and László Sáry in the 1970s. Bozay clearly wrote his first such composition after Mihály made his statement, as he began experimenting with the technique in his *Pezzo sinfonico No. 2* Op. 25 (1975).[4] Sáry's first work using this technique dates from 1971 but it is uncertain whether Mihály could have heard it that year. The same is true of László Vidovszky's *405* (1972), which contains 405 chords and 405 phrases playable in any order, and which already testifies to a familiarity with American experimental music and to its influence, especially John Cage's works, these being the most authoritative model for the New Music Studio.[5] Mihály's remarks, therefore, could not have been aimed at the Studio's experimentation with improvisatory techniques. He may have been commenting on what he knew, or what he mistakenly assumed to be the practices in which the New Music Studio was engaged.

Another composer whose conventional notion of form led him to voice his doubts about the experiments of the New Music Studio was Rudolf Maros:

> I am, of course, from the generation that relies on the stability of forms, and that is not a believer in giving free rein, or in the power of improvisation. And while my views may seem outdated, I am convinced of the importance of moulding and shaping the material. […] Unlike them, we believed – and believe – in the power of forms, the stability of the musical material. And even when we have used aleatory, in other words, employed random elements in our work, we did it in a controlled manner, and most important of all: we never allowed form, the entirety of the composition, to be subordinate to randomness. We also never believed in the decisive role of improvisation because composers compromise their own works by only patchily defining their structure, and by leaving their fate to the abilities or momentary inspiration of the performer.[6]

The premise of Maros, too, is that form is of primary importance. However, his statement, unlike that of Mihály's, offers many more specifics, and attests to a much greater knowledge about experimental music.[7] The excerpt mentions guided aleatory, the role of 'randomness', which

---

mint egyszeri és egyéni megoldásról, – de elviselhetetlen számomra, ha divatot csinálak belőle, elterelve a szerzők figyelmét a valódi problémáról, a zene folyamatának, formájának korszerű megoldásáról." (Mihály 1972, p. 12).

3 Stockhausen, *Klavierstück XI* (1956); Boulez, *Structure II* (1961).

4 Other works by Bozay using this technique include *Gyermekdalok* [Children's songs] Op. 26 (1976), *Improvisations No. 2* Op. 27 (1976), *Tükör* [Mirror] Op. 28 (1977), *Variations* Op. 29 (1977), *Solo* Op. 30a, VIII zongoradarab [Piano Piece No. 8] Op. 30b/2 (1978).

5 The premiere of *405* took place in 1972 at the Teacher Training College in the town of Baja. See Vidovszky/Weber 1997, p. 134.

6 "Persze én abból a generációból származom, amelyik a formák stabilitására épít, nem hisz a nyitottságban, az improvizáció erejében. S ha álláspontom korszerűtlennek is hat, vallom a megmunkált anyag fontosságát. […] Mi, velük ellentétben, hittünk – és hiszünk – a formák erejében, a zenei anyag stabilitásában. S ha éltünk is az aleatóriával, vagyis a véletlenszerű elemek alkalmazásával, kontrollálva tettük, és ami lényeg: nem rendeltük alá a format, a kompozíció egészét az esetlegességnek. És nem hittünk az improvizáció döntő szerepében, mert az alkotók saját darabjaikat veszélyeztetik, ha csak hellyel-közzel határozzák meg a mű szerkezetét, és sorsát az előadó képességeire bízzák." (Maros 1978, p. 121).

7 Notably, Maros points out in this interview that, unlike his other colleagues who are critical of the activities of the New Music Studio, he regularly listens to the ensemble's concerts. Ibid., p. 120.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

perhaps refers to chance or indeterminacy, and also improvisation, in which the performer's role is at least as important as the composer's.[8]

The wording in the interview conceals the fact that at this time, Hungarian composition was deeply engaged in exploring improvisation as a modern device employed within fixed musical material. Furthermore, this was not merely 'controlled aleatory', as Maros put it, but improvisation elevated to become a genre in and of itself, as many composers – primarily from the generation born in the 1930s, the so-called 'Thirties' – used the term in the titles of their works. Bozay's completion of an entire series with that title (No. 1: 1971/72; No. 2: 1976; No. 3: 1978) was preceded by *Improvisations* by Lajos Papp (1965), Zoltán Pongrácz (1971), István Láng (1973) and Sándor Szokolay (1977). These were intended for various ensembles; Zsolt Durkó's relatively late *Impromtus in F* (1983) also belongs to this group.

Despite containing aleatoric passages, most of the works listed above are composed improvisations.[9] These titles also allowed the composers to reference Bartók's eponymous composition (Op. 20, 1920) as well as Pierre Boulez's cycle *Improvisations sur Mallarmé,* an uncommonly popular work among Hungarian composers in the second half of the 1960s.[10] These compositions aim to record the freedom inherent in improvisation: the very moment that music is born. One typical characteristic of their lack of constraint is that the composers do not use bar lines. We need to examine their respective practices if we are going to understand the differences between the interpretative scope of how the 'Thirties' thought about improvisation and the New Music Studio's concept of it (the latter composers, all born in the 1940s, belonged to the youngest generation of Hungarian composers at the time).[11]

The passage from Maros's interview quoted above begins as an artistic creed, and his extensive use of the plural – thereby referencing an entire generation – aims to reinforce the notion that the views he expresses are universally accepted. Maros constructs pairs of opposites, such as the stability and instability of form, the inspiration of the composer and that of the performer, or the old and the current avant-garde.[12] Readers of the interview will have no doubt as to Maros's stance when he sets out to judge the other side. However, problems emerge because he seeks to approach experimental music from the perspective of a different kind of Modernist aesthetic. Unsurprisingly, the statements issued by members of the New Music Studio themselves often noted that their critics were insufficiently informed about American experimental music and so inevitably drew the 'wrong' conclusions when they tried to understand the concerts or compositions of the Studio.[13]

From the mid-1960s onwards, guided aleatory and composed improvisation became accepted techniques in Hungarian composition. Works by Maros, Mihály and most of the members of the 'Thirties' were constructed by alternating fixed and aleatoric sections, while others followed the path of 'consciously composed freedom' in their works. Consciously composed freedom, which is always paired with compositionally fixed surfaces, represents the antithesis of the aesthetic of the New Studio, but was the most important principle in the thinking of the

8 Ibid., p. 122.

9 The three movements by Zoltán Pongrácz (*Improvisationen I–III*) are an exception, as these compositions are based on chance procedures. The unconventional score, which is created from a combination of red and black spots, primarily imparts information about musical operations, not about the sound that can result.

10 See the statement by István Láng in the Hungarian edition of interviews compiled by Bálint (1986, p. 225). For information on the Hungarian reception of Boulez's *Improvisations,* see Dalos 2010.

11 For a broader view on New Music in Hungary 1956–1989, see Dalos 2025.

12 At the end of the interview, Maros contrasts the ideals of his own generation (in the music of Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Berg and Webern) with the art of John Cage. Maros 1978, p. 122.

13 Vidovszky 1978, p. 94; Jeney 1978, p. 111.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

'Thirties'. Zsolt Durkó was the first to develop these two basic types of music as early as the beginning of the 1960s, and he was clearly a model for the others. He called them "psicogramma" and "organismi" respectively.[14] These two types were intended to symbolise the duality of new music: while "psicogramma" depicts spiritual processes, "organismi" is an organically structured, fixed music. In the light of Durkó's oeuvre, there is no doubt that this compositional duality of 'freedom' and 'fixedness' must have been connected with the similar dichotomies that characterised political, cultural and everyday life during the so-called 'soft dictatorship' of the regime of János Kádár, and was thus fundamental to the life experience of the generation of the 'Thirties' (Kádár being the General Secretary of the Hungarian Socialist Workers' Party, and thus Hungary's leader, from after the Uprising of 1956 to his retirement in 1988).

By comparison, for a very brief period in the 1970s, as László Vidovszky has related,[15] members of the New Music Studio including Zoltán Jeney, Péter Eötvös, Zoltán Kocsis, László Sáry and Vidovszky himself were interested in completely free structures or, more precisely, in collective improvisation. However, when these improvisations were performed in big concert halls – such as *Undisturbed* (1974), *Hommage à Kurtág* (1975), *Gaga* (1976), *Hommage à Dohnányi* (1977), *December 27* (1978) and a late offspring, the *Four Victorian Phantom Images* (1983) – they emerged as collaborative works. With one exception – the *Hommage à Kurtág,* which was a real homage – the titles of these works were intentionally rather funny or intended to astonish, and had no connection with the actual content of the works themselves. These improvisations were nevertheless well prepared. The composers themselves determined the ensemble to be used and their musical components, and in many cases they even recorded these in advance,[16] just as they also agreed ahead of their performance on the most important principles on which these improvisations were to be based.[17] In their later works, the composers also utilised parts written for earlier collaborative improvisations: Sáry's *Koan bel canto* (1979) and *Pentagram* (1982) are based on the material written for *Hommage à Dohnányi,*[18] while the *Windsequenzen* series of Péter Eötvös (1975–1987) was originally written for *Hommage à Kurtág.*[19]

These improvisations were therefore not intended by the members of the Studio as autonomous works of art, but as part of a workshop, functioning as raw material for later works that were deemed worthy to be described as a 'work of art'. This can be seen clearly in Zoltán Jeney's oeuvre, in which many earlier pieces, many of them written for those collective improvisations, served as a basis for a number of subsequent compositions. Jeney used these materials as 'objets trouvés'. Already in 1972, the 'Mutterakkord' (the 'mother chord') of his orchestral work *Alef. Hommage a Schönberg* functioned as a basic musical component in his contemporaneous *Yantra* (1972) and in *Round* (1972–1975), pieces which in fact followed the chance procedures learned from John Cage. But other sources could also serve as 'objets trouvés'. In *Yantra*'s case, it was not only the Schoenbergian tone-row that fulfilled this purpose, but also visual signs, as the score itself is a Yantra diagram (Fig. 1) that defines the position of each chord.[20] The electronic work *Landscape Ad Hoc* (1980), which similarly offers a visual experience as a frame of

14 *Psicogramma* for piano (1964); *Organismi* for solo violin and orchestra (1964).
15 Vidovszky/Weber 1997, p. 10.
16 The solo parts of *Undisturbed* also provide information about the degree to which the music is determined, see Jeney et al. 1974.
17 See Wilheim 2005, p. 1.
18 Szitha 2014, p. 111.
19 Sáry 2007, p. 149.
20 This diagram is published in Szitha 2014, p. 91.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 1 Zoltan Jeney's score *Yantra* (1972) is based on Yantra symbolism and destined for improvisation (© Z. Jeney, 1972).

reference, follows the visual appearance of the poem entitled *Landscape with Two Figures* by the Hungarian experimental poet Dezső Tandori. Another such example is *Movements of the Eye* (1973), which reflects the typography of *2 Pages 122 Words on Music and Dance*, John Cage's study published in his collection of writings entitled *Silence* (1961). In *Arthur Rimbaud in the Desert*, Jeney translates the typography of Dezső Tandori's *Arthur Rimbaud Rolled the Alphabet Through His Fingers Once More* into the language of music: the melody, continuously encroaching from both ends of the staff, mirrors the printed image of the poem. The title of Jeney's work, however, implies a more comprehensive meaning: both the visual appearance of the notation and the musical experience convey the image of Rimbaud disappearing in the desert.

The collective improvisations of the New Music Studio, however, were 'happenings' for the audience and critics who knew nothing about the essence and creative role of the workshop. One question evidently emerged in connection with these collective improvisations of the New Music Studio: "How should we listen to it?" was asked by the most prestigious of the local music critics, György Kroó, who also attempted to offer an answer following his experience at the performance of *Hommage à Dohnányi*. He defined collective improvisation as "a musical tunnel" and thought of it as a kind of music that is alien to the European sense of time and that "prompts us to abandon our own pace of life".[21] Even so, Kroó himself heard a lulling coda in *Hommage à Dohnányi* – in other words, he was ultimately only able to interpret its musical processes with-

21 "Saját életritmusunk feladására késztet" (Kroó 2011, p. 254).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in a traditional framework. The extant recordings of *Undisturbed* and *Hommage à Kurtág*[22] offer a distinct sense of this "musical tunnel", and it is also evident that the later work, the homage to Kurtág, is more clearly formed than *Undisturbed* with its inextricably dense texture and perpetually changing, intense sound. In other words, musical processes in *Hommage à Kurtág,* the well-discernible musical layers of its participating individual performers, and the undulating changes in its musical events, are more distinctly delineated – moreover, it contains well-definable sections. All this allows for better comprehension of the music.[23]

Kroó's review, examining the possible modes of listening, concerns one of the basic concepts in American experimental music, namely the unusual interest that Cage, his students and followers at the New School for Social Research in New York showed in their audiences.[24] In essence, one branch of experimental music was conducting sociological research with a musical aspect to it. In Cage's view, all audience members organise the music they hear into different structures, his aim being to bring into play the audience's structuring ability.[25] The intention of the members of the New Music Studio with their improvisational exercises, however, was not to examine the reactions of their audience, but to expand the capacity of their own workshop.[26] Their essentially traditional approach to their improvisational activities clearly confirms John Cage's observation about Karlheinz Stockhausen: "once a European art composer, always a European art composer".[27]

The 1980s brought a significant change in the assessment of the practice of improvisation in Hungary. In 1970 Zsolt Durkó had rejected Jeney's invitation to the New Music Studio's collective improvisation session, but in 1984 he completed his *Ludus Stellaris* series in which he transposed the Canis Major constellation into musical notes, thereby treading in the footsteps of Cage's *Atlas Eclipticalis* (1962).[28] Notes selected from the image of Canis Major here provide the basic components for improvisation.[29] It is indeed a game: *Ludus Stellaris* was intended for children, at the suggestion of the pianist Erzsébet Tusa.[30] Music pedagogy in the 1980s came to the realisation that improvisation can play a defining role in the musical training of children.[31] Durkó composed this work with this pedagogical function in mind. And although the six to 24 players of *Ludus Stellaris* are required in the majority of movements to manage their 3-to-8-note tone-sets themselves, Durkó thought it was important to emphasise that neither overt restriction nor too much freedom was advisable: "Performers need to find the appropriate measure of components that define the musical and harmonic processes, characters and rhythmic profile on the one hand, but still provide sufficient freedom for the player's individual ingenu-

22 Dukay et al. 2005.

23 To Kroó (2011, p. 254), it seemed that *Hommage à Dohnányi* was even easier to follow than *Hommage à Kurtág.*

24 See Nyman 1999, pp. 85f.

25 Ibid., p. 85.

26 Characteristically, Vidovszky's only remark is that listening to the works "requires serious intellectual effort on the part of the audience" ("A közönség részéről komoly szellemi erőfeszítést kíván"; Vidovszky/Weber 1997, p. 14).

27 Nyman 1999, p. 29.

28 Stockhausen also composed his *Sternklang* based on constellations in 1971, and László Sáry used a star atlas when writing his *Az ég virágaiban* [*The Flowers of the Sky*] (1973).

29 Durkó projects the drawing of the constellation onto the double staff. As he writes, "I chose this proportion, also found in nature, because the ensuing harmonic framework offered possibilities to develop very simple and very complex formulas; and to explore associations between distant areas – constellations and musical formulas ("Azért választottam ezt, a természetben is létező arányt, mert az így születő harmóniai váz egyaránt lehetőséget adott igen egyszerű és igen összetett képletek kibontakozására és egymástól távoli területek – a csillagképek és a zenei képletek – közötti asszociációk kutatására."; Durkó 1984, p. [X]).

30 Ibid.

31 See Apagyi 1986.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ity and ideas on the other."[32] This statement makes it clear that the series of collective improvisations carried out by members of the New Music Studio in the early 1970s, and their experimental approach to composition, did not ultimately transform Hungarian compositional thinking, which continued to seek its own path between fixedness and freedom.

Bibliography

Apagyi 1986 | Mária Apagyi: *Szerkesztés és rögtönzés* [*Construction and Improvisation*], Budapest: OKK 1986.

Bálint 1986 | András Varga Bálint: *3 kérdés 82 zeneszerző* [*3 Questions for 82 Composers*], Budapest: Zeneműkiadó 1986.

Dalos 2010 | Anna Dalos: Hungarian Improvisations on *Improvisations sur Mallarmé*. Zoltán Jeney's Early Reception of Pierre Boulez's Music, in: *Proceedings of the International Conference* Beyond the Centres. Musical Avant-Gardes Since 1950*, Thessaloniki, Greece, 1–3 July 2010,* ed. by Costas Tsougras, Danae Stefanou and Kostas Chardas, online, 2010, http://btc.web.auth.gr/ (last accessed 28 August 2025).

Dalos 2025 | Anna Dalos: *With a Lock on the Door. New Music in Hungary (1956–1989),* Berlin: Lang 2025.

Dukay et al. 2005 | Barnabás Dukay/Péter Eötvös/Zoltán Jeney/Zoltán Kocsis/László Sáry/László Vidovszky: *New Music Studio/Új Zenei Stúdió,* Budapest: BMC/Hungaroton Classic 2005.

Durkó 1984 | Zsolt Durkó: *Ludus Stellaris. Önelemzés* [*Ludus Stellaris. Self-Analysis*], typescript, 1984. Archives for 20th–21st-Century Hungarian Music, Zsolt Durkó-collection, no ref. no.

Feuer 1978 | Mária Feuer: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés, 1975–1978* [*Snapshot. Hungarian Composition, 1975–1978*], Budapest: Zeneműkiadó 1978.

Jeney 1978 | Zoltán Jeney: A zeneszerzés alapja a zenei gyakorlat [The Cornerstone of Composition is Musical Practice], in: Feuer 1978, pp. 111–116.

Jeney et al. 1974 | Zoltán Jeney/Zoltán Kocsis/László Sáry/László Vidovszky: *Undisturbed* [sheet music, manuscript], 1974. Budapest Music Center Library, Ref. No. KT 11 996.

Kroó 2011 | György Kroó: Zenei alagút [Musical Tunnel], in: *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban* [*Musical Panorama. The Writings of György Kroó in the Élet és Irodalom*], ed. by Tamás Várkonyi, Budapest 2011, pp. 253f.

Maros 1978 | Rudolf Maros: Nincsenek stiláris előítéleteim [I Don't Have Stylistic Prejudice], in: Feuer 1978, pp. 118–122.

Mihály 1972 | András Mihály: Érték és mérték [Value and Measure], in: Mária Feuer: *88 muzsikus műhelyében* [*In the Workshop of 88 Musicians*], Budapest: Zeneműkiadó 1972, pp. 11–15.

Nyman 1999 | Michael Nyman: *Experimental Music. Cage and Beyond. Second Edition,* Cambridge: Cambridge University Press 1999.

Sáry 2007 | László Sáry: Eine Brutstätte der Neuen Musik in Ungarn. Erinnerungen an Peter Eötvös und das Budapester Új Zenei Stúdió (Studio für Neue Musik), in: *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente,* ed. by Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2007, pp. 147–150.

Szitha 2014 | Tünde Szitha: *A budapesti Új Zenei Studió. Experimentális zene Magyarországon 1970–1990 között* [*The New Music Studio of Budapest. Experimental Music in Hungary 1970–1990*], PhD thesis, Ferenc Liszt Academy of Music, 2014.

Vidovszky 1978 | László Vidovszky: Fontos a mű hatása [The Work's Impact Is Important], in: Feuer 1978, pp. 91–95.

Vidovszky/Weber 1997 | László Vidovszky/Kristóf Weber: *Beszélgetések a zenéről* [*Conversations on Music*], Pécs: Jelenkor 1997.

Wilheim 2005 | András Wilheim: [CD booklet text], in: Dukay et al. 2005.

32 "Meg kell találni a mértéket, amely egyrészt meghatározza a zenei, a harmóniai folyamatokat, a karaktereket, a ritmikai profilt, másrészt mindig eléggé nyitott az egyéni lelemény, a játékos ötletei számára." (Durkó 1984, p. [1]).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anna Dalos *studied Musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and attended the Doctoral Programme in Musicology of the same institution, earning her PhD in 2005. She spent a year on a DAAD scholarship at the Humboldt University, Berlin. She is head of the Archives for 20th–21st-Century Hungarian Music at the Institute for Musicology at the Research Centre for the Humanities (HUN-REN). Her research focuses on 20th-century music and the history of composition and musicology in Hungary. Her recent monograph on the history of composition in Hungary between 1956 and 1989 was published in Budapest in 2020, while her new monograph on Zoltán Kodály was published by the prestigious University of California Press in the same year. She became a Doctor of the Hungarian Academy of Sciences in 2021.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doris Lanz

Singuläres Experiment oder Beginn eines Paradigmenwechsels? Das Tonkünstlerfest 1982 auf der Suche nach »Berührungspunkten zwischen E- und U-Musik«

1976 beschloss der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV), bei der Gestaltung der jährlich ausgerichteten Tonkünstlerfeste neue Wege zu gehen. Die üblichen Werkschauen von einiger Beliebigkeit wurden probehalber durch thematisch fokussierte Feste ersetzt. 1982 lautete das Motto »Berührungspunkte zwischen E- und U-Musik«. Der STV beschritt damit ungewohntes Terrain und arbeitete erstmals mit der Musiker-Kooperative Schweiz (MKS) zusammen, die insbesondere für (ganz oder teilweise) improvisierte Musik unterschiedlicher Genres zuständig war. Ein durchschlagender Erfolg, der ähnliche Projekte nach sich zog oder den STV gar unmittelbar motivierte, verhärtete Vereinsstrukturen aufzulösen? Nicht ganz. Das Unterfangen scheiterte letztlich an Verständigungsproblemen zwischen den Musiker:innen unterschiedlicher Sparten. Erst für das Tonkünstlerfest 1994 sollte der STV erneut mit der MKS zusammenarbeiten.

A Singular Experiment or the Beginning of a Paradigm Shift? The Tonkünstlerfest 1982 in Search of "Points of Contact Between Serious and Popular Music"

In 1976, the Swiss Musicians' Association (STV) decided to break new ground in the organisation of its annual music festivals (Tonkünstlerfeste). These customary, somewhat arbitrary shows of works were replaced by thematically focused festivals on a trial basis. In 1982, the motto was "Points of contact between serious and popular music", and the STV worked for the first time with the Musicians' Cooperative Switzerland (MKS) that was responsible in particular for fully or partially improvised music in various genres. Was this a resounding success that led to similar projects or even directly motivated the STV to dissolve ossified structures? Not quite. This endeavour ultimately failed due to communication problems between musicians from different genres. It was not until the 1994 Tonkünstlerfest that the STV worked again with MKS.

Anfang Juni 1975 feierte der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) in Basel seinen 75. Geburtstag mit einer groß dimensionierten Ausgabe der jährlich ausgerichteten Tonkünstlerfeste. Die Werkschau erstreckte sich über knapp vier Tage, der öffentliche Festakt wurde mit nicht weniger als drei Reden, darunter einer bundesrätlichen, bestückt;[1] pünktlich zum Jubiläum war über-

1 Bei den Rednern handelte es sich um Julien-François Zbinden (damals Präsident des STV), Paul Sacher (Ehrenpräsident des STV) und Bundesrat Hans Hürlimann (Vorsteher des Eidgenössischen Departements des Innern). Vgl. STV-Ph 1975, S. 35.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dies eine rund 300 Seiten starke Festschrift erschienen.[2] Zuvor hatte der Vereinsvorstand im Jahresbericht 1974 jedoch gemahnt, »das Jubiläum des STV« möge weniger »Anlass zu selbstgefälligem Rückblick als Ansporn zu gegenwarts- und zukunftsbezogenen Bemühungen sein.« Ausgangspunkt für diese Bemerkung bildete die Feststellung, dass eine der Kernaufgaben des STV unter Druck geraten war:

> Waren zum Beispiel früher Tonkünstlerfeste eine willkommene Gelegenheit für viele Komponisten, neue Werke erstmals der Öffentlichkeit vorzustellen, so sind heute […] die Verhältnisse verändert: in zahlreichen Manifestationen vom ›Städtischen Podium‹ bis zu Musica-Viva Konzerten [sic] haben unsere Komponisten ihr Forum für Uraufführungen – allerdings oft quasi unter Ausschluss einer breiteren Öffentlichkeit – gefunden.[3]

Deshalb werde sich der STV »bemühen müssen, in einem weiteren Sinn die musikalische Landschaft« der Schweiz »mitzuformen«. Unter anderem gelte es, »nach Möglichkeiten zu suchen, die zeitgenössische Musik aus ihrem Ghetto zu lösen, sie in ein lebendiges Musikleben zu integrieren.« So seien beispielsweise neue Wege »der Präsentierung alter und neuer Musik« zu prüfen, oder aber »Grenzgebiet[e] zwischen interessanter, nicht-kommerzialisierter Jazz- und Popmusik einerseits und avancierter sogenannter E-Musik andererseits« zu beachten.[4] Letzterer Gedanke scheint nachgerade kühn für eine Institution, in deren Geschichte Jazz und Pop bislang keine Rolle gespielt hatten. In der Folge gewann die Idee jedoch an Kontur.

Im Anschluss an die Basler Festivitäten beschäftigte sich der Vorstand an mehreren Sitzungen mit dem Thema »La Politique générale de l'AMS« (»Die allgemeine Politik des STV«).[5] Dabei ging es auch um die Tonkünstlerfeste. Anknüpfend an den Jahresbericht 1974 wurde konstatiert: »Die Komponisten haben heute viel mehr Möglichkeiten, ihre Werke auch außerhalb der Tonkünstlerfeste zu Gehör zu bringen.«[6] Deren Gepräge habe sich überdies in den vergangenen 75 Jahren kaum verändert. Was nun aber zähle sei dies: Jedes Fest müsse sein charakteristisches Gesicht bekommen.[7]

In mehreren Schritten wurde ein Konzept zur Neugestaltung der Feste ausgearbeitet, das 1976 von der Generalversammlung verabschiedet wurde. Beschlossen wurde eine Versuchsperiode von sechs Jahren, beginnend mit dem Tonkünstlerfest 1978.[8] Folgende Varianten waren vorgesehen:

- Akzentuierung eines Festes durch spezielle Hervorhebung eines oder einzelner Komponisten.
- Vorstellung neuer Komponisten- und Interpretenmitglieder.
- Thematisierung eines Festes.
- Diskussionen kulturpolitischer Themen.[9]

2 Favre et al. 1975.
3 STV-Jb 1974, S. 22 f.
4 Ebd., S. 23.
5 Vgl. STV-PV 1975a; STV-PV 1975b, S. 8 f.; STV-PV 1976. Der Vorstand setzte sich in diesem Zeitraum wie folgt zusammen: Julien-François Zbinden (Präsident), Rudolf Kelterborn (Vizepräsident), Klaus Huber, Charles Dobler, Robert Faller, Räto Tschupp, Eric Gaudibert.
6 »Les compositeurs ont beaucoup plus de possibilités que par le passé de faire entendre leurs œuvres en dehors de la Fête des Musiciens Suisses.« (STV-PV 1975a, S. 2). Deutsche Übersetzung durch die Autorin, wo nicht anders angeben.
7 Vgl. ebd.
8 Vgl. STV-Jb 1976, S. 1.
9 Ebd., S. 1 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In der Realisierung wurde dann die dritte Variante bevorzugt. Nach Festen zu den Themen »Musik in der Schule, Musik in der Kirche« (1978, Luzern), »Die Aufnahme zeitgenössischer Musik in unsere Theaterprogramme« (1979, Carouge), »Neue Musik für Laien« (1980, Glarus) und »Musik am Fernsehen« (1981, Lugano)[10] folgte 1982 in Zofingen das »sicher […] gewagteste aller Feste im Rahmen [der] neuen Konzeption«:[11] Unter dem Titel »Berührungspunkte zwischen E- und U-Musik« griff man im Ansatz jene Idee auf, die bereits im Jahresbericht 1974 geäußert worden war. Hinter der damaligen Formulierung steckte höchstwahrscheinlich Julien-François Zbinden, der neben seiner kompositorischen Tätigkeit unter anderem auch als Jazzpianist aktiv war. Jedenfalls war er es, der das Thema, etwas verallgemeinert, später für das Fest 1982 vorschlagen sollte: »Auf Vorschlag von Herrn Zbinden zieht der Vorstand in Betracht, […] ein Fest zu organisieren, das den Berührungspunkten zwischen Unterhaltungsmusik und ernster Musik gewidmet ist.«[12] Wurde das vorgeschlagene Thema hier nur erst »in Betracht gezogen«, so galt es bereits an der folgenden Sitzung als fixiert.[13] Als möglicher Austragungsort war zunächst Interlaken im Gespräch, später kamen die Optionen Zofingen und Willisau hinzu. Die Entscheidung für Zofingen fiel Ende 1979; die genauen Daten, 22./23. Mai 1982, wurden im November 1980 festgelegt.[14]

Genese des Programms

Für die inhaltliche Planung des Fests holte der STV den Schweizer Musikrat (SMR)[15] und insbesondere die Musiker-Kooperative Schweiz (MKS) ins Boot. Die MKS wurde am 1. Februar 1975 in Zürich gemäß einer Vereinsbroschüre als »Selbsthilfe-Organisation« gegründet, und zwar »von über hundert improvisierenden Musikern, deren Musik wenig von öffentlichen und privaten Organisationen und Institutionen unterstützt wird.« Zweck der Kooperative war die »Förderung improvisierter Musik und insbesondere auch die Wahrnehmung der künstlerischen, wirtschaftlichen und sozialen Interessen der ausübenden Musiker.«[16] Um 1980 zählte die MKS rund 220 Mitglieder aus den Bereichen Freie Improvisation, Neue/neue (komponierte) Musik, Jazz, Blues, aber auch Pop, Folk und Chanson.[17] Präsidiert wurde der Verein damals von Martin Derungs, der zugleich Mitglied des STV war.

Bereits im Dezember 1979 konnte er dem Vorstand des STV eine provisorische Liste mit fünf Projektvorschlägen aus den Reihen der MKS unterbreiten: (1) eine »multimediale Produktion, ausgehend vom Schlager: ›My Funny Valentine‹« der Gruppe VAL 5 (Andres Bosshard, Markus Eichenberger, Thomas Meyer, Daniela Zehnder, Alfred Zimmerlin); (2) »Saxorama«, eine Komposition von Remo Rau für Tenor-Saxophon und Streichorchester (geschrieben für Roman Schwaller); (3) »Synthesizer and Percussion« mit dem Duo Bruno Spoerri/Reto Weber; (4) »Notierte und improvisierte Spiele« mit Geneviève Fallet und Emmy Henz-Diémand; (5) ein nicht näher umschriebenes Projekt des Ensembles Musica libera (Hans Eugen Frischknecht,

10 Vgl. hierzu Weber 2024. Für die übrigen genannten Feste vgl. die betreffenden Programmhefte (STV-Ph 1978–1980) und Jahresberichte (STV-Jb 1978–1980).

11 STV-Jb 1981, S. 2.

12 »Sur proposition de M. Zbinden, le Comité envisage d'organiser […] une Fête consacrée aux points de contact entre la musique légère et la musique sérieuse.« (STV-PV 1977, S. 3; Hervorhebung im Original).

13 Vgl. STV-PV 1978, S. 6.

14 Vgl. STV-PV 1979, S. 4 sowie STV-PV 1980, S. 2.

15 Der SMR ist eine Dachorganisation von Musiker:innen-Verbänden in der Schweiz. Gegründet wurde er 1964 als Schweizer Vertretung des Internationalen Musikrats, nachdem der STV diese Funktion provisorisch bereits seit 1952 ausgeübt hatte. Vgl. unter anderem STV-Jb 1963, S. 26 f. sowie STV-Jb 1964, S. 19.

16 MKS o. J., S. [1].

17 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thomas Eckert, René Krebs).[18] Prompt fühlte sich der Vorstand des STV bemüßigt sicherzustellen, dass das Zofinger Fest nicht quasi von der MKS übernommen wurde:

> Der Vorstand findet Ihr Projekt sehr interessant; es ist eine nützliche Grundlage für die Ausarbeitung der Struktur dieses Festes.
> Wir bestehen aber fest darauf – wie wir Ihnen schon am 27. Oktober 1979 in Lausanne gesagt haben – dass das Fest ein Fest des Schweizerischen Tonkünstlervereins bleibt und dass hauptsächlich unsere eigenen Komponisten einbezogen werden müssen.[19]

Derungs reagierte gelassen:

> Natürlich wird das Fest in Zofingen ein STV-Fest sein; die MKS will nicht Komponisten in das Programm einschleusen. Unsere Mitwirkung ist meiner Meinung nach dann sinnvoll, wenn wir jene Bereiche der Thematik »U« und »E« abdecken können, die eben im STV nicht oder kaum vertreten sind: Jazz in den verschiedensten Erscheinungsformen, Folk, Rock und freie Improvisation.[20]

Ohnehin wurde die ursprüngliche Idee, die Beiträger:innen direkt zu bestimmen, alsbald zugunsten eines Bewerbungsverfahrens verworfen. Im Herbst 1980 entschied die vorbereitende Kommission, eine Ausschreibung über mehrere Kanäle zu verteilen.[21] Rund neunzig kleinere und größere Ensembles beziehungsweise Bands bewarben sich. Daraus wählte die Programmkommission[22] in einem zweistufigen Verfahren knapp dreißig Beiträge aus, die auf einem undatierten Arbeitspapier nicht mit ›E‹ und ›U‹ apostrophiert, sondern den fünf Genres »klassisch«, »Folk«, »Jazz«, »freie Improvisation« und »zwischen klassisch und Jazz« zugewiesen wurden.[23] Unter den Eingängen befanden sich auch vier der Projekte, die bereits auf der erwähnten provisorischen Liste der MKS figuriert hatten;[24] davon wurde in der definitiven Auswahl allerdings nur Remo Raus »Saxorama« berücksichtigt. Hinzu kamen drei Kompositionen, die aus einem Wettbewerb der Abteilung Musik von Radio DRS hervorgegangen waren. Die Vorgabe hierzu lautete: »Es können Partituren mit Stücken von 10 bis 20 Minuten Dauer für Big Band – wenn möglich kombiniert mit alternativer Gruppe wie zum Beispiel Volksmusikensemble, Vokalensemble, Streichquartett etc. – eingereicht werden.«[25]

Eine Programmübersicht befindet sich im Anhang des vorliegenden Beitrags. Die Angaben im teilweise lückenhaften Festführer[26] wurden anhand der im STV-Archiv aufbewahrten Dokumentation ergänzt. Als nützliche Informationsquelle erwies sich überdies eine von Lance Tschannen 1982 für Swiss Radio International (heute: Swissinfo) kreierte Sendung mit dem Titel »1982 Swiss Musical Festival (Zofingen)«.[27]

18 Derungs 1979, Beilage.
19 Creux 1979.
20 Derungs 1980.
21 Versand an die Mitglieder der beteiligten Vereine (STV, MKS, SMR), Publikation in der Presse, Ankündigungen im Radio und am Fernsehen, Nutzung persönlicher Kontakte; vgl. STV-PvK 1980, S. 1 f.
22 Die Programmkommission setzte sich aus Vertretern des STV (Urs Frauchiger, Fritz Muggler, Martin Derungs), der MKS (erneut Martin Derungs, Jürg Solothurnmann) und Lance Tschannen, dem Präsidenten des Schweizer Musikrats (und außerdem Redaktor bei Schweizer Radio International) zusammen. Vgl. STV-Bf 1980.
23 Vgl. STV–L 1982a.
24 Vgl. STV–L 1982b.
25 Vgl. STV-div 1982.
26 Vgl. STV-Ph 1982.
27 Swissinfo 1982.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Berührungspunkte zwischen ›E‹ und ›U‹?

Die Musiker-Kooperative hatte bereits in der Frühphase der Planungsarbeit vorgeschlagen, das Motto des Zofinger Festes profund anzugehen – nämlich nicht ohne eine kritische Reflexion des Begriffspaars ›E-Musik/U-Musik‹ vorzunehmen. Ein mögliches Konzept unterbreitete Martin Derungs dem STV im Dezember 1979:

> Unser Vorstand und auch einzeln angesprochene Mitglieder sind übereinstimmend der Meinung, dass sich die Vorbereitungskommission eingehend mit den Begriffen »U- und E-Musik« auseinandersetzen sollte, da diese Begriffe öfters nicht zutreffend, sondern z. B. nach Stil und Besetzung angewendet werden.
>
> Folgende Punkte erscheinen uns wichtig:
> 1) Qualitätsbegriff in der Musik
> 2) Funktion der Musik: Gebrauchsmusik – ›absolute‹ Musik
> 3) Unterhaltung: als legitimes Ziel von Musik
> als Manipulationsmitte
> als wirtschaftlicher Faktor 4
> 4) Fragen der Stellung von U- und E-Musik in Ausbildung, Konzertleben, Radio, Fernsehen, Schallplatten. Gesellschaftliche Stellung des U- und E-Musikers. Presse, Subventionen, SUISA.
>
> Unser konkreter Vorschlag für das Programm (einen Teil des Programms):
> Ein Moderator führt durch das Programm, stellt Werke und Ausführende vor.
> In kurzen Statements von Musikwissenschaftern, Kritikern, Musikern werden einige der oben genannten Probleme beleuchtet, ev. auch kontradiktorisch.
> Kompositionen, Improvisationen und Zwischenformen werden gespielt, wobei die Programmierung im Sinne scharfer Kontraste und nicht möglichster Einheitlichkeit vorgenommen wird.
> Es gibt genügend Zeit zur Diskussion, nicht nur nach einem ganzen Programm, nicht nur im Plenum, sondern auch in Gruppen, zu denen jedermann nach Interesse zugang [sic] hat.
> Ein in dieser Weise gestaltetes Programm könnte sich über einen ganzen Nachmittag und Abend hinziehen.[28]

Dieses oder ein ähnlich ambitioniertes Konzept, das geeignet gewesen wäre, das Musikfest mit dem nötigen diskursiven Unterbau zu versehen, wurde indessen nicht umgesetzt. Die Konzerte wurden weder einzeln moderiert noch durch Statements zum Problem ›E-/U-Musik‹ kritisch flankiert. Was von dieser Idee übrigblieb, war eine im Programmheft als »Symposium-Lunch« bezeichnete Diskussionsrunde zur Mittagszeit, die von Andreas Wernli, dem damaligen Leiter der Abteilung Musik von Radio DRS, moderiert wurde.

Und so standen sich die musikalischen Beiträge aus unterschiedlichen Genres lose gegenüber, ohne dass auf Anhieb deutlich geworden wäre, wo sich besagte »Berührungspunkte zwischen E und U« allenfalls befanden – und wo nicht. Kurzum: Auf der Ebene der Programmgestaltung fiel das Motto des Zofinger Festes grosso modo unter den Tisch.

Allerdings gab es einige Beiträge, die das Festival-Thema in der Musik selbst zu verhandeln suchten. Hierzu zählen die ›Crossover‹-Werke, die aus dem DRS-Wettbewerb hervorgegangen waren, aber beispielsweise auch das Projekt des Luzerners Mani (Emanuel) Planzer, der in seiner Gruppe »art huebris« bewusst »professionelle Musiker aus beiden Lagern (E- und U-Musik)« versammelte. Dabei handelte es sich um Instrumentalist:innen, die in den Bereichen Klassik,

28 Derungs 1979; Hervorhebungen im Original.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

freie Improvisation und Jazz aktiv waren.[29] In Zofingen boten sie eine über mehrere Monate hinweg entwickelte Performance, die aus strukturierten Kollektivimprovisationen und auskomponierten Teilen bestand.

Solche Programmpunkte schienen allerdings nicht geeignet, enttäuschte hohe Erwartungen an ein vielversprechend klingendes Festival-Thema auszugleichen. Das im Jahresbericht 1982 publizierte, von Andreas Wernli verfasste Kurzprotokoll der erwähnten Diskussionsrunde lässt insbesondere seitens der ›U-Musiker:innen‹ Ernüchterung erkennen. Hier ein Auszug:

> Die Frage nach der Akzeptanz der U-Musik und der U-Musiker löste eine starke Diskussion aus, denn ein echtes Gespräch über den Graben war offensichtlich nur in ganz wenigen Fällen zustandegekommen. Dies lag nicht nur so sehr [sic] an mangelnder Gesprächsbereitschaft, als an der Vielzahl der Veranstaltungen, welche kaum Zeit und Ruhe für Kontakte zuliess. Es blieb das Gefühl des Nebeneinanders; auf Seite der U-Musiker das Gefühl, nicht akzeptiert worden zu sein. Der Verdacht wurde geäussert, es handle sich beim versuchten Brückenschlag von E zu U um eine Alibiübung, was die Vertreter aus dem Organisationskomitee zu Recht nicht gelten liessen.[30]

Schließlich wurde aber auch die Frage aufgeworfen, »ob U-Musik überhaupt der richtige Name für die auftretenden Ensembles« sei. Als »zutreffendere Bezeichnung wurde der Begriff A-Musik für alternative Musik vorgeschlagen.«[31] Gerade über diesen Teil der Diskussion, in dem eine kritische Auseinandersetzung mit den Etiketten ›U‹ und ›E‹ angeklungen zu sein scheint, wüsste man gerne mehr. Ging es dabei in erster Linie um ästhetische Fragen? Oder allenfalls auch um ökonomische wie beispielsweise die Vergütungspraxis der Verwertungsgesellschaft SUISA? Bedauerlicherweise hat sich kein ausführliches Gesprächsprotokoll erhalten.[32] Was die SUISA betrifft: Nicht lange nach dem Zofinger Fest, nämlich Ende 1983, schaffte sie die Unterscheidung von ›E‹ und ›U‹ bei ihren Vergütungskategorien ab. Ausschlaggebend waren insbesondere »sich häufend[e] Schwierigkeiten mit der Bewertung der Werke, hauptsächlich in den Bereichen der Jazz-Musik und der musikalischen Improvisation«.[33]

Pressereaktionen

Die Berichterstattung[34] ging mit der Veranstaltung vielerorts hart ins Gericht. Wiederkehrende Kritikpunkte waren die Überfülle des Programms, der geringe Publikumsaufmarsch als Folge mangelnder Öffentlichkeitsarbeit, aber auch ganz grundsätzlich die Wahl des Mottos, das einer gezielten Vermittlung bedurft hätte. »[D]er Versuch, ›Berührungspunkte zwischen E- und U-Musik‹ aufzudecken«, monierte beispielsweise Peter Hagmann, »ging gründlich daneben. Die direkte Konfrontation zwischen den vom Markt so säuberlich getrennten Sparten blieb unfruchtbar, weil sie nicht vermittelt wurde.« Die Diskussionsrunde half hier offenbar auch nicht weiter:

29 STV-Ph 1982, S. 15.
30 Wernli 1982, S. 10.
31 Ebd.; gemäß Peter Hagmann stammte dieses Votum vom Komponisten und Improvisator Martin Schlumpf, vgl. Hagmann 1982.
32 Genauer: weder im STV-Archiv noch beim Diskussionsleiter (Wernli 2023).
33 SUISA 1985, S. 21; vgl. auch Meyer 1999, S. 173.
34 Ein umfassender Pressespiegel des Festes befindet sich im STV-Archiv (STV-Ps 1982).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Wie verworren die Problematik um ›E‹ und ›U‹ in der Musik ist, wie wenig Klarheit darüber herrscht, was die beiden Buchstaben überhaupt bedeuten und worunter etwa improvisierte Musik zu subsumieren wäre (der Komponist Martin Schlumpf schlug dafür den Buchstaben ›A‹ im Sinne von ›alternativ‹ vor), […] das machte ein Symposion deutlich, das […] nicht eben ergiebig war, weil die Gesprächsteilnehmer vornehmlich aneinander vorbeiredeten […].[35]

Auf die nicht aufgelöste begriffliche Unschärfe und mangelnde Vermittlung der Sparten verwies auch der *Tages-Anzeiger*: »[K]onzeptionslos, beinahe wahllos durcheinander wurden Musikgruppen, die nach Ansicht der Veranstalter […] dem schwammigen Bereich der U-Musik zuzuordnen sind, in die mehreren Konzert-Pakete ›abgefüllt‹.«[36] Und das *Badener Tagblatt* befand: »Zutreffender [als die Unterscheidung ›E‹ und ›U‹; Anmerkung der Verfasserin] wäre vielleicht, von ausschliesslich auf den Konsum gerichteter Musik und von solcher zu sprechen, die, ob ernst oder heiter, etwas zu sagen hat.«[37]

Bei aller begrifflichen Schwammigkeit und verwirrenden Konzeption: Trennschärfen waren dann doch auch zu beobachten. Abermals Peter Hagmann: Gezeigt habe das Symposium auch, »wie tief sich […] die Kluft zwischen älteren, etablierten Schweizer Komponisten und jüngeren, nach neuen Ausdrucksformen und Anerkennung suchenden Musikern« auftue.[38] Anschaulicher in dieser Hinsicht ist der Jazzkritiker Christian Rentsch:

> Das herablassende Wohlwollen der »führenden Tonköpfe«, wie die Pianistin Emmy Henz-Diémand die konservativen Musikfunktionäre bösartig und doch so zutreffend apostrophierte – dieses scheinbare Wohlwollen schlug bei den Proben aufs Exempel allenthalben in heftige, ganz körperliche Berührungsängste um: die Damen und Herren verliessen fluchtartig den Saal, hielten sich wenigstens die Ohren zu oder liessen mit versteinerten Mienen den »höllischen Lärm«, diese »Chaotenmusik« – beides aufgeschnappte authentische Zitate – über sich ergehen.[39]

›Debriefing‹

Wie aber beurteilten die beteiligten Verbände – namentlich die MKS und der STV – die Veranstaltung? Welche Schlüsse wurden gezogen?

Martin Derungs zeigte sich als Präsident der MKS vorsichtig selbstkritisch: »Niemand wird sich darüber wegtäuschen wollen, dass die zwei Tage ›Fest der Musik‹ nicht in jeder Beziehung befriedigen konnten.« In einer »gewissen ›Euphorie‹« sei »zuviel hineingepackt« worden und die »für einen sinnvollen Einbezug der Zofinger Bevölkerung notwendige Animationsarbeit« vergessen gegangen. Zudem habe die Aufführung der von Radio DRS prämierten Werke »ein Element des Konkurrenzdenkens ins Spiel« gebracht, das »sonst glücklicherweise« habe vermieden werden können.

> Doch genau diese Schwierigkeiten zeigen, an welchen Punkten sinnvollerweise angesetzt werden müsste, wenn man eine weitere Zusammenarbeit zu gegebener Zeit ins Auge fassen möchte. Mein Resümee: Nicht voreilige Versöhnung anstreben, sondern gegenseitiges Interesse und Verständnis fördern, denn die Kulturschaffenden werden in den nächsten Jahren zusammenhalten müssen.[40]

35 Hagmann 1982, S. 37.
36 Rentsch 1982, S. 25.
37 Radecke 1982.
38 Hagmann 1982, S. 37.
39 Rentsch 1982, S. 25.
40 Derungs 1982, S. 9; Hervorhebungen im Original. Der abschließende Nebensatz war eine Anspielung auf die 1980 lancierte Eidgenössische Kulturinitiative (auch ›Kulturprozentinitiative‹), die vorschlug, ein Prozent der

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seitens des STV erfolgte eine Lagebeurteilung unmittelbar am Fest – und zwar in Gestalt der Abschiedsrede des Präsidenten Klaus Huber.[41] Beim Zofinger Projekt hielt er sich nicht lange auf: Die »Weiterführung und Aktualisierung der thematisierten Tonkünstlerfeste« seien »Ansätze zur Veränderung«. Dies gelte »nicht zuletzt« für das Zustandekommen des in der Vereinsgeschichte »einzigartigen« Festes in Zofingen: »Ein einschneidendes Ereignis, welches immerhin das Aufsprengen unserer Isolation und ein verstärktes direktes Teilnehmen am allgemeinen Musikleben andeuten mag.« Das Aber folgte auf dem Fuß, war gepfeffert und füllte später im Jahresbericht zwei Druckseiten. Hier seien nur ein paar Kernsätze wiedergegeben:

> Niemand von uns dürfte sich im Ernst darüber Täuschungen hingeben, dass unser Verein […] durch statische, ja zugesprochen [sic] repetitive Eigenschaften geprägt ist. Substantielle Erneuerung kommt, wenn überhaupt, hier nur langsam voran. […] Jener schnell aufkommende typisch schweizerische Reflex – ich nenne ihn mal Schützengrabeninstinkt – scheint uns immer wieder zu zwingen, in Deckung zu gehen, um irgendwelche eingefleischten Linien […] zu halten. […] Der Schweizerische Tonkünstlerverein braucht dringend Erneuerung. Er muss einige seiner längst erstarrten Strukturen entschieden aufbrechen, will er die vielen Aufgaben, die er hat – und es kommen laufend neue hinzu! – einigermassen zeitgemäss lösen.[42]

Die Rede sorgte für heiße Köpfe, insbesondere im Vorstand – und dies umso mehr, als das Papier durch die Hintertür an die *Schweizerische Musikzeitung* (*SMZ*) beziehungsweise deren Redaktor Jürg Stenzl weitergereicht worden war. Dort erschien sie, zweisprachig, in der Nummer vom Juli/August 1982.[43] An seiner darauffolgenden Sitzung beschloss der Vorstand, sich ebenfalls in der *SMZ* von Hubers Rede zu distanzieren.[44] Die Stellungnahme wurde in der letzten Ausgabe des Jahres publiziert und von Jürg Stenzl auf derselben Druckseite mit einem Kommentar versehen:

> Der [sic] Entscheid, den Text von Klaus Hubers Abschiedsrede vollumfänglich zweisprachig abzudrucken, traf der Redaktor aufgrund seiner Überzeugung, dass kontroverse Texte zugänglich zu machen sind, damit sie diskutiert werden können. Dass der Vorstand des STV den Inhalt dieser Rede nicht einfach mit einem Communiqué verdrängt hat, zeigt u. a. die Tatsache, dass es [sic] die von Klaus Huber geforderte Statutenrevision in Angriff genommen hat.[45]

In der Tat war an einer »Séance du Bureau« Ende August 1982 entschieden worden, die geltenden Statuten, die letztmals 1943 revidiert worden waren, zu aktualisieren.[46] Die neue Version trat Anfang November 1984 in Kraft. Wurde damit aber eine Tür hin zum Jazz, Pop, Folk, Rock, zur Freien Improvisation aufgestoßen? Es ist nicht ersichtlich, dass dieser Gedanke im Zuge der Revision eine Rolle gespielt hatte. Nach wie vor erschien der Vereinszweck – unter anderem

Bundesausgaben in die Kulturförderung zu investieren. Die Initiative gelangte 1986 zur Abstimmung, wurde jedoch (ebenso wie der bundesrätliche Gegenvorschlag) an der Urne verworfen. Vgl. BAK 2012.

41 Siehe hierzu auch den Beitrag von Thomas Gartmann in diesem Band (Gartmann 2025), S. 447.

42 Huber 1982a, S. 13 f.

43 Vgl. Huber 1982b.

44 Vgl. STV-PV 1982, S. 3. Das Statement lautete: »In der Nummer 4 der Schweizerischen Musikzeitung wurde die Abschiedsrede publiziert, die Prof. Klaus Huber an der Generalversammlung des STV in Zofingen gehalten hat. Der Vorstand des STV war nicht zum voraus über den Inhalt der Rede informiert worden und legt Wert auf die Feststellung, dass er jede Verantwortung für diesen Text ablehnt.« (Ebd.) Den Vorstand bildeten damals Robert Faller (Präsident), Hans Ulrich Lehmann (Vizepräsident), Jean Balissat, Urs Frauchiger, Eric Gaudibert, Gertrud Schneider und Jacques Wildberger (vgl. ebd., S. 1, und STV-Jb 1982, S. 68).

45 Stenzl 1982, S. 387. Zu Hubers Empfehlung, die geltenden Statuten einer »Generalrevision« zu unterziehen vgl. Huber 1982a, S. 15 f. bzw. Huber 1982b, S. 293.

46 Vgl. STV-PB 1982, S. 1.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»die Pflege der schweizerischen Musik im allgemeinen«, die »Förderung des Zusammengehörigkeitsgefühls und kollegialer Beziehungen unter den einheimischen Musikern« – durch die Bestimmungen darüber, wer Aktivmitglied werden konnte, gleichsam konterkariert. Eine Aktivmitgliedschaft blieb »Komponisten, Dirigenten, Solisten, Musikschriftstellern und Tonmeistern« vorbehalten.[47] Theoretisch ließen sich unter dem Stichwort »Komponisten« auch Komponierende anderer Sparten als der ›klassischen‹ unterbringen. Allerdings hielt die Aufnahmepraxis Hürden bereit, die statutarisch nicht verankert waren: Noch bis 1989 mussten Komponist:innen Partituren einreichen, die vom Vorstand juriert wurden.[48] Mit Musik-Kreierenden, die vom traditionellen Werkbegriff Abstand nahmen, in unterschiedlichen Graden Instant Composing betrieben oder aber kompositorische Ideen lediglich grob in einem Leadsheet oder grafischen Konzepten fixierten, wurde hier de facto nicht gerechnet.

Wie aber verhielt es sich mit weiteren Gemeinschaftsprojekten des STV und der Musiker-Kooperative Schweiz? Auf die MKS stößt man erst wieder im Programmheft des Tonkünstlerfestes 1994 in La Chaux-de-Fonds, das unter dem Motto »Volonté d'ouverture« lanciert wurde und dann ganz im Zeichen improvisierter Musik stand.[49]

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 28.8.2025.

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.

BAK 2012 | Bundesamt für Kultur: *Geschichte der bundesstaatlichen Kulturförderung,* Version vom 1.2. 2012, www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturfoerderungsgesetz/geschichte-der-bundesstaatlichen-kulturfoerderung.html.

Bänninger 1982 | Christian Bänninger: Abschluss des Schweiz[erischen] Tonkünstlerfestes. In Zofingen ins Gespräch gekommen, in: *Zofinger Tagblatt,* 25.5.1982 (Ausriss in: ASM-B-2–116).

Bischof 2025 | Markus Bischof: Mitteilungen an die Verfasserin (telefonisch am 12.8.2025; per E-Mail am 14.8.2025 und 23.8.2025).

Creux 1979 | Dominique Creux (STV-Generalsekretär): *Brief an Martin Derungs* vom 20.12.1979 (Durchschlag in: ASM-H-1–24).

Derungs 1979 | Martin Derungs (Musiker-Kooperative Schweiz): *Brief an den STV* vom 3.12.1979 (in: ASM-B-2–113).

Derungs 1980 | Martin Derungs (MKS): *Brief an den STV (Generalsekretär Dominique Creux)* vom 29.1. 1980 (in: ASM-B-2–113).

Derungs 1982 | Martin Derungs: Die Musiker-Kooperative Schweiz am Tonkünstlerfest 1982 in Zofingen, in: STV-Jb 1982, S. 9.

Escher 1982 | Peter Escher: Impressionen vom Fest, in: *Oltner Tagblatt,* 26.5.1982 (Ausriss in: ASM-B-2–116).

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.

Gartmann 2025 | Thomas Gartmann: Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: *Musik-Diskurse nach 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), S. 435–463, https://doi.org/10.5771/9783987402289.

Hagmann 1982 | Peter Hagmann: 83. Tonkünstlerfest. Zofingen blieb zu Hause, in: *Basler Zeitung,* 27.5.1982, S. 37 (Ausriss in: ASM-B-2–116).

Huber 1982a | Klaus Huber: [Abschiedsrede], in: STV-Jb 1982, S. 13–16.

47 STV-St 1984, S. 2 und 4.

48 Vgl. hierzu abermals den Beitrag von Thomas Gartmann in diesem Band (Gartmann 2025).

49 Vgl. STV-Ph 1994.

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Huber 1982b | Klaus Huber: Abschiedsadresse des zurücktretenden Präsidenten, in: *Schweizerische Musikzeitung* 122 (1982), S. 291–293; französische Fassung (Übersetzung: François Deléglise): ebd., S. 293 f.
Meyer 1999 | Alfred Meyer: Weder E noch U – die Praxis der SUISA, in: *Geschichte und Medien der ›gehobenen Unterhaltungsmusik‹,* hg. von Mathias Spohr, Zürich: Chronos 1999, S. 173–176.
MKS o. J. | Musiker-Kooperative Schweiz: *Wer ist und was will die Musiker Kooperative Schweiz (MKS)?,* undatierte Broschüre (mutmaßlich von 1979/80) (Kopie in: ASM-B-2–115).
Pauli 1982 | Hansjörg Pauli: »The Unanswered Question(s)«. Das 83. Schweizerische Tonkünstlerfest, in: *Schweizerische Musikzeitung* 122 (1982), S. 289–291.
Radecke 1982 | Erich Radecke: War dieses Tonkünstlerfest wirklich ein Fest der Musik?, in: *Badener Tagblatt,* 24.5.1982 (Ausriss in: ASM-B-2–116).
Rentsch 1982 | Christian Rentsch: Berührungsängste gegenüber der U-Musik, in: *Tages-Anzeiger,* 25.5.1982, S. 25.
Stenzl 1982 | J[ürg]. S[tenzl].: [Kommentar], in: *SMZ* 122 (1982), S. 387.
STV-Bf 1980 | STV: [verschiedene Schreiben des Sekretariats des STV an die Programmkommission] (Durchschläge in: ASM-B-2–113).
STV-D-K | Dossiers der Künstler:innen und Korrespondenz zum Tonkünstlerfest 1982 (in: ASM-B-2–114, ASM-B-2–115).
STV-div 1982 | STV: *Kompositionswettbewerb,* Ausschreibungstext ohne Briefkopf für das Tonkünstlerfest 1982 (in: ASM-B-2–113).
STV-Jb 1963 | STV: *Jahresbericht 1963* (ASM-E-3–58).
STV-Jb 1964 | STV: *Jahresbericht 1964* (ASM-E-3–59).
STV-Jb 1974 | STV: *Jahresbericht 1974* (ASM-E-3–69).
STV-Jb 1976 | STV: *Jahresbericht 1976* (ASM-E-3–71).
STV-Jb 1978 | STV: *Jahresbericht 1978* (ASM-E-3–73).
STV-Jb 1979 | STV: *Jahresbericht 1979* (ASM-E-3–74).
STV-Jb 1980 | STV: *Jahresbericht 1980* (ASM-E-3–75).
STV-Jb 1981 | STV: *Jahresbericht 1981* (ASM-E-3–76).
STV-Jb 1982 | STV: *Jahresbericht 1982* (ASM-E-3–77).
STV–L 1982a | STV: *Candidats Fête Zofingen 1982 retenus definitivement* [Liste] (in: ASM-B-2–113).
STV–L 1982b | STV: *Candidats Fête Zofingen 1982 (par ordre d'arrivée des inscriptions)* [Liste] (in: ASM-B-2–113).
STV-PB 1982 | STV: *Protokoll der »Séance du Bureau« vom 28.8.1982* (in: ASM-E-1–46).
STV-Ph1975|STV:*SchweizerischesTonkünstlerfestBasel.5.–8. Juni1975*[Programmheft](in:ASM-P-2–10).
STV-Ph 1978 | STV: *Schweizerisches Tonkünstlerfest Luzern, 1978* [Programmheft] (in: ASM-P-2–10).
STV-Ph 1979 | STV: *Schweizerisches Tonkünstlerfest Carouge, 1979* [Programmheft] (in: ASM-P-2–10).
STV-Ph 1980 | STV: *Schweizerisches Tonkünstlerfest Glarus, 1980* [Programmheft] (in: ASM-P-2–10).
STV-Ph 1981 | STV: *Schweizerisches Tonkünstlerfest Lugano, 1981* [Programmheft] (in: ASM-P-2–10).
STV-Ph 1982 | STV: *Fest der Musik. 83. Schweizerisches Tonkünstlerfest Zofingen 22.–23. Mai 1982* [Programmheft] (in: ASM-P-2–10).
STV-Ph 1994 | STV: *95e Fête des Musiciens Suisse. 2–4 Septembre 1994. La Chaux-de-Fonds* [Programmheft] (in: ASM-P-2–13).
STV-Ps 1982 | STV: *Pressespiegel Tonkünstlerfest Zofingen 1982* (in: ASM-B-2–116).
STV-PV 1975a | STV: *Protokoll der außerordentlichen Vorstandssitzung zum Thema »La Politique générale de l'AMS« vom 17.10.1975* (in: ASM-E-1–40).
STV-PV 1975b | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 22./23.11.1975* (in: ASM-E-1–40).
STV-PV 1976 | *Protokoll der »Discussion sur ›La Politique générale de l'AMS‹« vom 15.2.1976* (in: ASM-E-1–41).
STV-PV 1977 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 19./20.11.1977* (in: ASM-E-1–42).
STV-PV 1978 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 9.2.1978* (in: ASM-E-1–43).
STV-PV 1979 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 7./8.12.1979* (in: ASM-E-1–44).
STV-PV 1980 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 7./8.11.1980* (in: ASM-E-1–45).
STV-PV 1982 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 25.9.1982* (in: ASM-E-1–46).
STV-PvK 1980 | STV: *Protokoll der Sitzung der vorbereitenden Kommission vom 22.10.1980* (in: ASM-E-1–45).
STV-St 1984 | STV: *Statuten des Schweizerischen Tonkünstlervereins / Statuts de l'Association des Musiciens Suisses,* Version vom 3. November 1984 (in: ASM-C-3–1).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

SUISA 1985 | SUISA: *Bericht über das Jahr 1984,* Zürich: SUISA 1985.
Swissinfo 1982 | Swissinfo: *Special Events – Special Editions. 1982 Swiss Musical Festival (Zofingen)* [Radiosendung], 1982, www.swissinfo.ch/eng/special-events-special-editions-1982-swiss-musical-festival-zofingen/6576700. Die Sendung erschien 1983 auch auf Schallplatte (Musica Helvetica, Special Events, Volume 4).
Weber 2024 | Gabrielle Weber: Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein schwieriges Verhältnis. Elitäre Kunst trifft Massenmedium am Tonkünstlerfest in Lugano 1981, in: *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer,* hg. von Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King, Schliengen: Argus 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), S. 186–205.
Wernli 1982 | Andreas Wernli: Symposium. Sonntag, 23. Mai 12.15–13.45 Uhr, in: STV-Jb 1982, S. 9 f.
Wernli 2023 | Andreas Wernli: *Mitteilung (E-Mail) an die Autorin* vom 3.11.2023.

Doris Lanz *promovierte 2007 mit einer Arbeit über* Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken. *Zuvor war sie u. a. Visiting Fellow am Department of Music der Harvard University (Winter 2005/06). Von 2007 bis 2013 war sie Oberassistentin/Lektorin an der Université de Fribourg. Seit 2007 ist sie Lehrbeauftragte am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Bern in folgenden Projekten: »Das Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins« (2019–2021), »Im Brennpunkt der Entwicklungen – der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017«.*

Anhang

83. Schweizerisches Tonkünstlerfest, Zofingen, 22./23. Mai 1982
Konzertprogramm[50]

Samstag, 22. Mai 1982
10:00 Uhr (Bildungszentrum, Mehrzweckraum)
Concert pour la jeunesse; Einführung: Urs Frauchiger

Trio KKK
Freie Improvisation
Jürg Hager, Klarinetten; Urs Peter Schneider, Klavier; Jürg Wildberger, Kontrabass

Markus Plattner Quartett
Jazz
Markus Plattner, Gitarre; Beat Wenger, Saxophon; Thomas Dürst, Bass;
Guido Parini, Schlagzeug

Norbert Möslang / Andy Guhl
Freie Improvisation / Free Jazz
Norbert Möslang, Saxophone, Klavier, Kontrabassklarinette und Eigenbauinstrumente;
Andy Guhl, Schlagzeug, Kontrabass, Bratsche, Federphone und Eigenbauinstrumente

Claude Rochat et son groupe
Folk, mit Elementen aus Jazz und Pop
Claude Rochat, Drehleier, Gitarren, Dulcimer, Gesang; Philippe Cornaz, Vibraphon;
Pier-Angelo Crescenzio, E-Bass; Daniel Cornaz, Schlagzeug

50 Quellen, wo nicht anders vermerkt: STV-Ph 1982, S. 14–39; STV-D-K; Pauli 1982; Bänninger 1982; Swissinfo 1982; Escher 1982.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

14:00 Uhr (Stadtsaal)
Jazz-Group de la Radio-Télévision Suisse Romande

Stuff Combe:	»Tribute to John« (à la mémoire de John Carrico) Solisten: Eric Brooke, Trompete; Luc Hoffmann, Sopransaxophon; Achille Scotti, E-Piano
Luc Hoffmann:	»There and Then« Solisten: Luc Hoffmann und Tony d'Adario, Klarinetten

Louis Crelier et son orchestre
Mix aus Klassik, Jazz, Pop
Louis Crelier, Komposition und Gesang; Sebastian Santa Maria, Klavier; Erdal Kizilcay, E-Bass, Posaune; Philippe Heritier, Schlagzeug; Antoine Auberson, Saxophone; John Woolloff, Gitarren; Marie-Claude Schwab und Elisabeth Grimm, Violinen

Ensemble der Junkeregass 43

Marin Marais	»Le Tableau de l'Opération de la Taille« für Gambe und Basso continuo (publ. 1725)
Carlo Farina	»Capriccio stravagante« für Violine, zwei Gamben und Basso continuo (publ. 1626)

Niklaus Debrunner, Barockvioline; Sharyn Rubin, Toshiko Shishido und Katrin Luterbacher, Gamben; Marc Philippe Meystre, Cembalo

Jigsaw
Jazzrock / Latin / Funk
Michael Frey, Gitarre; Felix Huber, Klavier, E-Piano; Rainer Suter, E-Bass; Franz Kneubühler, Schlagzeug

16:00 Uhr
Open-Air Sonderkonzert mit Infra Steff's Red Devil Band

20:00 Uhr (Stadtsaal)
Mani Planzer / Art huebris
Komposition und Improvisation an der Schnittstelle ›E/U‹
Satzfolge: Empeziada – Zanfoniada – Dazanaser – Serida – Bombardela – Martinenco – Marchita – Aqueniuda
Mani Planzer, Komposition und Leitung; Gregor Albrecht, Violoncello; Jürg Ammann, Klavier; Thomas Hiestand, Schlagzeug; Marianne Etzweiler, Viola; Hans Koch, Klarinetten und Saxophone; Edwin Küttel, Oboen und Bombard; Jürg Morgenthaler, Klarinette und Altsaxophon; Michel Poffet, Kontrabass; Albor Rosenfeld, Violine; Peter Sigrist, Saxophone und Drehleier; Jürg Burkhart, Saxophone; Heidi Benz, Flöte und Piccolo

21:00 (Niklaus-Thut-Platz)

Heinz Marti	»Konzept einer ›Manifestation‹ (auf einem öffentlichen Platz)« für Fanfaren-Gruppe, Blasmusikkorps und Feuerwerker (1973)

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sonntag, 23. Mai 1982
08:45 Uhr (Katholische Kirche)
Ökumenischer Gottesdienst mit musikalischer Umrahmung

Heinz Reber / Thomas Demenga
Freie Improvisation
Heinz Reber, Orgel; Thomas Demenga, Violoncello

10:30 Uhr (Gemeindeschulhaus, Aula)
Max E. Keller / Jürg Laederach
Max E. Keller »Cum processio tum missa non est« (1970)
»Psychogramm« (1971)
»Remember«, Improvisationskonzept für Bassklarinette und Klavier (1982, UA)
Max E. Keller, Klavier und Synthesizer; Jürg Laederach, Bassklarinette[51]

Erika Radermacher / Urs Peter Schneider
Kompositionen (u. a. von Ravel, Brahms und Strawinsky)/Improvisationen
Erika Radermacher, Klavier und Gesang; Urs Peter Schneider, Klavier und Schlagzeug

Alfred Wälchli Klavier-Trio
Alfred Wälchli »Die Sonata des Pecten« (1965/70)
Anna Merz-Litschig, Christine Schlatter und Adalbert Rötschi, Klavier

10:30 Uhr (Rathaus, Bürgersaal)
Alex Buess / Knut Remond
Freie Improvisation / Free Jazz
Alex Buess, Altsaxophon und Bassklarinette; Knut Remond, Schlagzeug[52]

Boris Mersson
Boris Mersson »Etudes rythmiques« pour trio de jazz et quatuor à cordes, op. 13 (1956)
Luc Hoffmann, Klarinette; Max Hediger, Kontrabass; Stuff Combe, Schlagzeug
Quatuor de Genève: Régis Plantevin und Mireille Mercanton, Violinen; André Vauquet, Viola; Mauricio Senn, Cello

FRUNZ (Fischer, Rüegsegger und Zutaten)
Freie Improvisation
Erich Fischer, Trompete und Perkussion; Klaus Rüegsegger, Saxophone und Flöte; Matthias Wilhelm, Bass, Tuba und Perkussion

14:00 Uhr (Gemeindeschulhaus, Aula)
Gais Lutrins
Salon-Musik
Pierre-Henri Ducommun, Violine; François Allemand, Flöte; Jean-Paul Jeanneret, Cello; Mouna Saydjari, Klavier

51 Der Schriftsteller und Musiker Jürg Laederach sprang für den ursprünglich vorgesehenen Perkussionisten Barni Palm ein; das Programm wurde entsprechend angepasst.
52 Gemäß Bänninger 1982 bestritt Knut Remond den Auftritt jedoch kurzfristig alleine.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aargauer Kammerensemble

Remo Rau »Saxorama«, Suite für Tenorsaxophon und Streichorchester op. 72 (1976) (UA)

Roman Schwaller, Tenorsaxophon

Martin Kunz, Hansjörg Brugger, Elisabeth Grimm, Gunnar Harand, Nicolae Buica, Heinz Haudenschild, Herbert Schaad und Milan Kral, Violinen; Adrian Wepfer und Monique Fornallaz, Violen; Doris Czulowska und Mireille Lüscher, Celli; Christian Geiser, Kontrabass
Leitung: André Aerschmann

Rhésus

Französische Chansons mit Elementen aus Blues, Jazz und Klassik
Alain Jeannet, Gitarre und Gesang; Pierre Calame, Schlagzeug und Perkussion; Alain Turrian, E-Bass, Kontrabass und Gesang; Daniel Favez, Klavier, Vibraphon, Perkussion und Gesang; Philippe Rochat, Gitarre, Harmonika und Gesang; Dominique Rosset, Klavier, Vibraphon und Gesang

Uepsilon

Jazz
Jürg Solothurnmann, Saxophone; Jürg Ammann, Klavier; Michel Poffet, Kontrabass, E-Bass; David Elias, Schlagzeug

14:00 Uhr (Rathaus, Bürgersaal)

Basler Madrigalisten & Onyon (Jazzquartett)

Clément Janequin »La Guerre« (oder »La Bataille de Marignan«) (um 1528)

Adriano Banchieri »Contrappunto bestiale alla mente« (publiziert 1608)

Andreas Friedli/Markus Bischof »Suonoton« für Vokalensemble und Jazzquartett[53]

Gerhard Wimberger Bearbeitung des Lieds »Der Meyen« (Melodie: anonym, Text: Hans Sachs; 16. Jh.) für Vokalensemble, begleitet durch Jazzquartett[54]

Franz Tischhauser »Das Nasobem«, ein heiteres Divertimento nach Gedichten von Christian Morgenstern für gemischten Chor a cappella (1950)

Basler Madrigalisten: Annemarie Burkhard, Helene Graf, Elisabeth Mattmann und Christa Mosimann, Sopran; Susanna Ganzoni, Marta Henking, Yvonne Naef und Verena Zacher, Alt; Felix Lanz, Gerhard Lehmann, Robert Specht und Mikoto Usami, Tenor; Günther Enzian, Hans Peter Oppliger, Flurin Tschurr und Kari Senn, Bass
Onyon: Christoph »Tüdel« Huber, Kontrabass; Markus Bischof, Klavier; Andreas Friedli, Flöte; Christoph Bürgi, Schlagzeug
Leitung: Fritz Näf

René Zosso / Anne Osnowycz

Weltliche Musik aus dem französischen Mittelalter und neuere Kompositionen
René Zosso, Drehleier und Gesang; Anne Osnowycz, ungarisches Scheitholt

53 Gemäß STV-Ph 1982, Bänninger 1982 und Bischof 2025.
54 Gemäß Swissinfo 1982 (bei 21:58) und Bischof 2025.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Quattro Stagioni
Tänze aus verschiedenen Jahrhunderten (nachgestellt in Neukompositionen)
Cornelius Buser, Richard Erig, Paul Ragaz, Alain Bricola[55]
Instrumentarium: Schalmei, Okarina, Tinwhistle, Blockflöten, Querflöten, Stricknadelklavier, Gitarren, Mandoline, Charango, Tiple, Streichpsalter, Akkordeon, Schlagzeug

16:30 Uhr (Stadtsaal)
Kompositionswettbewerb von Radio DRS, Konzert der Preisträger
Alain Veltin »Entente …« zwischen Streichern, Big Band und Klavier
Alain Veltin, Klavier
Streichergruppe des Radio-Sinfonieorchesters Basel (Leitung: István Krasznai)
DRS Big Band
Leitung: Hans Moeckel

Victor Burghardt »Colorcontrasts« (Bifrontal) für Big Band, Soloklarinette und Streichquartett
Hans Rudolf Stalder, Klarinette
István Krasznai-Quartett
DRS Big Band
Leitung: Hans Moeckel

Runo Ericksson »Small Music for my Soul« for two instrumental choirs
Dedicated to Giovanni Gabrieli and other real musicians
Putte Wickman, Soloklarinette; Ingrid Frauchiger, Stimme
The Zurich Violoncellists (Leitung: Wolfgang Bogner)
DRS Big Band
Leitung: Runo Ericksson

Auftragskomposition des Aargauer Kuratoriums
Martin Schlumpf »Ostinato II« für vier improvisierende Musiker und Orchester (1981/82)
Martin Schlumpf, Saxophon, Bass und Gongs; Alfred Zimmerlin, Cello; Jürg Sommer, Klavier und Vibraphon; Bruno Huwyler, Schlagzeug
Aargauer Symphonie-Orchester, Leitung: Urs Voegelin

Während beider Tage unter freiem Himmel:

Sound-Action
Frei improvisierte Musik auf Eisenplastiken, in Verbindung mit konventionellen Instrumenten und Gesang
Peter Fürst, Flöten und Perkussion; Joel Vandroogenbroeck, Flöten und Perkussion; Carol Muriel, Gesang und Perkussion; Markus Fürst, Perkussion; Léon Francioli, Bass und Perkussion

Musigchare
Emmy Henz-Diémand, Konzept und Klavier

55 Gemäß Escher 1982 und Pauli 1982, S. 291, trat das Ensemble in Zofingen jedoch als Septett auf. Die Namen der drei zusätzlichen Musiker:innen konnten nicht in Erfahrung gebracht werden.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

George Tempest
Folk
George Tempest, Gitarre und Gesang

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Peter Kraut

Konzerte als Diskurs und Politik – die Berner Veranstalter »Taktlos« und »tonart«, 1980–2007

Die beiden unabhängigen Konzertveranstalter »Taktlos« und »tonart« präsentierten von 1980 bis 2007 knapp 600 Konzerte in Bern abseits des damaligen offiziellen akademischen Diskurses: improvisierte Musik, Electronica, Klanginstallationen, avancierte Clubmusik und Experimentelles verschiedenster Färbungen. Schweizer Radio DRS 2 übernahm einen großen Teil der Konzerte als Live-Mitschnitte ins Programm (und 2022 übernahm die Fonoteca Lugano das gesamte Archiv). Als Mitglied der Kerngruppe war ich maßgeblich an der Programmierung beteiligt und will im Beitrag aufzeigen, aus welcher musikästhetischen und kulturpolitischen Perspektive die Konzerte kuratiert wurden. Es geht um die Frage, entlang welcher musikästhetischer Schnittstellen, mit welchen Strategien und Praktiken versucht wurde, ein Gegenbild sowohl zur Praxis der (historischen) ›Avantgarde‹ wie auch zu einer alternativen, aber letztlich affirmativen Popmusik zu zeichnen. Der Beitrag zeigt – in full disclosure – kein ausgewogenes historisches Bild, sondern vergegenwärtigt die Motivationen eines Akteurs, der als Teil eines Kollektivs die zeitgenössische Musik als kulturpolitisches Statement verstand.

Concerts as Discourse and Politics – the Bernese Organisers "Taktlos" and "tonart", 1980–2007

From 1980 to 2007, the two independent concert organisers "Taktlos" and "tonart" presented almost 600 concerts in Bern outside the official academic discourse of the time, with improvised music, electronica, sound installations, advanced club music and experimental music of various hues. Swiss Radio DRS 2 included a large number of their concerts as live broadcasts in its programme. (In 2022, the Fonoteca Lugano assumed the entire archive of these recordings.) As a member of the core group, I was significantly involved in the programming. In this essay, I want to discuss the musical/aesthetic and cultural/political perspectives adopted when curating these concerts, focusing on the aesthetic intersections, strategies and practices that were used to construct an alternative to the practices of the (historical) avant-garde and to pop music. This essay does not endeavour to present a 'balanced' historical picture, but rather illustrates the motivations of a protagonist who was part of a collective that understood contemporary music as a cultural, political statement.

Als Sozialwissenschaftler würde ich gerne objektivierend berichten. Aber das werde ich hier nicht tun können, denn das Folgende berichte und betrachte ich aus der Perspektive eines jungen, kulturpolitisch engagierten Konzertveranstalters. Ich wurde um 1985 als 20-jähriger musikbegeisterter Student der Soziologie und späteres Mitglied einer experimentellen Rockband in den Kreis eines Veranstalterkollektivs aufgenommen. »Jazz Now Bern« und ihre Parallelorganisation »Taktlos Bern« sowie die Konzertreihe »tonart« präsentierten von 1980 bis 2007

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in der schweizerischen Bundesstadt Musik jenseits gängiger Kategorien, die kein anderer Veranstalter auf dem Programm hatte. Es war zeitgenössische Musik im Schnittfeld von Free Jazz, Klanginstallation, avancierter Clubkultur, Kunstmusik, freier Improvisation und multimedialen Zugriffen. Der folgende Text beschreibt die damaligen Bedingungen einer lokalen Musik- und Kulturszene, meine Intentionen als Akteur, der sich darin bewegte, und ordnet rückblickend ein. Er beschreibt Motivationen und gesellschaftliche Kräfte, die unsere Veranstaltertätigkeit prägten. Ich werde erst kurz darstellen, wer wir waren und was wir in den 27 Jahren präsentierten, um anschließend auf Diskursmittel, -räume und -verschiebungen einzugehen.

1 Programm

Die veranstalterische Tätigkeit, von der hier die Rede ist, begann 1980 in Bern mit dem Verein Jazz Now Bern, später ImproBern, aber umgangssprachlich Taktlos Bern genannt, und dauerte bis 2007. Triebkraft waren der Grafikgestalter und -dozent Ruedi Wyss und die Architektin Margareta Peters, gemeinsam mit weiteren engagierten Personen. Prägend war zudem die Mitarbeit des späteren Literaturveranstalters Hans Ruprecht. Ich selbst kam gegen 1987 aktiv dazu (nachdem ich einige Jahre für den Verein als Plakatkleber durch die Stadt gezogen war). Kurz darauf waren Hans Ruprecht, Ruedi Wyss und ich das alleinige Trio hinter Taktlos Bern. tonart (1988–2003) war ein weiteres Kollektiv, das aus diesen Aktivitäten hervorgegangen war, wiederum mit Wyss/Peters, aber zusätzlich mit den Partnern Radio SRF (damals DRS, vertreten von Thomas Adank, dem Redakteur für Neue Musik) und dem Kunstmuseum Bern beziehungsweise später der Nationalbibliothek als Veranstaltungsorte. Ruedi Wyss, der den größten Teil der Plakate und Broschüren gestaltete[1] und damit eine ganze Generation von Grafiker:innen beeinflusste, war zweifellos die am längsten aktive Person. Der Einfachheit halber werde ich im Folgenden aber pauschal von »wir« sprechen, ohne dabei Verdienste beanspruchen zu wollen, die mir nicht zustehen.

Jazz Now Bern/Taktlos Bern (1980–2007) und tonart (1988–2003) waren freie Veranstaltungskollektive ohne Infrastruktur, ausgestattet mit städtischen und kantonalen Subventionen, getragen vom politischen Kollektivgedanken der Zeit und insofern ein Gegenentwurf zu Veranstalterpersönlichkeiten wie Niklaus Troxler (Jazzfestival Willisau) oder Armin Köhler (Donaueschinger Musiktage), die als individuelle Impresarios zweifellos Großes leisteten, aber einem anderen Führungskonzept und kuratorischen Prinzip folgten. Wir handelten kollektiv und aus Idealismus, unentgeltlich und mit der Mission, unterrepräsentierte Musik nach Bern zu holen und dem aktuellsten Musikschaffen unserer Zeit einen Teil der öffentlichen Gelder zuzuführen, die damals fast ausschließlich in die etablierten Institutionen flossen. Wir kämpften für die öffentliche Anerkennung neuester Musik verschiedenster Ausrichtung. Jazz Now Bern/Taktlos Bern organisierte rund 27 Jahre lang eine Konzertsaison mit sechs bis zwölf Konzerten sowie rund zwanzigmal das dreitägige Taktlos Festival, anfangs im Verbund und mit identischem Programm in Basel (Kaserne) und Zürich (Rote Fabrik). Zu Beginn war die Idee des Doppelkonzerts prägend: mit einer internationalen Position und einem einheimischen Act, der den Abend eröffnete – so etwa Pierre Favre/Léon Francioli für George Adams/Don Pullen oder Werner Lüdi mit Blauer Hirsch vor dem Sven-Åke Johansson Quartet. tonart wiederum präsentierte pro Saison etwa sechs Konzerte mit eher kammermusikalischer neuer Musik, die jeweils von Schweizer Radio DRS aufgezeichnet, anfangs live, später zeitversetzt ausgestrahlt

1 Mit dem Suchbegriff »Taktlos« findet man eine Auswahl der Plakate auf der Webseite des Museums für Gestaltung Zürich (MfGZ o. J.).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und in den Pool der europäischen Rundfunkanstalten eingespeist wurden (European Broadcasting Union). Von Anfang an waren zudem interdisziplinäre Projekte auf dem Programm, etwa mit WortPlus (Musik und Literatur) oder mit Schnittstellen zur aufkommenden Szene der Videokunst oder in Richtung Performance. Nicht selten waren dies Kooperationen mit anderen Veranstaltern wie der Werkstatt für improvisierte Musik und weiteren lokalen Akteur:innen.

Über die Spanne von 27 Jahren traten bei Taktlos und tonart in rund 600 Konzerten über 1'000 Musiker:innen aus aller Welt in Bern auf,[2] so unter anderen in folgenden Genres, die hier umgangssprachlich und für die damalige Zeit gültig benannt werden:

Jazz[3]	Dexter Gordon, Sam Rivers, Paul Bley, Archie Shepp, Andrew Cyrille, Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), Sonny Sharrock, Matthew Shipp, Enrico Rava, Gian Luigi Trovesi, Oliver Lake, Muhal Richard Abrams, Jan Garbarek, Albert Mangelsdorff, Vienna Art Orchestra, Jon Hassell, Pierre Favre, Sylvie Courvoisier, Louis Moholo, Jeanne Lee u. a.
Europäische freie Musik	Joëlle Léandre, Irène Schweizer, Louis Sclavis, Koch-Schütz-Studer, AMM, Evan Parker, Derek Bailey, Willem Breuker, Han Bennink, Peter Brötzmann, Peter Kowald, Rüdiger Carl, Hans Reichel, Steve Lacy, Misha Mengelberg, Christian Fennesz, ICP Orchestra, Alex von Schlippenbach, Globe Unity Orchestra, Alfred Zimmerlin, Lol Coxhill, David Toop, Barry Guy und London Jazz Composer's Orchestra u. a.
Kunstmusik	Heiner Goebbels & Ensemble Modern, Les Percussions de Strasbourg, George Lewis, Eberhard Blum, ROVA Saxophone Quartet, Marianne Schroeder, Martha Argerich, Dieter Schnebel (mit Maulwerker Berlin), Teodoro Anzellotti, Marina Rosenberg, Frederik Rzewski, Anthony Braxton, Vinko Globokar, Pauline Oliveros, Alvin Curran, Tom Johnson, Frances-Marie Uitti, Urs Peter Schneider u. a.
elektronische Musik und experimentelle Clubkultur	Phil Niblock, Maryanne Amacher, Musica Elettronica Viva, Carsten Nicolai, Francisco Lopez, DJ Spooky, Jim O'Rourke, John Oswald, Thomas Köner, Coldcut, Granular Synthesis, Métamkine, Pan Sonic, Amon Tobin, Scanner, Thomas Brinkmann, DJ Soulslinger, Nic Collins, Panacea u. a.
New York Scene und Umfeld	John Zorn, Ikue Mori, Marc Ribot, Zeena Parkins, Fred Frith, Bill Laswell, Karen Borca, Elliot Sharp, David Moss, Shelley Hirsch, Arto Lindsay, Borbetomagus, Butch Morris u. a.
Japan	Merzbow, Otomo Yoshihide, Keji Heino, Yamatsuka Eye, Toshinori Kondo u. a.
Performance und Literatur	Max Eastly, Raymond Pettibon, Thomas Meinecke, Ernst Jandl, Endo Anaconda, Christian Marclay, Laurie Anderson, Ghédalia Tazartès, Diamanda Galas, Birgit Kempker, Judith Hermann, Joan La Barbara, Negativland, Velma, Fatima Miranda, Carlos Zingaro u. a.
Rockderivate	The Ex, GOD, Tortoise, David Thomas, Lounge Lizards, OM, Slickaphonics, Eugene Chadbourne, Alboth!, Thurston Moore u. a.

In den meisten Fällen waren, um es mit heutiger Terminologie zu beschreiben, Composer-Performer am Werk, also Autor:innen, die ihre eigene Musik interpretierten. In geschätzten 10% der Konzerte handelte es sich um notierte Musik mit der üblichen Arbeitsteilung zwischen Komponist:in und Interpret:in. Dirigent:innen waren fast nie dabei. In den wenigsten Fällen

2 Die von uns herausgegebene Publikation (Kraut/Wyss 2006) dokumentiert sämtliche bis zu diesem Zeitpunkt präsentierten Konzerte von Taktlos Bern und tonart.

3 Die Klassifizierung erfolgt aus der damaligen Warte der Kuratoren.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wurden die Musiker:innen über Agenturen gebucht, vielmehr programmierten wir die Konzerte im direkten Austausch mit den Künstler:innen.

Die Liste der Veranstaltungsräume zeigt, dass wir in der Stadt Bern agil waren und je nach Bedürfnis unterschiedliche Veranstaltungsorte auswählten und damit auch entsprechend diverse Publikumssegmente bedienten. Wir suchten nach Übereinstimmung von Inhalt und Konzertlokalität. Konzerte, Installationen und Performances fanden unter anderem statt in: Kunstmuseum Bern, Kunsthalle Bern, Reitschule, Botanischer Garten, Restaurant Schweizerbund, Restaurant National, Restaurant Zähringer, Zirkus Federlos, Gaskessel Bern, Kulturzentrum Progr, Mahogany Hall, Dampfzentrale, Radiostudio Bern, Altes Schlachthaus Bern, besetzte oder leerstehende Häuser, Nationalbibliothek, Bierhübeli.

2 Diskursräume

Welche Diskursräume und -mittel standen damals, vor der Zeit des Internets, einem unabhängigen Veranstalter zur Verfügung? Es waren im Wesentlichen vier Parameter, die wir frei kombinierten. Einen haben ich bereits angesprochen: Veranstaltungsräume hatten damals mehr noch als heute sozialpolitische Konnotationen und spezifische Publikumssegmente, die sie frequentierten. Zwischen der autonomen, besetzten Reitschule und dem Kunstmuseum Bern liegen zwar nur 200 Meter, damals waren es aber Welten hinsichtlich der Publikumsstruktur. Je nach Konzertreihe oder Inhalt wählten wir zwischen *Hi* und *Lo*, Kunst und Squat, Club und Kulturzentrum. Der Entscheid für einzelne Orte kam teilweise politischen Statements gleich.

Das Programm war selbstredend Ort der Diskussion. Im Zweifelsfalle, so sagten wir uns, wählen wir das Risiko, das Zeitgenössische, das im Entstehen Begriffene, insbesondere auch durch die gelegentlichen *Cartes blanches,* die wir einzelnen Künstler:innen gaben (etwa an Carsten Nicolai/raster:noton, Anthony Braxton und das London Jazz Composers Orchestra oder den Schweizer Cellisten David Gattiker). Das garantierte intensiven Austausch mit der Szene. Wir hatten den Anspruch, Musik als engagierten Zeitgeistkommentar zu präsentieren und verstanden uns weniger als Intendanten denn als Komplizen von unterrepräsentierten Musiker:innen. Wir wollten nahe am Rohstoff sein, an den Beweggründen, an der Musik und ihren Entstehungsbedingungen, und nicht bloß als Durchlauferhitzer für Handlungsreisende agieren. Das Stammpublikum der ersten fünfzehn bis zwanzig Jahre honorierte dies mit ausgiebigen Feedbacks und Diskussionen.

Das dritte wichtige Element unseres Diskurses bildete die grafische Gestaltung von Printprodukten. Diese waren Medium und Botschaft zugleich. Bis 1999 von Ruedi Wyss entworfen, prägte sie beide Konzertreihen, Taktlos wie tonart. Die Plakate gelten heute als stilprägend für die 1980/90er-Jahre und sind Teil von vielen internationalen Designsammlungen. Die bewusste Wahl der Schrift mit dem bezeichnenden Namen »Eurostile« war ebenso ein Ausdruck dieser Haltung wie die Plakatsprache selbst, die mitunter Attitüde vor Information stellte. Das Periodikum, mit dem wir unsere Aktivitäten bekannt machten (und in dem wir auch ausgiebig zu kulturpolitischen Fragen Stellung bezogen), trug einen programmatischen Titel: Zunächst hieß es *Die fernen Inseln sind viel näher als du denkst,* später änderten wir den Titel zu *Ständig im Fluss* (ein Zitat aus Derek Baileys Buch über die Praxis der Improvisation[4]).

Schließlich waren die Begleitmedien und Begleitkollektive zentraler Teil unseres Selbstverständnisses. Die Festivalzeitung von taktlos erschien als Beilage zur linken *Wochenzeitung.* Als Spin-Off der Veranstalterkollektive entstand zudem das Label INTAKT RECORDS, das heute

4 Bailey 1987 (Original in Englisch 1980 erschienen).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

noch existiert und den Ruf als eines der weltweit wichtigsten Labels für improvisierte und jazznahe Musik genießt. Die Bücher *Die lachenden Aussenseiter,*[5] das *Taktlos Musiklesebuch* (mit Originalbeiträgen unter anderem von Elfriede Jelinek, Reto Hänny, Thomas Kapielski, Judith Hermann)[6] oder der Begleitkatalog zur *Carte blanche* des Post-Minimal-Kollektivs raster:noton (Carsten Nicolai, Olaf Bender)[7] reihten sich in diese Publikationslinie ein und wurden teilweise international für ihre Gestaltung prämiert.

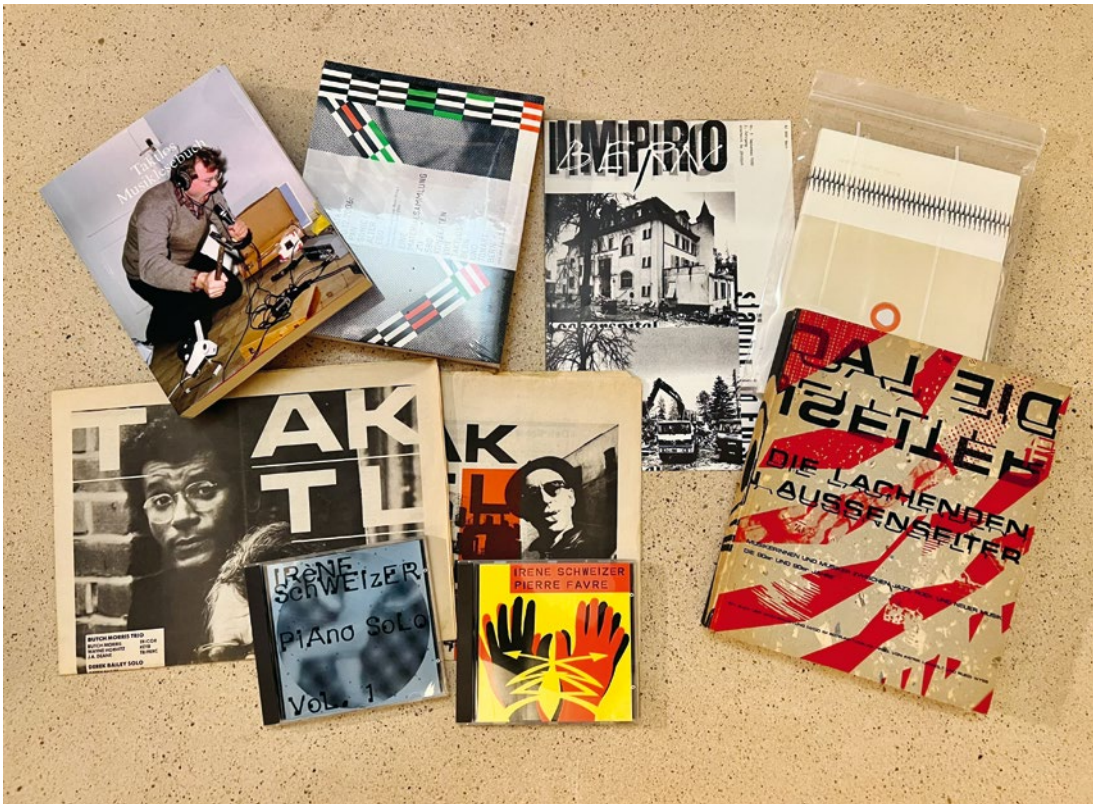


Abb. 1 Diverse Begleitmedien – Magazine, CDs, Bücher – erschienen über die Jahre parallel zu den Konzerten von Taktlos/tonart (Foto: Peter Kraut).

Was wir suchten, war die veranstalterische Übereinstimmung von musikalischem Inhalt, Organisationsform, grafischer Gestaltung und medialer Vermittlung sowie konkretem Erlebnis vor Ort als Gegenentwurf zum konventionell ritualisierten Musikleben einer schweizerischen Kleinstadt – und das Ganze verdichtet in kulturpolitischer Aktion. Wir betrachteten uns als musikalische Entdecker mit höherem Auftrag, auf der Suche nach vernachlässigten Positionen des zeitgenössischen Musikschaffens in der Schweiz, ja in Europa und darüber hinaus. Und wir stellten Forderungen: Wenn das 19. Jahrhundert via Opernhäuser und Sinfonieorchester mit Millionen subventioniert wird, so unsere Haltung, dann muss die öffentliche Hand endlich auch Musik von heute und die freie Szene unterstützen. Am Ende hatten die beiden Vereine zusammen rund CHF 200'000.– pro Jahr an öffentlichen Geldern zur Verfügung. Wir wurden als seltsamer, aber wichtiger Player der Berner Musikszene respektiert.

5 Landolt/Wyss 1993.
6 Ruprecht et al. 2007.
7 Nicolai et al. 2000.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2 Eine Auswahl der von Ruedi Wyss gestalteten Plakate für Taktlos und tonart (© Ruedi Wyss).

3 Diskurs und Zeitgeist

Unsere veranstalterische Tätigkeit war geprägt von einem linkskulturellen Zeitgeist. »Alternativ«, »anders«, »nicht-kommerziell«, »pluralistisch«, »subversiv« waren Begriffe, die in diesem Zusammenhang oft Verwendung fanden. Wir teilten gemeinsame Weltanschauungen und Grundeinstellungen und propagierten musikalische Gegenwelten zum ›herrschenden Diskurs‹. Dieser Zeitgeist, von uns in musikalische Programme übersetzt, manifestierte sich unter anderem entlang folgender Oppositionen, die sich heute freilich ganz anders darstellen:

»Die andere Musik« – das war der Claim von recommended music, einem Label, Vertrieb und Plattenladen in London und Zürich. Der englische Schlagzeuger Chris Cutler und die Zürcher Aktivisten Dani Waldner und Veit Stauffer waren die treibenden Figuren. Der Begriff »die andere musik« war für uns ebenso identitäts- wie communitybildend. Natürlich war er diffus. Er ging von einem imaginären Standpunkt aus, der eher gefühlt als argumentativ hergeleitet war, er operierte mit unausgesprochenen Solidaritäten und Abneigungen, Ausschließungen und Eingrenzungen, kannte keine hart definierten Codes. Ich versuche zu differenzieren:

Seit den 1950er-Jahren stellten die neuen jugendlichen Rock- und Popströmungen einen Gegenentwurf zum institutionalisierten, massenmedialen und kommerziellen Mainstream-Unterhaltungsangebot der westlichen Welt dar, und dies natürlich nicht nur musikalisch, sondern auch hinsichtlich Lifestyle und Weltanschauung. Von Elvis bis zu den Stones wurde aber vieles davon, das anfangs rebellisch war, später selbst zum angepassten, kommerziell erfolgreichen Mainstream. Dagegen wuchs wiederum Widerstand, eben die ›andere‹ Musik ab Mitte der

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1960er-Jahre, die sich jenseits vermarktbarer Kategorien definierte: alternativer Rock, freie Improvisation, nicht-akademische elektronische Musik, Industrial, Free Jazz, Noise-music und Verwandtes waren musikalische Bottom-up-Subkulturen ohne institutionellen Rückhalt oder akademische Legitimation, und oft genug bildeten sie den Soundtrack sozialpolitischer Befreiungsbewegungen. Während Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez als gestandene Avantgardisten für ihre Musik mittels Orchestern, Rundfunkstudios und Weltausstellungen problemlos Millionen an Fördergeldern kanalisieren konnten, trifft das für die ›andere‹ Musik aus experimentellen Pop- und Jazzderivaten, Improvisation und Electronica nicht zu. Deren Vertreter:innen bewegten sich eher im Prekariat. Die ›andere‹ Musik war also eine doppelte Negation: Einerseits verachtete sie die affirmative, unkritische Flachware der Musikindustrie und andererseits stand sie im Widerspruch zur institutionalisierten Neuen Musik mit großem N. Sie war aber auch lustvoll, weil hier Performer:innen am Werk waren, die selbstermächtigend ihre eigene Musik spielten, jenseits einer kanonisierten Logik oder Arbeitsteilung. Musikantisches wie Brachial-Lärmendes gehörte ebenso dazu wie Meta-Musik oder Schnittstellen zu Nachbardisziplinen wie Literatur, Film oder visuelle Kunst.

Abb. 3 RecRec Schweiz war zwischen 1979 und 2020 unter anderem Label, Vertrieb, Mail Order und Plattenladen in Zürich – und damit eine wichtige Institution in der Vermittlung ›alternativer‹ Musik, die nicht in gängige Stilkategorien passte.

Der simple, ja simplifizierende Gegensatz von *Underground vs. Mainstream* bringt dieses Verhältnis zum Ausdruck, wobei ›Mainstream‹ natürlich je nach Standort und Perspektive Unterschiedliches bezeichnete. Mainstream war für uns, um nur ein Beispiel zu nennen, etwa der Schweizer Jazzpianist und Big-Band-Leader George Gruntz. Das hätten wir nie gebucht, weil

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wir darin eine Ansammlung weißgewaschener US-amerikanischer Jazzklischees sahen, von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia kapputtsubventioniert.[8] Aus der Sicht eines Klassikveranstalters wiederum wäre George Gruntz wahrscheinlich als ›junger‹, wilder, unangepasster Jazzer identifiziert worden, mithin als ›underground‹. Mit anderen Worten: Die ›andere‹ Musik war als Minderheitenmusik zur Hälfte objektiv identifizierbar durch das, *wogegen* sie sich selbst abgrenzte, die andere Hälfte der Definition war die jeweils aktuelle Zuschreibung unserer gefühlten und gelebten Position gegenüber einem Mainstream, wie wir ihn definierten. Unsere ›andere‹ Musik, die wir in Bern präsentierten, war improvisiert, spontan, lärmig, unvorhersehbar, performativ, eigengesetzlich, irritierend, im Entstehen begriffen. Sobald ein vorformatierter Diskurs die Musik zu vereinnahmen schien, wurden wir skeptisch. Wo zu viel partiturbasierte Musik voraussehbar wurde, lehnten wir dankend ab. Wenn der kommerzielle Erfolg den Musiker:innen neue Plattformen ermöglichte, waren wir aus dem Spiel. Sobald andere Veranstalter dieselben Ideen hatten wie wir, versuchten wir alternativ zu programmieren. Wir verfolgten das, was wir damals als ›subversive Autorschaft‹ bezeichneten. Wir folgten dabei nicht einer systematisch kuratierten Linie, sondern einer echt gefühlten Opposition zur aktuellen musik- und kulturpolitischen Situation. Uns war durchaus bewusst, dass die präziser codierten Kategorien der Neuen Musik wahrscheinlich griffiger gewesen wären, um so etwas wie ›Fortschritt‹ oder ›Avantgarde‹ herauszufiltern. Aber uns war deren institutionelle Nähe suspekt. Also blieben wir lieber Verbündete von nahen wie entfernten Musik-Communities, von denen wir bei deren Besuch in Bern lebhafte, irritierende und komplementäre Impulse zum gängigen lokalen Musikangebot erwarteten.

Anfangs der 1990er-Jahre wurde die Sache komplizierter. Einige Beispiele mögen dies illustrieren: Eine obskure Rockband aus Seattle mit dem Namen Nirvana, die geradezu idealtypisch den etwas schmuddeligen, aber glaubwürdigen ›underground‹ repräsentiert, verkauft mit ihrem brachialen feedbackgesteuerten Grunge-Rock plötzlich 6 Millionen Alben. Unfassbar! Ende der neunziger Jahre sehe ich am SONAR Festival in Barcelona, einem wichtigen Anlass für (elektronische) Popmusik aller Art, zu dem ich regelmäßig hingepilgert bin, den DJ Richard James alias Aphex Twin, der in seinem Auftritt die Populärmusik der letzten zehn Jahre virtuos, lärmend und komplett nichttanzbar dekonstruiert. Es ist eine begeisternde, verstörende, semantisch überwältigende Performance. Dafür wird er von Tausenden jungen Menschen frenetisch gefeiert. Auf der Nebenbühne spielt die amerikanische Rockband Sonic Youth ein lautstarkes Set, verstärkt durch den experimentellen Mastermind Jim O'Rourke – das Programm beruht komplett auf Werken von John Cage. Ich bin ebenso begeistert wie perplex, denn diese widersprüchlichen Botschaften sind schwierig zu verarbeiten: Musikalisches Experiment im XL-Format erntet tosenden Applaus. Plötzlich ist die ›andere‹ Musik erfolgreich, quasi massentauglich, kassiert Star-Gagen oder, noch schlimmer, tritt unplugged in MTV auf (Nirvana). Ist sie deshalb noch glaubwürdig? Ist das riesige, begeisterte Publikum, das ich mir für Bern wünsche, hier in Barcelona einfach viel hipper oder habe ich gerade die erfolgreiche Hirnwäsche durch ein virtuoses Festivalmarketing beobachtet, das die Massen verführt?

Etwas später macht eine junge Österreicherin, Eva Jantschitsch, mit ihrem Debutalbum *Rettet die Wale* Furore, die Presse ist begeistert: So verschroben-intelligent klingt Pop im Jahre 2004! Wir veranstalten ein Konzert in der Dampfzentrale Bern, das Publikum bleibt weitgehend aus. Ich bin ernüchtert und enttäuscht. Hat man in Bern nun definitiv den Anschluss verpasst?

8 Und wenn eine Förderung ausblieb, wurde gleich ein Rekurs dagegen eingelegt.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bespielen wir die falschen Kanäle oder sind wir der falsche Absender für jungen Avant-Pop? Ich begann an meiner Ideologie zu zweifeln.

Trotzdem: die ›andere‹ Musik, so wie wir sie größtenteils verstanden, war auch noch in den 1990er- und Nullerjahren ein Gegenentwurf, definierte sich als alternative Nischenmusik, die anderswo kaum vorkam, weder in den subventionierten Häusern noch an den Musikhochschulen und am allerwenigsten in den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten. Im Fernsehen war ebenfalls nichts davon zu sehen. Die große Ausnahme bildete Radio DRS 2, unter anderem mit den Direktübertragungen der tonart-Konzerte. Das muss man sich vorstellen: eine Stunde lang Sinustöne von Alvin Lucier … Aber langsam machten sich bei mir Zweifel und gewisse Ermüdungserscheinungen im freien Veranstalterdasein breit.

4 Diskursverschiebungen

Von 1980 bis etwa 2000 konnten wir uns einigermaßen dialektisch an den oben beschriebenen Gegensätzen orientieren, aber dann wurde es wie gesagt kompliziert. Die neue elektronische Musik zwischen DIY-Labor und Dancefloor war der letzte Innovationsschub, den wir hautnah präsentierten, man nannte Teile davon auch »Clicks & Cuts« (Paul D. Miller, Carsten Nicolai, Francisco Lopez, Granular Synthesis, Coldcut, Scanner et cetera). Dann aber wuchs mein Unbehagen. Ich war inzwischen an einer Musikhochschule angekommen und ich war immer noch freier Veranstalter, aber das Konzept der ›anderen‹ Musik bot mir immer weniger Leitlinie, auch weil allmählich neue Akteur:innen ins Feld kamen – unter anderem die Hochschulen selbst, gerade in Bern, die behutsam alternative Narrative zum traditionellen akademischen Fortschrittsbegriff zuließen. Andere Umstände kamen hinzu: Das gelockerte Gastgewerbegesetz erlaubte insgesamt viel mehr Nachtleben für junge Menschen, also auch mehr Experimente. Internetplattformen wirbelten angestammte Informationskanäle durcheinander, seltsamste Musik jenseits unseres Radars wurde mitunter über Nacht berühmt – und verschwand wieder. Vieles fühlte sich zunehmend flüssig und flüchtig an, Verbindlichkeiten der 1990er-Jahre verschwanden. Die Einheit aus Konzertort, Programm, grafischer Gestaltung und Begleitung durch Kollektive verlor an Bindungskraft. Eine Art kontextlose Spätpostmoderne schien Einzug zu halten, in der ich nicht mehr wusste, was eine ›andere‹ Musik genau hätte bezeichnen sollen und wogegen sie sich denn abgrenzen müsste. Es würde zu weit führen, diese gesellschaftspolitischen Veränderungen im Detail zu beschreiben, zwei Zitate von 2010 und 2021 sollen sie dennoch umreißen. Im Kulturmagazin *DU* vom Juni 2010, verantwortet vom Kurator Hans Ulrich Obrist, wurde ein 10-Punkte-Manifest veröffentlicht, das in Teilen die oben beschriebenen Tendenzen postuliert; unter anderem heißt es da:

> Es gibt kein Leitmedium mehr.
> Identität ist eine Wahl.
> Jeder Ort kann Zentrum sein.
> Die Realitäten sind parallel.[9]

Elf Jahre später schreibt der Philosoph Joseph Vogl in seinem groß angelegten Essay *Kapital und Ressentiment:* »Di[e] Fusion von Finanzökonomie und Kommunikationstechnologien etabliert neue Paradigmen der Macht, deren Resultat fragmentierte Öffentlichkeiten, gesellschaftliche Schismen und Demokratieverlust sind.«[10]

9 Obrist 2010, S. 24 f.
10 Vogl 2021.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Oder um es nochmals anders zu formulieren: Auch die Musikwelt wurde »vuca«, wie ein Kunstwort aus der Organisationsentwicklung der 1990er-Jahre behauptet: volatil, ungewiss, komplex und mehrdeutig (volatility, uncertainty, complexity, ambiguity).[11] Gewissheiten lösten sich auf, kulturpolitische Gegensätze und Positionen wurden weich oder durch den turbokapitalistischen Medienkomplex überformt. Die »Gleichzeitigkeit des Anderen«, um einen Ausstellungstitel des Kunstmuseum Berns von 1987 zu zitieren,[12] entfaltete Langzeitwirkung jenseits des Ästhetischen. Nach wie vor gab es viel ›andere‹ Musik, die sich ständig neu formierte, aber es war mir nicht immer klar, wogegen sie antrat. Und oft genug auch nicht, wofür sie stand.

Hinzu kamen praktische und organisatorische Mühseligkeiten: In den 1980er- und 90er-Jahren wurden die Kulturabteilungen der Städte und Kantone professionalisiert. Erst waren in diesen Verwaltungsstellen wahrhaftige Kulturmenschen unsere Ansprechpartner, sie hatten oft genug den Marsch durch die Institutionen angetreten, etwa als Schriftsteller, die Kultursekretäre wurden. Sie waren unsere natürlichen Verbündeten. Sie wurden abgelöst durch Kulturmanager:innen und -funktionär:innen. *Controlling* wurde zum Keyword. Plötzlich saßen wir Buchhalter:innen gegenüber, die weder ein linkes noch ein alt-liberales Kulturverständnis mit entsprechenden Freiheitsgraden hatten, sondern die uns jedes Jahr von neuem erklärten, dass wir volle Säle hätten, würden wir in der Plakatsprache Information vor Attitüde stellen, sprich: unsere Drucksachen endlich leserlich gestalten. Diese Kulturmanager:innen erfanden auch viele Formulare und Controlling-Gesprächsformate. Mit anderen Worten: Es wurde mühsam. Schließlich: Zusammen mit unseren Musiker:innenfreund:innen aus aller Welt wurden wir älter. Irène Schweizer ist bestimmt zehn Mal bei uns aufgetreten. Da spielt auch die Nostalgie mit, natürlich auch unsere Loyalität zu einer bestimmten Community, aber vielleicht weniger zeitgeistig emanzipativer Anspruch.

Anders ausgedrückt: Die Einheit von Ort, Programm, Mediengestaltung und kollektiver Organisationsform passte gut bis in die Nullerjahre. Danach provozierten die kulturpolitischen und medialen Verwerfungen viel Unübersichtlichkeit. Zudem kamen neue Veranstalter:innen ins Spiel, die teilweise ähnliche Inhalte aus anderer Perspektive präsentieren. Was macht man in einer solchen Situation? Nun, man lädt alte Freunde zu einem Abschiedskonzert ein. Nach dem letzten Auftritt von 2007 bat ich Alex von Schlippenbach, Sven-Åke Johansson und Paul Lovens, uns ein Adieu zu winken. Sie kamen freundlich und etwas wehmütig meinem Wunsch nach.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 28.8.2025.

Bailey 1987 | Derek Bailey: *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim: Wolke 1987 (orig. *Improvisation. Its Nature and Practice in Music,* Ashbourne: Moorland 1980).

Glaesemer 1987 | *Die Gleichzeitigkeit des Anderen. Materialen zu einer Ausstellung,* hg. von Jürgen Glaesemer, Stuttgart: Hatje Cantz 1987.

Kraut/Wyss 2006 | *13.11.1980 – Archie Shepp/Jasata. 20.12.2006 – Pan Sonic/Alter Ego. Eine Materialsammlung zu 580 Konzerten von Taktlos Bern und Tonart Bern,* hg. von Peter Kraut und Ruedi Wyss, Bern: Taktlos 2006.

Landolt/Wyss 1993 | *Die lachenden Aussenseiter. Musikerinnen und Musiker zwischen Jazz, Rock und neuer Musik: die 80er und 90er Jahre,* hg. von Patrik Landolt und Ruedi Wyss, Zürich: Rotpunkt 1993.

MfGZ o. J. | Museum für Gestaltung Zürich: *eMuseum,* online, o. J., www.emuseum.ch.

11 Vgl. Wiki o. J.

12 *Die Gleichzeitigkeit des Anderen.* Kunstmuseum Bern, 21.3.–14.6.1987, kuratiert von Jürgen Glaesemer. Gleichnamiger Katalog: Glaesemer 1987.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nicolai et al. 2000 | *Raster-Noton. Oacis (optics acoustics calculated in seconds)* [Katalog anlässlich des Taktlos Bern 2000, inkl. CD], hg. von Carsten Nicolai, Olaf Bender und Peter Kraut, Bern: Die Gestalten 2000.

Obrist 2010 | Hans Ulrich Obrist: Kunst im 21. Jahrhundert, in: *Du* 807 (Juni 2010): *Kunst im 21. Jahrhundert,* hg. von Hans Ulrich Obrist, S. 24 f.

Ruprecht et al. 2007 | *Taktlos Musiklesebuch,* hg. von Hans Ruprecht, Peter Kraut und Ruedi Wyss, Bern: Engeler 2007.

Vogl 2021 | Joseph Vogl: *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart* [Verlagswebsite des Bandes, München: Beck 2021], www.chbeck.de/vogl-kapitalismus-ressentiment/product/32045602.

Wiki o. J. | Wikipedia: *VUCA,* online, o. J., https://de.wikipedia.org/wiki/VUCA.

Peter Kraut *studierte Geschichte, Soziologie und Politikwissenschaft in Bern und ist als Kulturvermittler, Dozent und Autor tätig. Sein Interesse gilt dem Schnittfeld aus zeitgenössischer Musik, bildender Kunst und Popkultur. In den 1990er-Jahren arbeitete er in der empirischen Sozialforschung und war als Mitglied einer Experimentalrockband in Europa unterwegs. Parallel dazu programmierte er im Rahmen von »Taktlos Bern« (1980–2007) Hunderte von Konzerten mit neuester und experimenteller Musik. Nach einer Anstellung im Kulturprogramm der Schweizerischen Nationalbibliothek wechselte er 2002 an die Hochschule der Künste Bern, wo er stellvertretender Leiter des Fachbereichs Musik ist.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Alain Savouret

La révolution phonoculturelle du xx^{e} siècle

En amont de la confrontation entre composition et improvisation, on ne peut ‹ passer sous silence › l'intrusion bouleversante d'une nouvelle nature (qualité) de Son que, via le haut-parleur, la captation microphonique va engendrer au xx^{e} siècle. Jusque-là, dans sa naturalité acoustique, le Son laissait agir la magie de son éphémérité, la magie de cette sorte de virginité, de naissance à chaque instant renouvelée et aussitôt perdue. Mais dès lors qu'un Son devient ‹ trace mémorisée › (analogiquement ou numériquement), il est re-traçable, réitérable autant de fois que l'on veut, dans la limite de l'obsolescence des machines à phonographier. Pour atténuer la perte virginale évoquée, l'être humain a donc inventé une autre magie : à la définitive éphémérité du son naturel il a ajouté la possible et perpétuelle renaissance du son capté. Par sa captation le Son s'extrait du Cours du Temps, il échappe au Temps des horloges atomiques, à ce Temps enfouisseur qui ne revient jamais sur ses pas, qui n'a jamais de temps à perdre depuis un lointain ‹ Big-bang ›. La mémoire humaine avait donc besoin de la mémoire machinale pour enjamber ses limites ; ainsi, le son capté, devenu son ‹ haut-parlant › en bout de chaîne électroacoustique, peut passer du statut de Son à celui de Phone, en hommage à tous les gramo-électro-micro-magnéto… phones que le xx^{e} siècle nous a légué. À l'aide de quelques ‹ graphonages › je propose des bribes de réflexion sur la ‹ révolution phonoculturelle › du xx^{e} siècle.

The Phonocultural Revolution of the Twentieth Century

Beyond all confrontation between composition and improvisation, we cannot 'pass in silence' over the intense intrusion of a new quality of sound that microphone recording and loudspeakers would create in the twentieth century. Before that, the acoustic naturalness of sound had allowed it to exercise the magic of its ephemerality, being born and lost in the moment. But as soon as a sound becomes a 'memorised trace', whether analogue or digital, it can be repeated as many times as one wishes, within the limits imposed by the inevitable trend to obsolescence of the machines used to record and replay it. To mitigate the loss of those once virginal sounds, human beings have invented another kind of magic: we have taken the definitive ephemerality of natural sound and added to it the possibility of a perpetual rebirth of captured sounds. By capturing sounds, they are removed from the course of time, the time that never retraces its steps. Human memory needed machine memory to overcome its limits. I here offer some food for thought on the 'phonocultural revolution' of the twentieth century.

Composition et improvisation sont pour moi des techniques que je ne confonds pas ; elles me plongent dans des ‹ états comportementaux › bien distincts que je trouve inconciliables au moment de leur mise en pratique respective. Analogiquement, je prendrai en exemple les comportements de l'oiseau et de l'architecte soumis à leurs destins existentiels.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 1 ...L'oiseau et l'architecte... (© Alain Savouret, 2017).

Quand, le moment venu, l'oiseau ressent la nécessité, irrémédiable et singulière, de bâtir son nid, il s'empresse de trouver dans son environnement présent (un ‹ici et maintenant› fondateur) les matériaux de son *bâtissage,* brins d'herbe, fils de laine, mousse, etc.

L'architecte, pour la *construction* dont on lui fait commande, et avant de présenter son projet, peut prendre le temps d'agencer de façons savantes (car régulées scientifiquement) les

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

contraintes de l'espace à investir, et d'autre part ses envies et appuis esthétiques, le choix des matériaux, etc.

De la même façon, pour une improvisation non-idiomatique, libre et éphémère, et d'autre part pour une composition à vocation pérenne, réitérable, les temporalités mises en jeu ne sont pas de même nature.

Ainsi je peux être, dans une même existence, deux musiciens distincts, improvisateur et compositeur, mais je ne les confondrai pas. Néanmoins, ces deux états proviennent de la même personne : il y a donc bien un lieu commun, originel, essentiel, antérieur, qu'il s'agit d'identifier, de nommer. Pour ma part, je dirais qu'au-delà ou en amont des ‹ savoir-faire › bien distincts dans le champ musical, existe un ‹ savoir-entendre › que tout musicien expérimental a l'obligation, certes plaisante, de cultiver. L'oiseau et l'architecte ont bien un même objectif (concevoir un habitat pour ses congénères), mais les façons d'y parvenir sont distinctes.

Je parle bien d'un ‹ savoir-entendre › généralisable qui se distingue des ‹ savoirs › liés aux écoutes spécifiques, selon que l'on est musicien baroque, musicien de jazz, contemporain ou néo-romantique… Encore faut-il qu'il soit provoqué par la nécessité de répondre à des sortes d'événements d'envergure sociétale ou bien environnementale, dépassant largement les appétences singulières voire capricieuses ou opportunistes de jeunes musiciens en devenir …

Historiquement, pour ma génération des années 40, cette intrusion d'un nécessaire ‹ savoir-entendre › élargi se produit dans les années 60, années charnières s'il en est (surtout aux environs du mois de Mai 68). C'est pour moi le moment où vont se chevaucher la terminaison de ma formation savante et conventionnelle au Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris (par exemple dans la bien fertile classe d'Olivier Messiaen) et l'irruption initiatrice des démarches expérimentales que je découvre dans le cadre du Service de la Recherche de l'ORTF, où un vaillant équipage de chercheurs/artistes (audio et visuel) entourant Pierre Schaeffer accueille, entre autres, les musiciens aventureux et/ou ‹ en recherche › d'un ailleurs ou d'une non-conformité salvatrice.

Le ‹ savoir-entendre › (généralisé) auquel j'aspire sans le savoir encore, va se bâtir concrètement mais sans volonté théorique, comme à mon insu, au cours des vingt années suivantes ; vingt années d'activités professionnelles diverses où alternent, par phases, la composition instrumentale ou électroacoustique, la direction d'orchestre, l'improvisation ou encore ce que j'ai nommé la ‹ maîtrise d'œuvre ›, qui est un concept visant à faire de la musique en tenant compte du moment, des lieux, de la société concernée.

Soulignons que ces activités sont favorisées par les bienveillantes aides que l'Ètat Français (dans la foulée des Trente Glorieuses[1] et du Ministère de la Culture d'André Malraux) pouvait accorder aux musiciens s'engageant dans un Service Public culturel souhaité innovant.

Au début des années 90, une activité supplémentaire, mais permanente, m'est proposée : celle d'occuper un poste de professeur au Conservatoire National supérieur de Musique et de Danse de Paris. Proposition surprenante, n'ayant jamais envisagé de transmettre méthodiquement une technique, d'établir un cursus, ou de rédiger une thèse et d'en faire un cours : il m'a bien fallu trouver, dans l'urgence, le moyen de délivrer quelques bribes de mes expériences vécues, passées ou en cours, que la direction de l'établissement souhaitait voir appliquées. La réponse fut la naissance d'une sorte de classe d'invention libre instrumentale qui prit le nom de classe d'Improvisation Générative, pour venir s'intégrer dans le département des disciplines instrumentales classiques et contemporaines. Postulat fondateur de la classe : *l'entendre génère le faire.*

1 Pour cette période de forte croissance économique et d'augmentation du niveau de vie après la Seconde Guerre Mondiale, cf. Fourastié 1979.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

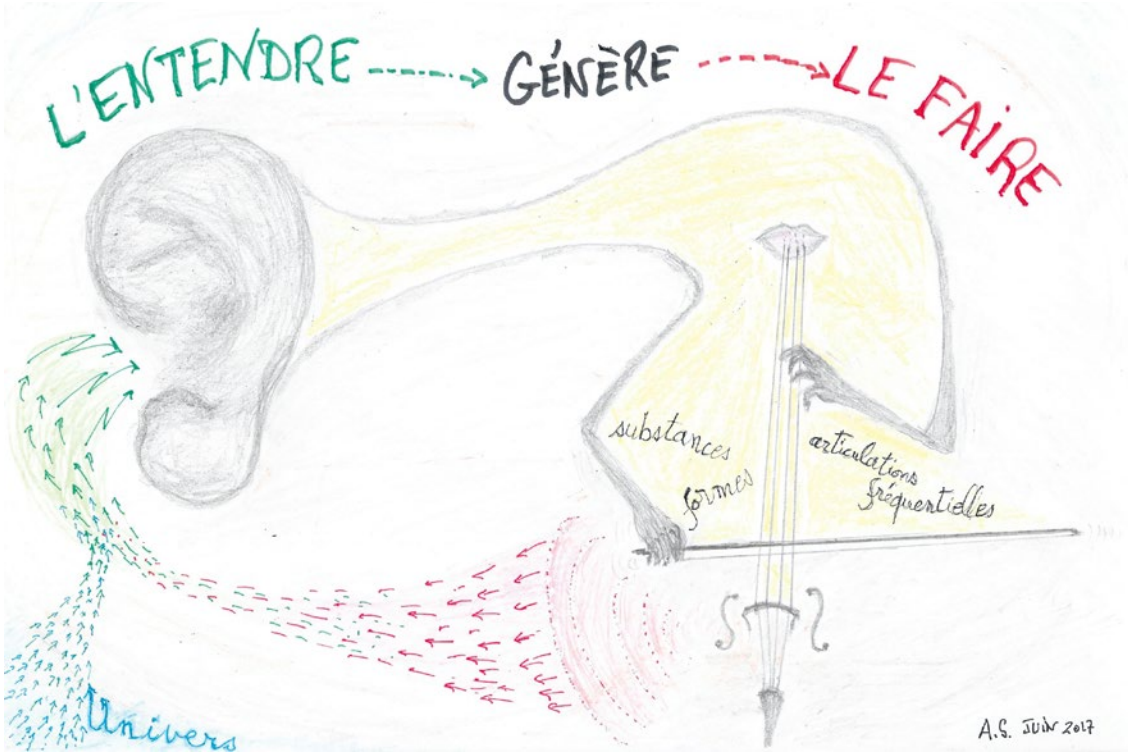


Fig. 2 L'entendre génère le faire (© Alain Savouret, 2017).

Le ‹ savoir-entendre › évoqué plus haut entrait alors en jeu : j'en avais la responsabilité, mais à quel titre ? Dans le cadre de cette noble institution j'étais ‹ professeur › – mais de quoi ? Par conviction profonde, j'énonce que l'improvisation non-idiomatique, cela ne s'enseigne pas, encore moins ne se ‹ professe › ! Cela se découvre par la pratique, de compagnon à compagnon, par le partage, par contamination.

Quand ‹ l'entendre › est en jeu, c'est bien l'oreille qui est concernée. Dans une école de musique conventionnelle, on fait appel à un professeur de solfège pour bien ‹ conformer › cette oreille à la théorie de la musique dominante. Dans le cadre d'une classe où l'on veut développer la capacité inventive de chacun et non sa soumission aux courants dominants, où on veut encourager à découvrir sa propre relation au monde sonore, je me situais plutôt comme une sorte de tuteur, dans un premier temps – un tuteur ‹ dé-conformateur ›, si l'on veut être plus précis.

Avec le recul, je serais tenté de dire que je prenais place dans l'établissement (mais sans pouvoir le dire) au titre de ‹ phonoculteur › : celui qui, comme l'agriculteur le fait pour la terre, choisit de cultiver tout ce qui est de l'ordre du sonore, et tente d'en faire profiter une communauté. Cultiver le *son* non seulement sous sa forme naturelle, acoustique, instrumentale, mais aussi sous sa forme électroacoustique (microphonique et ‹ haut-parlante ›), propre à la deuxième moitié du XX^e^ siècle (principalement), et qu'il me semble important d'exprimer spécifiquement sous le terme de *phone* et non plus simplement *son.* Un *phone* serait un *son* qui a été cultivé parce qu'il a été inscrit (enregistré) sur un support, accédant par cet acte technique à une nouvelle identité, plus ou moins éloignée de son origine (*son* transformé ? transmuté ?) : c'est ce que je nomme ‹ la deuxième vie du *son* ›. Il ré-existe sous sa nouvelle apparence et dénomination à chaque fois qu'il est diffusé par un haut-parleur. Il y a bien, en marche, un changement de paradigme dans notre relation au sonore, puisque deux mondes peuvent cohabiter.

Faisons l'hypothèse que l'histoire de la musique savante, aux abords du XX^e^ siècle, se serait séparée, de façon presque clandestine, sans trop le montrer, en deux branches. Elle aurait subi

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

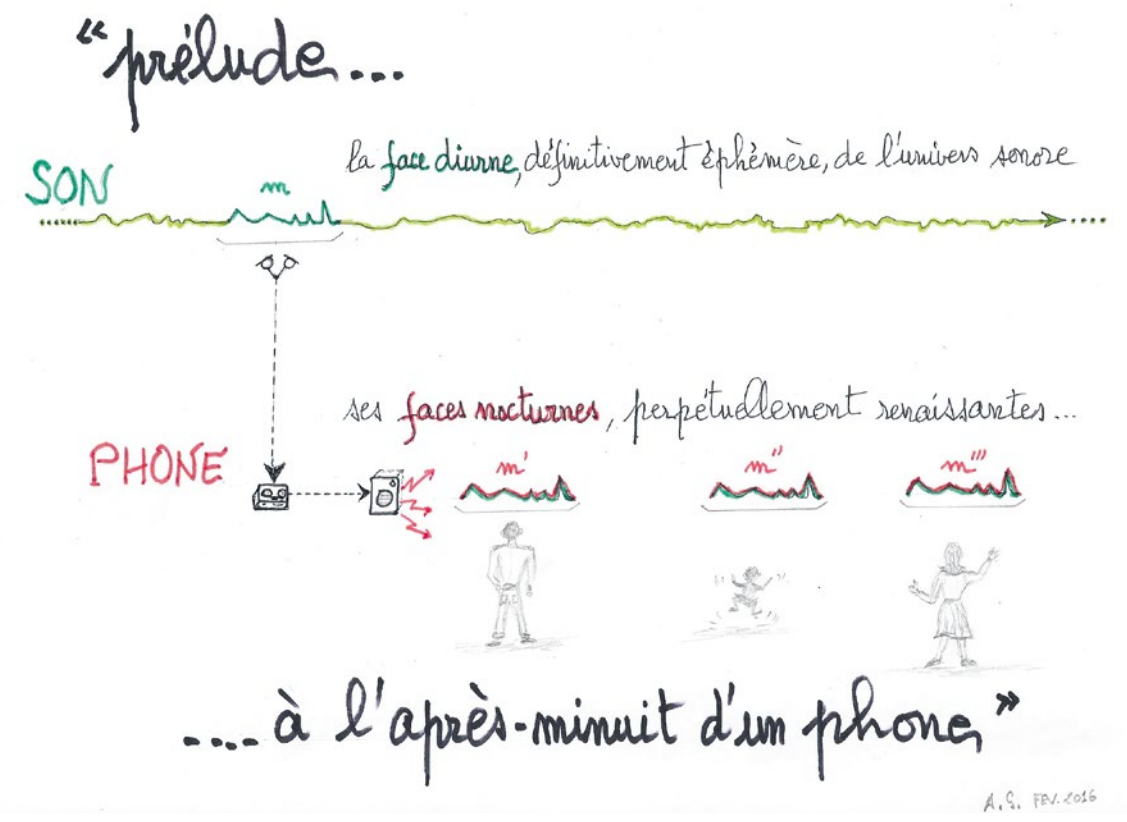


Fig. 3 Prélude à l'après-minuit d'un phone (© Alain Savouret, 2016).

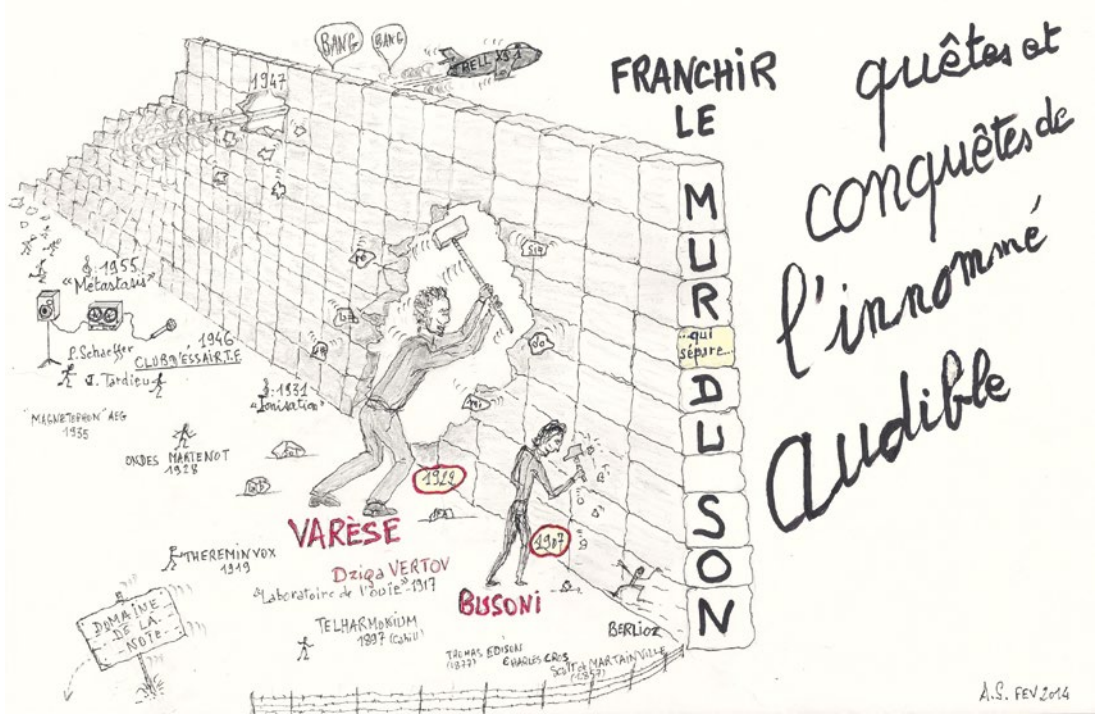


Fig. 4 Mur du son (© Alain Savouret, 2014).

https://doi.org/10.5771/9783967402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

une bifurcation, souterraine ou mésestimée, avec l'émergence d'un nouveau ‹ mode d'être › de l'humain dans son rapport au sonore, accompagnant, avec retard, les bouleversements scientifiques et philosophiques planétaires. Peut-on parler d'entrée dans le phonocène ?[2] Peu importe la qualification, mais cette nouvelle phase de l'histoire de la musique a, de fait, été largement négligée, masquée ou empêchée par les us et coutumes savants et dominants du XIX^e^ siècle (les systèmes de références, la persistance chromatique, la future combinatoire, etc.). Bien heureusement et malgré tout, dans les marges expérimentales, Ferruccio Busoni, Edgard Varèse et Dziga Vertov,[3] par exemple, avaient déjà pressenti et prophétisé une rupture à venir ; il y avait bien ‹ de l'électricité dans l'air ›.

Je parle volontiers de ce que j'appelle ‹ l'innommé audible ›, notamment dans la conclusion de mon livre *Introduction à un solfège de l'audible* :

> Ainsi, des sons qu'on a dit « inouïs » se sont « mis en marche » au siècle dernier, à des allures qu'on n'a pas toujours su épouser à la bonne vitesse, et que les écoles de musique n'ont pas su ou voulu « entendre » à bonne hauteur. Or, bien sûr qu'ils étaient ouïs, audibles, mais on ne savait pas les « nommer » et il faudra être patient dans ce XX^e^ siècle pour que, encouragée par Varèse, s'amorce ici et là et de façon irréversible ce que je nommerai une Quête de l'Innommé Audible. […] par exemple, dans cette pratique pédagogique de l'improvisation libre, le musicien apprenant est confronté à son désir expérimental, goulu et ludique de « l'innommable » audible, tout en attendant et en espérant de son tuteur du moment qu'il le « nomme » […].[4]

La saine et radicale différence entre écrire/noter et inscrire/graver pour ‹ faire de la musique › reste, encore maintenant, à approfondir et défendre. On n'oubliera pas, surtout ici et maintenant, de garder de la place dans cette confrontation pour un troisième courant de grande importance, magnifique perturbateur pas toujours bien accueilli : celui qui incite à faire de la musique selon des traditions ‹ aurales › (*auris* est le terme latin pour oreille).

Par exemple, retour aux années 90 : cette classe d'Improvisation Générative a eu pour tâche de transmettre un ‹ savoir-entendre › à des étudiants doués d'une ‹ écoute › de haut-niveau, mais écoute spécifique encore soumise à la ‹ cause écrite › pour l'effectuation du son, que ces étudiants soient instrumentistes ou compositeurs. Principalement, les moyens d'apprentissage retenus ont été la pratique hebdomadaire, soutenue, de l'improvisation libre non-idiomatique ; j'ai fait un compte-rendu des diverses approches stratégiques expérimentées pendant cette quinzaine d'années, dans mon *Solfège de l'audible* – oxymore volontaire. Mais il me semblait nécessaire qu'en plus de cet apprentissage en pure ‹ auralité ›, il fallait satisfaire aussi la partie *savoir* du *savoir-entendre.* Même si, dans la pratique, ce *savoir-entendre* (l'impressivité) accompagnait inévitablement le *savoir-faire* (l'expressivité) en acquisition, il manquait une sorte de troisième appui à la transmission, celui de nature plus cognitive, qui va fixer dans la mémoire quelques notions, syntagmes ou images sur lesquels les étudiants peuvent ‹ se reposer ›, une fois les instruments rangés dans leur boîte.

2 Le phonocène est un terme proposé par la philosophe américaine Donna Haraway et utilisé par la philosophe belge Vinciane Despret : Le phonocène signifie faire confiance à la musicalité du monde (y compris ses murmures et grondements), essayer d'apprendre d'elle et quitter la sphère où le logos de l'Anthropos détient tous les privilèges pour renouer avec des langues autres qu'humaines. Voir Riboca 2020, 3:32. Voir ausi Louro et al. 2021, p. 7.

3 Denis Arkadievitch Kaufman, surnommé Dziga Vertov, cinéaste soviétique d'avant-garde, 1896–1954.

4 Savouret 2010, p. 125–126.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

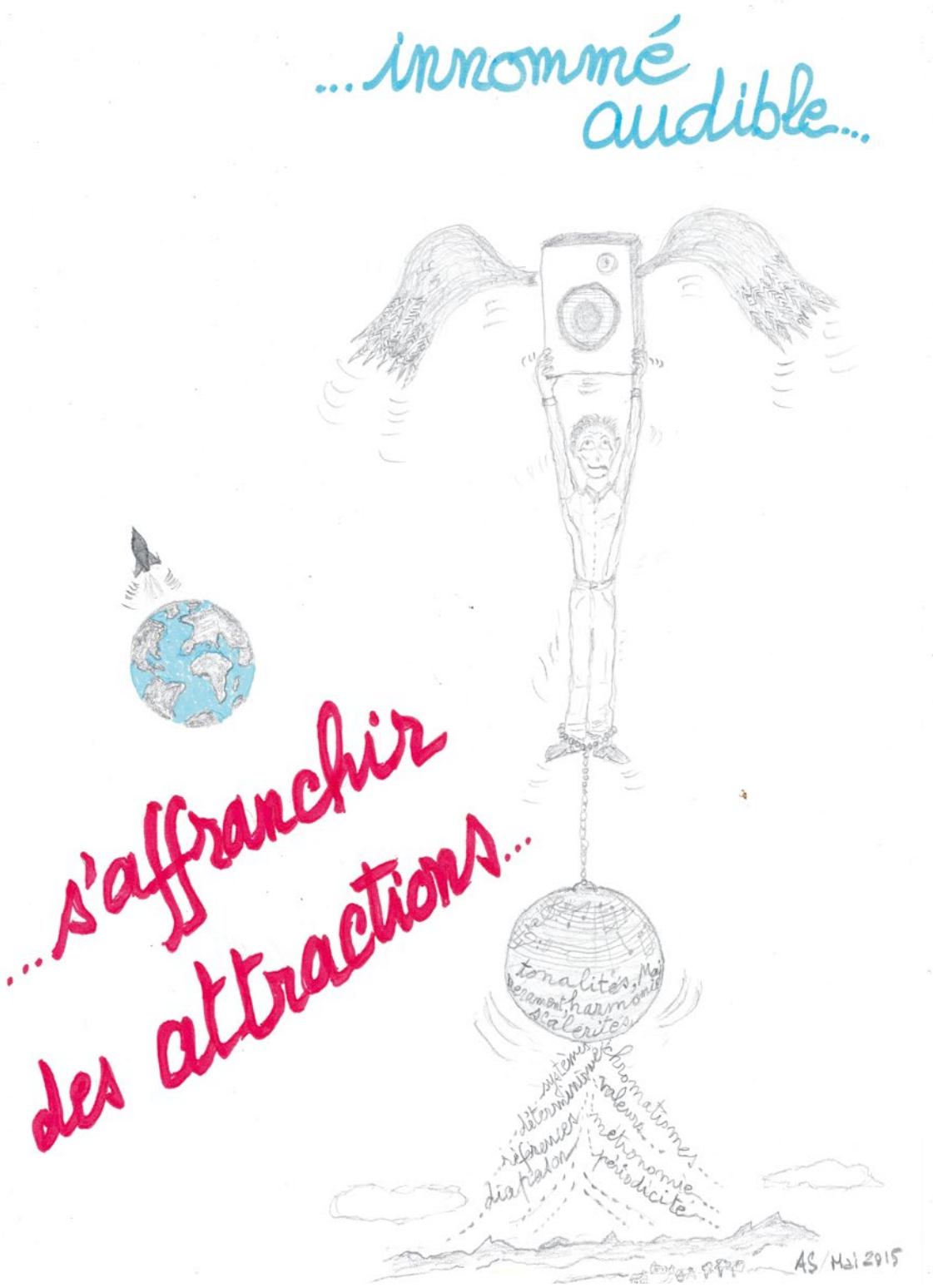


Fig. 5 ... innommé audible... (© Alain Savouret, 2015).

https://doi.org/10.5771/9783967402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hypothèse de la triple écoute

L'observation de ce ‹ savoir-entendre › m'a conduit à l'élaboration de l'hypothèse de la *triple écoute,* qui se divise en trois ‹ oreilles › : l'écoute microphonique, l'écoute mésophonique et l'écoute macrophonique. Je présente ces trois écoutes dans un ordre qui n'est pas forcément celui dans lequel on les utilise, et sans pensée hiérarchique qui puisse placer l'une au-dessus d'une autre.

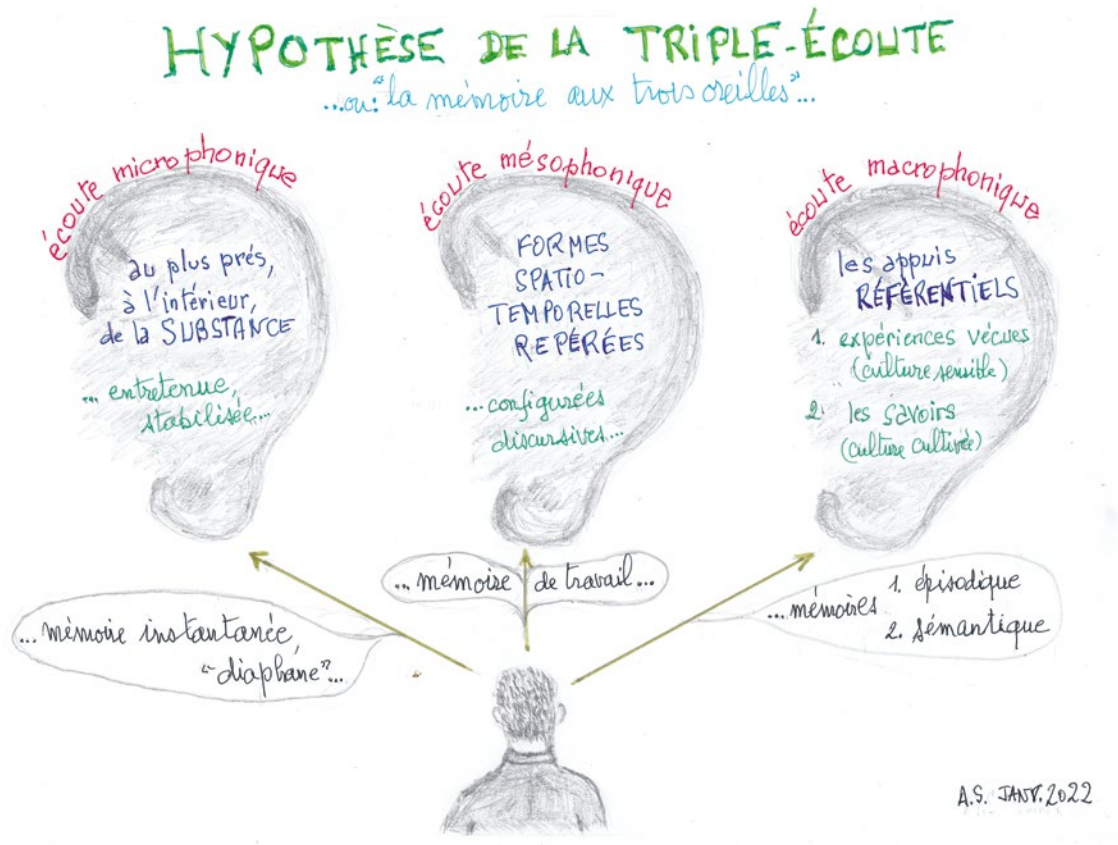


Fig. 6 L'hypothèse de la triple écoute (© Alain Savouret, 2022).

L'écoute microphonique, par analogie avec le microscope qui fait une sorte de gros plan sur la matière, s'intéresse dans notre hypothèse à la ‹ matière sonore ›. « C'est une écoute de l'extrême proximité plaçant l'écoutant comme à l'intérieur de, fondu à la substance, participant à une sorte de zoom avant permanent de son écoute sur cette substance. » [5] Expérience simple à mener : dans la volonté d'écouter ‹ au plus près › un corps sonore en vibration, l'écoutant est bien obligé, à un moment de son rapprochement vers la source, de tourner la tête et de n'user pour ce faire, que d'une oreille. On pourrait parler d'une sorte ‹ d'écoute monaurale ›, prémonitoire de ce que le microphone amènera dans notre relation au monde sonore.

> [L]'écoute microphonique, la plus récente dans l'histoire de la perception auditive, est bien entendu liée à la naissance et au développement de la captation microphonique dans le courant du XX^e^ siècle, captation qui a entre autres révélé, dans une nouvelle et plus grande proximité possible du microphone vis-à-vis des sources sonores, ce que les oreilles-organes seules ne détectaient pas usuellement, tenant toujours « à distance respectable » les corps sonores quels qu'ils soient.[6]

5 Ibid., p. 100.
6 Ibid., p. 102.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Cet élan vers la microphonie, à la recherche de l'innomé audible (voir plus bas) me semble être une des grandes caractéristiques de la création musicale dans la seconde moitié du xx^e siècle.

L'écoute mésophonique est l'écoute la plus courante. Elle repose sur l'assimilation d'un certain nombre d'événements musicaux, déclinés sous diverses configurations spatio-temporelles, et leur compréhension comme des formes, phrases musicales, articulées.

> [C]*'est le silence, point ultime de l'espacement, qui crée l'espace.* Mais pas seulement : il crée du même coup l'historicité (temporelle), c'est-à-dire les notions de début, de milieu, de terminaison des formes-enveloppes-temporelles. Reconnaissons ces vertus à l'écoute mésophonique qui remet concrètement en jeu le temps et l'espace que l'écoute microphonique pouvait négliger.[7]

Contrairement à l'écoute microphonique, figée dans le temps et la matière, l'écoute mésophonique se concentre sur le déroulement des choses dans un contexte spatio-temporel qui nécessite une écoute ‹ binaurale › (des deux oreilles) nécessaire pour la localisation des événements.

Enfin, *l'écoute macrophonique* met en relation les événements ouïs et perçus avec la mémoire, l'historique et les savoirs de l'écoutant. L'écoute macrophonique « immédiatement nous permet d'identifier, voire de nommer le sonore qui se manifeste, en fonction de notre ‹ culture ordinaire › et de notre ‹ culture cultivée ›. »[8] Il s'agit d'une écoute de la ‹ référence ›, dans la pratique de laquelle l'écoutant met en relation les ‹ formes-enveloppes-temporelles › de l'expérience auditive, avec tout ce que cela ‹ signifie ›, ou ‹ fait sens ›, pour lui.

ÉCOUTE	**MICROPHONIQUE**	**MÉSOPHONIQUE**	**MACROPHONIQUE**
sollicitée par	énergie stabilisée (… « comme » stabilisée…)	énergie déployée	énergie informée/modélisée/ cadrée
en tension vers *(donc, de fait, génératrice de)*	substance (matière)	configurations spatio-temporelles (formes-enveloppes-temporelles, isolées/isolables ou « en phrases », articulées)	identifications de fragments/ séquences/entités, (nommables, se référant à…)
s'attache en priorité à	stabilité dans/par la permanence substantielle (effective ou mentalement produite)	variabilité/instabilité/ mobilité (à échelle morphémique et/ou syntaxique)	stabilités culturelles, par reconnaissance immédiate (appuis sur culture « cultivée » : les savoirs, et/ou « ordinaire » de chacun : ses expériences vécues)
satisfaite par	unicité (continuité homogène)	pluralité de rapports/ articulations/espacements contigus (continuité discursive)	complexité/intervallité/ hétérogénéité (mais recherche de continuités systémiques)
met en jeu	**Mémoire instantanée** (prélève et gèle l'extrêmement bref… « mémoire quasi muette, diaphane ou silencieuse… »)	**Mémoire de travail/de transition** (gère le moyen terme ; est mobile autour de l'instant, fonctionnelle… « mémoire vive… »)	**Mémoire épisodique et/ou sémantique** (profonde, à long terme, souvenirs et/ou connaissances… « mémoire lourde »)

7 Ibid., p. 103.
8 Ibid., p. 104.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dans celle-ci	**Temps** : « négligeable » (gel de l'instant) **Espace** : « nié » parce que vécu comme **volume de masse** (pas de repères localisables)	**Temps** et **Espace** convoqués par : - historicité vécue (débuts/milieux/terminaisons des formes-enveloppes-temporelles isolables ou en phrases) - topicité (placements/déplacements des sources émettrices et réceptrices dans un lieu donné)	**Temps** et **Espace** sont aussi « mentaux » (polychronicité/polytopicité/polysémie… alimentées par références/connaissances et souvenirs/sensations ancrées)
système d'audition impliquée	**écoute monaurale** suffisante (quasi « tympanique… », au plus près de la substance)	**écoute binaurale** nécessaire (localisation), le corps tout entier est concerné	au-delà des écoutes spécifiques, vers **l'entendement** tout entier : « l'être » + « les (s')avoirs »
fait vivre	un « en tout » pour « je » (« je » immergé, en alliage avec le « tout »)	un « ici et maintenant » pour « je/nous » (la situation présente pour les présents)	un « ici et maintenant » + un « ailleurs et avant », spécifiques aux cultures, contextes, systèmes et sociétés concernés

Fig. 7 En posture analytique : hypothèse de la triple écoute (© A. Savouret).

La naissance des ‹ graphonages ›

Je pense avoir toujours eu le plaisir de laisser le crayon ou la plume investir une page blanche ; par exemple, dans le plaisir de la dictée à la plume Sergent-Major[9] en cours élémentaire, plaisir des pleins et des déliés (sortes de *thésis* et *arsis* graphiques). Puis plus tard, pour des raisons professionnelles (SACEM[10] oblige), écrire des notes de musique ou faire des représentations graphiques de formes sonores ‹ hors de portées à cinq lignes › pour mes musiques concrètes ‹ haut-parlantes ›.

Dans l'interview accordée à Raphaël Sudan, j'explique trivialement le contexte dans lequel sont nées ces illustrations :

> Quand j'ai créé la Classe d'Improvisation Générative, j'ai eu à faire donc à tous ces étudiants qui débarquaient, sans […] phonoculture. Et je me suis mis à fabriquer […] ce que j'appelle maintenant des ‹ graphonages ›. […] C'est un mélange entre ‹ griffonner › et ‹ phone ›, le phone, donc, le son…des ‹ graphonages ›, qui sont des espèces d'images avec un petit peu de texte, comme d'humbles enluminures […] dans lesquelles je raconte des histoires, sur la musique, sur le son. Beaucoup le son, beaucoup le haut-parleur.[11]

Ainsi vont s'imposer progressivement les *graphonages* en question, ayant pour rôle de questionner le plus largement possible ce qui nous relie à l'univers sonore. J'ai donc ‹ redonné la parole à ma main › dans une sorte d'union philosophico-ironique, comme du griffonnage, du ‹ gribouillage iconique › un peu savant.

9 Cette plume métallique a été utilisée en France pour apprendre l'écriture de la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 1970.

10 La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique est la société de gestion des droits d'auteur française, fondée en 1851.

11 Savouret 2022, partie 2, 30:44.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Du son au phone : la révolution de l'apparition du haut-parleur

Le haut-parleur, dernier maillon de toute la chaîne électroacoustique, était bien un nouvel interlocuteur pour l'Homme-oreille dans sa recherche d'un dialogue avec l'univers audible.

En conséquence, le haut-parleur prend place aux côtés des instruments de musique dans notre exploration sensible du monde sonore mais avec un retard considérable sur le monde visible. Car nos lointains ancêtres, fréquentant par exemple la grotte Chauvet riche d'un art pariétal,[12] pouvaient voir ‹ re-présenté › ce qu'ils voyaient quotidiennement : c'était la découverte de leur propre vision du monde, un acte culturel fondamental. Il est surprenant d'avoir attendu plus de 30 000 ans pour que l'Homme puisse enfin ‹ ré-entendre › ce qu'il entend quotidiennement, grâce aux techniques électroacoustiques. Le décalage – ici : temporel – entre une réalité sonore (le *son*) et son image mémorisée artificiellement (le *phone*), est un deuxième acte culturel, co-fondateur de notre propre entendement du monde.

Pour nos lointains ancêtres, seul l'écho pouvait donner brièvement ‹ l'image différée › d'un événement sonore qu'ils avaient provoqué (cailloux percutés, appels, etc.) ; et comment, inévitablement, n'en auraient-ils pas eu l'envie et le plaisir d'en jouer ? Il serait bien intéressant d'en discuter avec eux, entre collègues !

Aussi, j'aime à considérer ‹ l'écho comme une prémonition du magnétophone › ; et on pourrait poursuivre cette hypothèse en se penchant sur tout événement sonore, grand ou petit, où serait fertile l'étude du décalage temporel, de la distance qui sépare la première existence, captée, de cet événement (existence naturelle et réelle) de la seconde, diffusée ultérieurement, mécanique et virtuelle. C'est ce qu'on nomme une démarche phonographique, ‹ cousine › des démarches électroacoustiques de tendance concrète, mais plus soucieuse de la relation entre l'auteur et la société que de la représentation d'un objet esthétique à un public.

Fig. 8 L'oreille trouve enfin à qui parler (© Alain Savouret, 2015).

12 La grotte Chauvet est une grotte près de Vallon-Pont-d'Arc (France) avec des gravures et peintures attribuées au Paléolithique.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

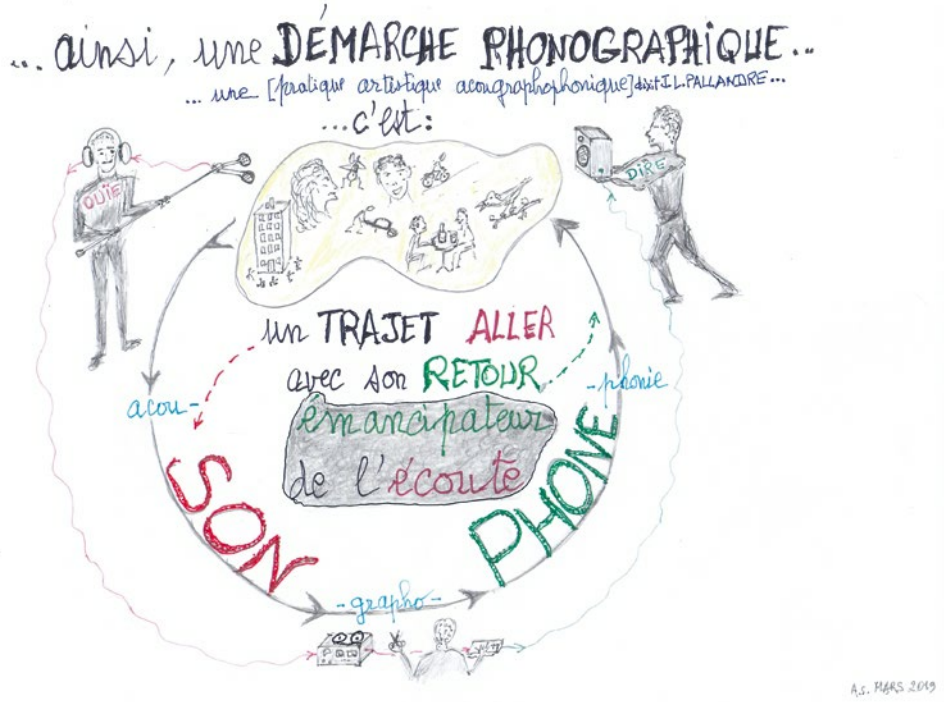


Fig. 9 Démarche phonographique (© Alain Savouret, 2019).

Serait-il fructueux d'inscrire cette démarche à l'intérieur d'une large approche, historique, du phénomène ‹ écho ›, depuis ses manifestations naturelles primaires jusqu'à ses utilisations électro-numériques actuelles, en passant par sa présence sous sa dénomination ‹ réponse › à l'intérieur de la grande forme Fugue (beau sujet pour un musicologue) ? Bref, envisager une espèce ‹ d'écho-logie › ? À suivre.

Mais dans ce projet uchronique de dialogue avec nos lointains collègues (mais qui sait… ?), je peux proposer un *graphonage-sondage* pour lancer les débats sur l'improvisation non-idiomatique, à partir d'une affirmation très répandue dans les milieux qui se pensent détenteurs de ‹ l'excellence › dans la musique, ‹ musique écrite › bien évidemment (mais pas que, hélas …). Sentence à sonder : « Un improvisateur fait une musique qui n'a ni queue ni tête. »

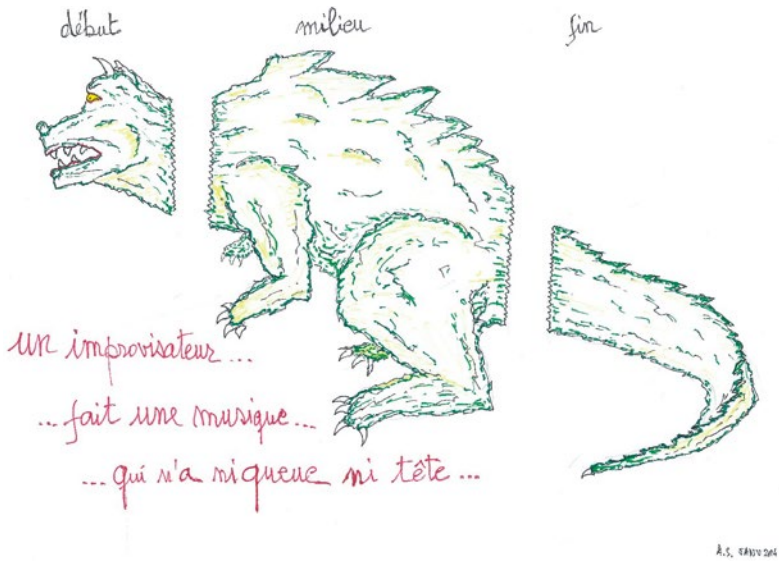


Fig. 10 Ni queue ni tête (© Alain Savouret, 2014).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Il est alors intéressant de cocher les deux cases, répondre à la fois FAUX et VRAI pour les raisons sur lesquelles je m'engage.

FAUX : en effet, l'improvisateur auquel je pense ne fait jamais ‹ n'importe quoi › car il n'est pas, en tant que personne, ‹ n'importe qui ›. Quel que soit son âge, il est possesseur d'une somme importante de moments vécus (sonores ou non) qui l'imprègnent et induisent son comportement. Dans l'obligation de partager avec d'autres l'invention ‹ im-médiate › d'une musique, sans consigne ni partition, il ne peut que chercher appuis et solutions en lui, dans ses ‹ nappes phréatiques › existentielles.

VRAI : si ‹ queue et tête › sont comprises comme début et fin, j'avance qu'une improvisation libre n'est pas un ‹ morceau de musique › encadré comme un objet prêt à suspendre dans un musée. C'est un ‹ moment de vie › de l'improvisateur qui ne sera jamais réitéré, trop lié aux circonstances topiques, chroniques, sociétales qui prévalent alors. Et la fin de l'improvisation, par essence imprévisible, ne sera en aucune sorte une ‹ cessation › de ce moment de vie, mais un simple ‹ cèdement ›, momentané, au temps qui passe. Le moment d'existence, le moment de vie, reprendra plus tard, dans une future improvisation, sans que le fil de l'expressivité du musicien se soit coupé.

Ainsi, on pourrait conclure de façon un peu abrupte certes, que contrairement à la musique écrite où l'objet ‹ partition › est preuve légitime d'existence de son auteur : « la musique improvisée… ? ça n'existe pas, il n'existe que des improvisateurs. »

Bibliographie

Fourastié 1979 | Jean Fourastié : *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975,* Paris : Fayard 1979.

Louro et al. 2021 | Ivo Louro/Margarida Mendes/Daniel Paiva/Iñigo Sánchez-Fuarros : A Sonic Anthropocene. Sound Practices in a Changing Environment, in : *Cadernos de arte e antropologia* 10/1 (2021), p. 3–17.

Riboca 2020 | Riboca : *Vinciane Despret « Phonocene ». Bird-Singing in a Multispecies World* [vidéo], online, 17.9.2020, www.youtube.com/watch?v=U90M8rhQI6c (dernier accès le 28.8.2025).

Savouret 2010 | Alain Savouret : *Introduction à un solfège de l'audible,* Lyon : Symétrie 2010.

Savouret 2022 | Alain Savouret : Interview personnel en deux parties, conduit et transcrit par Raphaël Sudan, enregistrement audio, Paris, 12.2.2022.

Alain Savouret *possède une double formation, classique (CNSMD de Paris avec Elsa Barraine, Olivier Messiaen, Marcel Beaufils) et expérimentale (Service de la Recherche de l'ORTF, Pierre Schaeffer). Il en découle une démarche musicale fondamentalement transversale, passant par la composition électroacoustique ou instrumentale, la direction d'orchestre, l'improvisation non-idiomatique, quelques compositions son/image expérimentales et par de nombreuses communications écrites ou orales. Il a créé la classe d'Improvisation Générative au CNSMDP en 1993 et a régulièrement bénéficié de commandes de l'État. Grand Prix des compositeurs de la SACEM en 1982, il est également membre de l'Académie Internationale de Musique Electroacoustique (IMEBourges).*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Roman Stolyar

Bailey, Stockhausen, Braxton. Three Approaches to Free Improvisation

Free improvisation emerged as a reflection on social changes in the 1960s and often used the word "freedom" without any specific explanation. Starting in the 1970s, different concepts of free improvisation were developed to give a clearer picture of how an improviser might act in different circumstances, what to achieve by these actions, and how to interpret the term "freedom" in the context of playing within certain limitations. This essay compares the three main approaches to free improvisation that have appeared since then: Derek Bailey's non-idiomatic improvisation, Karlheinz Stockhausen's intuitive music, and Anthony Braxton's trans-idiomatic improvisation.

This article will engage with several aspects of free improvisation, focusing on three different approaches. It will also grapple with questions that remain open to me as an improviser. First of all: why do we call it 'free' improvisation if we often allow certain limitations? Why, and when, is it still free? And if we talk about 'freedom', from what are we being freed? Just as the term "new music" is often criticised by musicologists, the term "free improvisation" is criticised by many musicians, including many free improvisers.

Let us start with an anecdote given in a book about free jazz by the German musicologist Ekkehart Jost:

> A saxophonist was asked to take part in a 'free' jazz session. When he turned up with his horn he was told to feel free to express himself, and to 'do his own thing'. – Anyway, he must have been feeling a bit nautical, because he played 'I do like to be beside the seaside' throughout the entire session. Apparently, his associates were extremely angry about this and told him not to bother to come again.[1]

This anecdote shows that when we talk about free improvisation, we already mean something; we already assume that there will be some kind of result; we already have an idea of what it should sound like. When free improvisation emerged in the 1960s, it was triggered by an immense expression of freedom within collectives. For example, if one reads *On Spontaneous Music* by Alvin Curran[2] (although written in 1980, Curran, a member of the Italian ensemble Musica Elettronica Viva, was very much a man of the '60s), one understands that anything is possible. Similarly, Frederic Rzewski's score *Sound Pool* gives the impression that anything is possible, as do Cornelius Cardew's series of actions with his Scratch Orchestra. One can involve any kind of sound, one can choose to act in any way and interact with other musicians or even

1 The anecdote goes back to Ian Carr (1971), quoted here after Jost 1975, p. 244.
2 Curran 2006.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

non-musicians. However, I find it interesting that a number of different concepts of free improvisation emerged in the 1970s and '80s. For example, there is the mysterious *Harmolodics* of Ornette Coleman; even today, it seems that nobody understands what it means, though it is a concept that was mentioned by Coleman for the first time in 1974. Another concept is *Ankhrasmation* by the American free jazz trumpet player Wadada Leo Smith. Vinko Globokar, a member of New Phonic Arts, postulated the rule that the act of improvisation is a thing that should not be discussed, and this is also a concept that places certain limitations on the actions of improvisers. The list of different concepts seems endless.

In the 1980s, several concepts for *conducted* improvisations appeared, including Butch Morris's *Conduction,* John Zorn's *Cobra* and Walter Thompson's *Sound Painting,* which are now widely used in universities.

The mere notion of devising a concept for improvised music is already a kind of limitation. One of the more serious limitations was generated by Derek Bailey in the form of what he called *non-idiomatic improvisation:*

> Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called 'free' improvisation and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity.[3]

The question here is: is non-idiomatic improvisation a new language? The American guitarist Elliott Sharp is one of the musicians who have criticised Derek Bailey's concept, saying that real non-idiomatic improvisation is possible if an improviser has a memory that lasts just five minutes. There is, however, no contradiction with what Bailey has said about it: in the reminiscences of Bailey's contemporaries there is frequent evidence that he called non-idiomatic improvisation "playing without memory".[4] It means that you have to forget, reject or deny any traces of style in your playing. You shouldn't play structures that recall, for example, Baroque, or flamenco, or Western European harmony, or this, or that. But if it is like an onion, and you take away its layers one by one, what will you have left at the centre? This is an open question that I am not going to answer. Tim Hodgkinson, in his article "Does Free Improvisation Have A Future?", writes as follows about language structures in non-idiomatic improvisation: "During a concert at Imola in 1976, Bailey, on stage with Paul Lytton and Evan Parker, shouted 'Stop playing that jazz!'"[5] It seems that Bailey was dissatisfied with his colleagues' playing because it was full of idioms borrowed from free jazz and jazz itself. So does non-idiomatic improvisation create a new language? Or is it something else? This question remains open.

Another approach was suggested by Karlheinz Stockhausen, who started exploring 'intuitive music' between 1967 and 1973. He created a series of open scores of intuitive music and gave an explanation in an interview at a festival of his music in London in 1971:

> Intuitive Music should if possible have nothing to do with psychology, which means nothing to do with the subconscious and unconscious. Rather, the musicians must be influenced by the supra-conscious […], by something which enters into them. There is certainly nothing in the

3 Bailey 1992, pp. XIf.
4 See e.g. Eyles. 2005; Bailey/Morrow 1982. See also Hugill 2018, p. 169.
5 Hodgkinson 2010.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> entire history of music, and nothing in that which we have ever done before that even slightly resembles the results which have come out of these texts. Thus, it must be that which we call the supra-conscious, and not the subconscious or unconscious.[6]

In other words, intuitive music, according to Stockhausen, is not a personal music; it doesn't have any personal expression. It is a music that expresses something that lies above any human personality and comes from intuition. We can find a close analogy in the mystical Jewish *Kabbalah,* which says that since the moments during which a human soul feels the presence of God are very irregular, and since human life can probably experience just a few such moments of being united with God, we should try to establish a connection with God that is constant and that we might feel in every moment of our existence. Stockhausen suggested something similar with intuition – to be intuitive all the time during the process of creating music – though again he makes no reference to any style, because for Stockhausen improvisation was organically connected with a certain style. So he rejected improvisation as a thing that was connected with a style and instead suggested 'intuitive music', which, if we translate it into our own musical language, is a sort of very specific improvisation. One of Stockhausen's scores from his cycle *From the Seven Days* is called *Es* (*It*) and contains a very typical expression of intuitive music:

think NOTHING
wait until it is absolutely still within you
when you have attained this
begin to play

as soon as you start to think, stop
and try to reattain
the state of NON-THINKING
then continue playing[7]

This score caused a huge argument between Stockhausen and the musicians involved in the first recording of *From the Seven Days* in 1969.[8] Stockhausen insisted that the music he composed should sound in a very specific way, while other musicians – among them Vinko Globokar and Michel Portal – insisted on their view that this music emphasises the fact that only they would know whether they were thinking, or weren't thinking. As Globokar said:

> We had some strong disagreements, in Darmstadt in 1969, when we were recording *Aus den sieben Tagen.* Example: "When you are sure that you are thinking of nothing, PLAY, when you think, STOP PLAYING." What's wrong with this poetic intention? In that case, I'm the only person who knows whether I'm thinking or not. Since there is no written music, it means that I play what I want and not what the composer wishes.[9]

Perhaps Stockhausen was the only one who had this ability to read musicians' minds and to know when they were thinking or not thinking. In fact, what is interesting here is a sort of opposition: improvisation on the one side and intuitive music on the other. It is similar to Derek Bailey's concept that features an opposition between idiomatic improvisation and non-idiomatic improvisation. However, the respective achievements are different: Bailey insisted on rejecting

6 Stockhausen 1971, p. 1.
7 Stockhausen 1970, p. 27.
8 Stockhausen 1969.
9 Goldman 2014, p. 25.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the conscious use of any kind of idiomatic style, while Stockhausen insisted on a state of non-thinking to be able to play an intuitive music that is not connected with any style and, ultimately, not connected with any personality.

The third approach is that of the American saxophonist Anthony Braxton. In an interview that he gave about a solo concert from 1967 that had led him to start developing his own system, he said:

> I imagined I was just going to get up there and play for one hour from pure invention, but after ten minutes I'd run through all my ideas and started to repeat myself. I felt like, "Oh my God, and there's still fifty minutes to go!" I thought, hmm, I better make sure this doesn't happen again. So the question became, How to proceed?[10]

This was probably the main reason for Braxton to develop his system. It is striking that he has been developing it for over fifty years and keeps on refining it. In the mid-1970s, Braxton generated twelve language structures: long sounds, accented long sounds, trills, staccato lines, intervallic formings, multiphonics, short attacks, angular attacks, legato formings, diatonic formings, gradient formings, and sub-identical formings, which ultimately means 'whatever you play'. Later on, he started using these structures in his compositions. Each composition by Braxton involves improvisation as a necessary component. We can see four fundamental postulates for the interpretation and performance of Braxton's music, as described by the man himself:

I. All compositions in my music system connect together.
II. All instrumental parts in my group of musics are autonomous.
III. All tempos in this music state are relative (negotiable).
IV. All volume dynamics in this sound world are relative.[11]

In 1984, Braxton wrote a book called *Tri-Axium Writings* in which he explained his concept of three centres or 'houses'.[12] The table below summarises their essence:

House of the rectangle	**House of the circle**	**House of the triangle**
Composition	Improvisation	Transformation
Past	Present	Future
Experience	Thought	Intuition

The basis of Braxton's system is three kinds of music: the house of the rectangle, the house of the triangle and the house of the circle. Braxton placed improvisation in the house of the circle, but improvisation of a special kind: "trans-idiomatic improvisation, as opposed to jazz idiomatic improvisation". The house of the rectangle contains compositional techniques that, according to Braxton, belong to the sphere of intellectual activity, a reference to past experience. Finally, the triangle house is, thus Braxton, "transpositional logics: something can be transformed into something else, ritual and ceremonial experiences or symbolic experiences, or transpositional schemas in the way of [going] from solo music to taking that same logic and expressing it in a different instrumentation or with respect to a different set of secondary components."[13] It is clear that this conception unites composition, improvisation and what Braxton called "transformation", which is a ritual, ceremonial aspect of music. Composition is connected with the

10 Lock 1988, p. 27.
11 Braxton 1988, Vol. A, pp. 395f. See also Haring 2008.
12 Braxton 1985, Vol. 1, pp. 11–37.
13 Braxton 2007, pp. 6f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

past, improvisation with the present, and transformation, or ritual, with the future. Composition is based on experience, improvisation on thought, and transformation on intuition.

One more remarkable term that Anthony Braxton uses is "trans-idiomatic".[14] It seems that this term contradicts Derek Bailey's *non-idiomatic* way of thinking, because trans-idiomatic embraces everything: not only improvisation but also composition, music within a style or without any style. It embodies a truly universal approach both to improvisation (which is just part of its conception) and the general concept of music itself.

In the mid-1990s, Braxton began to take great interest in the music of Native Americans; later on, his interest in traditional music cultures led him to develop another side to his concept, which he called "Ghost Trance Music".[15] Its three components are:

- Primary material: long composed melodies based on a sequence of mostly (but not only) staccato notes.
- Secondary material, which consists of trios in a mainly graphic notation, mostly by using the 12 language elements described above.
- Tertiary material: compositions from Braxton's own corpus of works. These can be performed fully or in part. The following excerpt from Braxton's interview helps us to understand his concept of three centres:

> [T]he underlying basis of music has to do with affinity insight: on the third degree, for the individual with respect to self-realization; on the second degree, for the individual with respect to the ensemble and the larger community group; on the first degree, for the individual with respect to establishing a relationship with God or whatever the higher forces would be for the person reading this.[16]

Finally, the table below offers a brief comparative analysis of all three concepts mentioned in this report. We here compare the approaches of Bailey, Braxton, and Stockhausen according to four criteria: the presence and nature of the dichotomy, the approach to improvisation, the attitude towards composition and the personal contribution of the improviser. It thus allows for a clear demonstration of the similarities and differences in the concepts of these three creators.

	Bailey	**Stockhausen**	**Braxton**
Dichotomies	Idiomatic – **non-idiomatic**	improvisation – **intuitive music**	**trans-idiomatic** (no dichotomy)
Method of approach	intellectual (apophatic)	intuitive (mystical)	unification
Attitude to composition	separated from improvisation as an 'alien' method	separated from intuitive music as a rational method, but using text scores as stimuli for intuition	no contradiction with improvisation
Role of the personality	personal expression contributes to collective creation	intuitive music is supra-conscious (trans-personal)	personal contribution is appreciated as a part of the whole in whatever form

14 See e.g. Cauwenberghe 2021; Shteamer 2019; Bynum n.d.
15 On Ghost Trance Music, see also Haring 2008 and Shoemaker 1996.
16 Lock 1988, pp. 231f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliography

All weblinks in this article last accessed 28 August 2025.

Bailey 1992 | Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music,* London: British Library National Sound Archive 1992.

Bailey/Morrow 1982 | Derek Bailey/Charlie Morrow: *New York 1982* [vinyl LP, liner notes], New York: Recital 2022, quoted after www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=10046.

Braxton 1985 | Anthony Braxton: *Tri-Axium Writings,* 3 vols., San Francisco: Synthesis Music 1985.

Braxton 1988 | Anthony Braxton*: Composition Notes,* 5 vols., San Francisco: Synthesis Music 1988.

Braxton 2007 | Anthony Braxton: Keynote Address at the Guelph Jazz Festival, 2007, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario, Canada, in: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 4/1 (2008), pp. 1–13.

Bynum n.d. | Taylor Ho Bynum: On Anthony Braxton, in: *Sound American* 16 (n.d.), http://archive.soundamerican.org/sa_archive/sa16/sa16-taylor-ho-bynum-on-anthony-braxton.html.

Carr 1971 | Ian Carr: Freedom and Fish Soup, in: *Melody Maker,* 22 May 1971, p. 41, quoted here as in Jost 1975, p. 244.

Cauwenberghe 2021 | Kobe Van Cauwenberghe: Een ritueel van openheid. De (meta-)realiteit van Anthony Braxtons Ghost Trance Music, in: *FORUM+* 28/1 (February 2021), pp. 48–57, https://doi.org/10.5117/FORUM2021.1.VANC (English version under www.forum-online.be/en/issues/winter-2021/een-ritueel-van-openheid-de-meta-realiteit-van-anthony-braxtons-ghost-trance-music).

Curran 2006 | Alvin Curran: On Spontaneous Music, in: *Contemporary Music Review* 25/5–6 (2006), pp. 483–490.

Eyles 2005 | John Eyles: Free Improvisation, in: *All About Jazz,* online, 10 August 2005, www.allaboutjazz.com/free-improvisation-evan-parker-by-john-eyles.

Goldman 2014 | Jonathan Goldman: "How I Became A Composer". An Interview with Vinko Globokar, in: *Tempo* 68/267 (2014), pp. 22–28.

Haring 2008 | Christa Haring: Anthony Braxton's Ghost Trance Music. 9 Compositions (Iridium) 2006, in: *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société 8* (2008), p. 1–13, https://doi.org/10.4000/12i4i.

Hodgkinson 2010 | Tim Hodgkinson: *Does Free Improvisation Have A Future?,* online/London, November 2010, www.acousticlevitation.org/doesfree.html.

Hugill 2018 | Andrew Hugill: *The Digital Musician. Third Edition,* Abingdon: Routledge 2018.

Jost 1975 | Ekkehard Jost: *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 1960er Jahre,* Mainz: Schott 1975.

Lock 1988 | Graham Lock: *Forces in Motion. Anthony Braxton and the Meta-Reality of Creative Music. Interviews and Tour Notes, England 1985,* London: Quartet 1988.

Shoemaker 1996 | Bill Shoemaker: Anthony Braxton's Hyperlink to Creativity, in: *JazzTimes* 26/7 (1996), p. 76.

Shteamer 2019 | Hank Shteamer: Avant-Garde Legend Anthony Braxton on His "Trans-Idiomatic" Improv Odyssey, in: *Rolling Stone,* online, 18 June 2019, www.rollingstone.com/music/music-features/anthony-braxton-interview-nels-cline-quartet-new-haven-844843/.

Stockhausen 1969 | Karlheinz Stockhausen: *Aus den Sieben Tagen* [LP, recording: Darmstadt, 1 September 1969], Hamburg: Deutsche Grammophon 1973.

Stockhausen 1970 | Karlheinz Stockhausen: It – for Ensemble [10 May 1968], in: Stockhausen: *Aus den Sieben Tagen/From the Seven Days* [score], transl. by Rolf Gehlhaar, John McGuire and Hugh Davies, Vienna: Universal Edition 1970, p. 27.

Stockhausen 1971 | Karlheinz Stockhausen: *Questions and Answers on Intuitive Music (1971),* online, n.d., www.intuitivemusic.dk/iima/sh_qa.pdf.

Watson 2013 | Ben Watson: *Derek Bailey and the History of Free Improvisation,* London: Verso 2013.

Roman Stolyar *is a Berlin-based Russian composer and improviser who has performed in 27 countries, collaborating with internationally renowned improvisers including Dominic Duval, William Parker, Vinny Golya, Thomas Buckner, Weasel Walter, Assif Tsahar and Martin Kuchen. He has led improvisational workshops at the University of Michigan, Mannes College NY, the California Institute of the Arts, the Basel Music Academy, in Italy and at the Versailles Conservatory in France. He is a member of the Russian Composers' Union and the International Association of Schools of Jazz and an Advisory Board Member of the International Society for Improvised Music.*

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Carl Bergstrøm-Nielsen

Offene Komposition – Brennpunkt aktueller Veränderungsprozesse. Ein Plädoyer

»Offene Komposition« ist der von mir vorgeschlagene Begriff für eine Praxis, die auch als Open Form Score, Improvisationsvorlage, grafische Partitur und mehr bezeichnet wird. Sie kombiniert direkte Inspiration aus dem spezialisierten Handwerk der neuen und experimentellen Musik mit einer neuen Aufführungspraxis, die hierarchische Strukturen abzubauen versucht, stärker mit der uns umgebenden modernen Gesellschaft in Einklang steht und als gesunde Reaktion auf die Spaltung der Musikkultur in ›historische‹ und ›gegenwärtige‹ Phänomene gedacht ist.
Drei textbasierte Kompositionen – Zugvogel *und* Nachtmusik *von Karlheinz Stockhausen sowie* Psychogramm *von Max Eugen Keller – werden hinsichtlich ihrer Mittel innerhalb des verbalen Mediums, der kompositorischen und formalen Eigenschaften sowie der Interaktions- und anderer Aspekte der Aufführung analysiert. Die Schlussfolgerungen zeigen in diesen Beispielen offener Komposition eine beträchtliche Vielfalt bei gleichzeitig gewissenhafter struktureller Gestaltung.*

Open Composition – A Focal Point of Current Change Processes

"Open composition" is my proposed terminology for methods that are also described as open form composition, instructional scores, graphic scores and more. These practices can take direct inspiration from the highly developed craft of experimental music and apply it to a new performance practice whose abandonment of hierarchical structures puts it more in touch with the modern society we live in. It can form a healthy response to the splits that exist in music between 'historical' and 'present day' phenomena.

Three text-notated compositions: Bird of Passage *and* Night Music *by Karlheinz Stockhausen, and* Psychogramm *by Max Eugen Keller, are analysed with respect to notational means within the verbal medium, compositional and formal properties, interaction and other aspects of performance. Our conclusions reveal considerable diversity among the aforementioned topics together with a meticulousness of structural design in these examples of open score composition.*

> It is not possible, given any degree of optimism and generosity in regard to people in general, to set a time limit on creative reflection or a limitation on the number of people involved in the creation …
> (Earle Brown)[1]

1 Brown 1966, S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einführung

Der von mir eingeführte Begriff »offene Komposition«,[2] der mit nicht-traditionellen Mitteln notierte und für eine kreative, oft improvisierte weitere Ausarbeitung bestimmte Musik bezeichnet, verbindet das Formulieren sowie das Übermitteln musikalischer Ideen mit kollektiven Arbeitsweisen. Diese Praxis wurde schon in den sechziger und siebziger Jahren von namhaften Komponisten in den USA und in Europa entwickelt, ist aber bis heute nur relativ vage konturiert. Sie steht an einem strategischen Zentrum aktueller Veränderungsprozesse, indem sie das Potenzial hat, die ›große Tradition der klassischen Musik‹ in aktuelle Musiken im weiteren Sinne integrieren zu können. Mit der ›großen Tradition‹ ist aus der Sicht der Neuen Musik hier eine historisch informierte Praxis gemeint, die das Vorhandensein einer Fülle differenzierter kompositorischer Arbeitsweisen kennt, schätzt und damit ebenso frei wie ambitiös umgeht. Mit ›aktuelle Musiken im weiteren Sinne‹ sind einerseits Teile der Populärmusik gemeint, die vergleichbare Ziele Richtung Vertiefung anstreben, andererseits allgemeine Praktiken von Improvisation und kollaborativen Interpret:innen.

Neue Formbegriffe Neuer Musik seit 1945 sind für die Musikforschung allgemein bekannt; radikal neue Notationsweisen, die auch die Form beeinflussen, hingegen erheblich weniger, und eine substanziell mit-schaffende Aufführungspraxis ist in der Musikwissenschaft noch weitgehend unbekannt, auch wenn es schon lange entsprechend spezialisierte Musiker:innen und Forscher:innen gibt.[3]

Das Funktionieren von offenen Partituren betrachte ich im Folgenden analytisch im Lichte herkömmlicher kompositorischer Arbeitsweisen, mit einigen Neuerungen. Dabei sollen Grenzen und Möglichkeiten der interpretatorischen Offenheit anhand einer Auswahl von drei Beispielen verbaler Notation – als einer wichtigen Form aus der Fülle neuer Notationsweisen – aufgezeigt werden.

Zuerst kommen einige theoretische Perspektivierungen; eilige Leser:innen mögen gleich zu den Beispielen umblättern.

Terminologie

Mein Begriff »offene Komposition« ist vom bekannten Begriff des »offenen Kunstwerks« von Umberto Eco inspiriert und scheint sich mit diesem fast zu decken.[4] Allerdings möchte ich gleichermaßen die kompositorische wie die interpretatorische Perspektive adressieren, und zwar nicht primär philosophisch, sondern auf die jeweiligen konkreten Praktiken fokussierend. Andere ähnliche Begriffe sind zum Beispiel:

- grafische Notationen/graphic notations
- Konzepte
- Improvisationsvorlagen/introductions to improvisation
- open form scores/open scores
- instructional scores

2 Erstmals eingeführt in Bergstrøm-Nielsen 2002.

3 Eine immer noch zu empfehlende Darstellung mit vielen Notationsbeispielen findet sich bei Smith Brindle 1986. Vom gegenwärtigen Autor stammen die umfangreichen kommentierten Bibliografien Bergstrøm-Nielsen 2019 bzw. 2023a. Siehe besonders die Kategorien E (Notation) und G3.1 (Neue Aufführungspraxis) im letztgenannten, die eine rege Aktivität auch im gegenwärtigen Jahrtausend dokumentieren.

4 Vgl. Eco 1962.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Warum Komposition?

So könnten Improvisator:innen fragen. Meine Antwort lautet: Weil das Spielen von Kompositionen gut als Übung funktioniert, um aus Gewohnheiten auszubrechen, gruppenweise oder individuell. Wenn Gruppenmitglieder Kompositionen füreinander machen, so können sie sich musikalisch vertieft kennenlernen – und auch sonst, mit Stücken von anderen Komponist:innen, neue Aspekte von Musik und Musikausübung erforschen und sich überraschen lassen. Kompositionen tragen Erfahrungen in sich, oft durch Generationen akkumuliert; *offene* Kompositionen öffnen die Türe dazu, wenn sie schriftlich festgehalten werden. Musikalische Ideen nach außen teilen und austauschen zu können, kann eine große Freude sein. Das können wir via Internet weltweit verbreiten, und es kann auch zu Konzertreisen führen.

Warum Improvisation?

So könnten Komponist:innen fragen. Der klassisch-traditionelle Musikbetrieb funktioniert zwar zuverlässig und schnell wie eine Maschine: Das Einstudieren kann standardisiert vor sich gehen, man braucht kein Misstrauen von Intendant:innen und Jurys zu fürchten. Allerdings ist schon eine Portion Idealismus gefragt, wenn man von traditioneller Komposition abweichen möchte. Offene Partituren kommunizieren aber ihre strukturellen Ideen unmittelbarer an ihre Leser:innen, sie können die Musik konzis widerspiegeln, statt sich in Details fürs Auge zu verlieren. Diese Anschaulichkeit kann auch für das Publikum interessant werden. Man bekommt einen anderen Zugang zum musikalischen Material, da die Interpret:innen ihre Instrumente besser kennen müssen. Man hat andere Möglichkeiten, die Spielenden so tief zu involvieren, dass sich intensive und frische Aufführungen ergeben. Die offenen Kompositionen sind oft flexibel hinsichtlich Besetzung und Dauer und dadurch auch flexibler in der Zusammenstellung von Stücken für die Konzertprogramme. Außerdem werden so mehr Begegnungen zwischen verschiedenartigen Musiker:innen möglich, wie sie die frei improvisierte Musik ohnehin schon kennt. Probenarbeit bekommt eine neue Dimension, und Aufführungen werden zu einer ständigen Erforschung, geprägt von Diversität.

Aufführungspraxis I – die heutigen Zerrissenheiten

Seit dem Zweiten Weltkrieg, und besonders nach 1968, wurden im Westen hierarchische Umgangsformen zunehmend modifiziert und Individualismus als Haltung akzeptiert. Im Zuge der Industrialisierung nahm die Bedeutung von traditionellen Bindungen wie Familie und Nachbarschaft für die Individuen ab.[5] Der soziale Umgang vorwiegend innerhalb einer gewissen sozialen Schicht wurde durch die Teilnahme an mehreren unterschiedlichen Gruppen nach eigener Wahl abgelöst und in den so freigesetzten Individuen entstand ein neuer Individualismus. Anzeichen dafür sieht Charles Hamm – in den USA – zum Beispiel in einer neuen, kritischen Meinung gegen Aufrüstung, Kritik an der Rolle der Medien und der Werbung. Mit den Beatniks, den Hippies und der Teenagerkultur entstanden neue Lebensstile. In der Musik wurde im Rock 'n' Roll, im Free Jazz und in der New York School rebelliert. Letztere erschien als Gegenströmung zu Komponisten wie Walter Piston, die danach strebten, die Tradition ohne radikale Brüche fortzusetzen.[6] Es resultierten freiere Erziehungs- und Umgangsformen, aus denen, als dialektischer Gegenpol, wiederum auch neue Formen von Gemeinschaften erfolgten,

5 Siehe Karbusicky 1975, S. 152.
6 Hamm 1975.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

welche die Abschwächung der traditionellen Bindungen kompensierten – beispielsweise Wohngemeinschaften oder Teamwork in der Wirtschaft. So schreibt Robert Kreitner über die Innovationen, die schon 1938 bei der Firma Hewlett-Packard begannen: »They shunned the rigid hierarchy of companies […] in favor of an egalitarian decentralized system […]. The essence of the idea, radical at the time, was that employees' brainpower was the company's most important resource.«[7]

Formen der Kultur blieben von diesem Wandel nicht unberührt. Um die Musik und die humanistische Dimension besorgt, sah Walter Wiora eine »Enthumanisierung« als Folge der Industrialisierung – Maschinen haben Musiker:innen ersetzt. Allerdings entstanden auch Bestrebungen der »Regeneration«, beispielsweise Jugendbewegungen, politische Kulturförderung, musikalische Pädagogik und Therapie sowie Medien, die auch in »abgelegene Landschaften« hineinreichen und so zur Demokratisierung beitragen – und Improvisation, die unterschiedliche Richtungen vereinen kann.[8] Viele Komponist:innen in der Neuen Musik akzeptierten aus ›sachethischen‹ – im heutigen Jargon wohl eher ›materialethischen‹ – Gründen[9] die Tonalität nicht mehr als übergeordnetes System. Alles Klingende wurde potenzielles Material; das Metrum wurde durch andere kompositorische oder improvisatorische Kniffe und Mittel ersetzt.

Eine umfassende Lockerung der Hierarchien auch im Musikalischen wäre demnach zu erwarten gewesen, eine Regeneration im Sinne von Wiora – auch zwischen Komponist:innen und Musiker:innen. Die herkömmliche Aufführungspraxis blieb allerdings auch in der Neuen Musik weitgehend dominant. Am Ende wurden nur winzige Neuerungen in der Notation akzeptiert, die sich auf Details im Material bezogen, nicht aber solche, welche die übliche Produktionsweise aufs Spiel setzten. Einen übergreifenden Grund dazu sehe ich in den Marktverhältnissen und der Minoritätsposition von Neuer Musik gegenüber den alten, klassischen Meistern. Der einzelne Komponist mag das Gefühl haben, nur einer inneren Motivation zu folgen. Äußere Umstände – nicht zuletzt finanzielle – sind aber wirksam, beispielsweise wenn ein Kompositionsauftrag oder eine neue Stelle Komponist:innen aus der Komfortzone ins Neuland führen. Dasselbe gilt an den Ausbildungsstätten in Bezug auf Motivationen und Inspirationen – oder deren Fehlen – jener, die dort studieren oder lehren. Das bedeutet aber immerhin auch, dass neue Möglichkeiten für die Arbeit mit Gruppen von Musiker:innen mittlerweile offenstehen – und dass es möglich ist, sie sich als Komponist:in zu erträumen.

Die allgemein verbreitete Trennung von historisch orientierten respektive aktuell inspirierten Musikformen führt zu mehreren dualistischen Spannungen. Zum einen existiert in Neuer Musik ein Graben zwischen der dominierenden Praxis und den Musiker:innen, die auf einer neuen Aufführungspraxis inklusive der freien Improvisation bestehen. Für die einen ist Improvisation ›Unsinn‹, für nicht wenige Improvisator:innen ist Komposition dagegen ›Pedanterie‹. Es fehlt da weitgehend der Blick für das gemeinsame Interesse am Experiment. Zum zweiten ergibt sich ein weiterer Graben zwischen avancierten Musiker:innen unterschiedlicher Provenienz. Da die traditionelle Notationsweise und Aufführungspraxis dominant ist, zieht sie Prestige auf sich, auch bei den Jazz- und Rockmusiker:innen, die von klassischer und Neuer Musik lernen wollen. So verrät ein Blick in Unterrichtsmaterial aus dem auf Jazz und Rockmusik spezialisierten Rhythmic Music Conservatory in Kopenhagen, dass Musik hier zwar mit den sehr offenen und avancierten Begriffen »Linien« und »Flächen« analysiert wird und einfache Kompositionsaufgaben gestellt werden. In den Literaturhinweisen fallen indessen der

7 Kreitner/Kinicki 2007, S. 3.
8 Wiora 1988, S. 173–176.
9 »Sachethos« und »Sozialethos« sind von Wiora geprägte Begriffe, vgl. Wiora 1964, S. 83 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Palestrina-Kontrapunkt und die strikt traditionelle Notation auf; vergebens sucht man Hinweise auf neue Notationen und nicht-lineare Formbegriffe.[10] Für diese Musiker:innen ist Improvisation selbstverständlich – wieso sollten sie also nicht an den naheliegenden Bereich von offener Komposition anknüpfen?

Aufführungspraxis II – Texttreue versus Werktreue

Texttreue ist ein insbesondere aus der Literaturwissenschaft bekannter Begriff. Auf die Spitze getrieben, wird der/die Autor:in irrelevant – das Werk soll aus seinen eigenen Prämissen verstanden werden.[11] Für musikalische Werktreue hingegen sind die (vermeintlichen) Intentionen der Komponist:innen wichtig, man studiert gerne deren Biografie und die historischen Umstände. So hat die norwegische Cellistin Tanja Orning dokumentiert, wie dieser Unterschied in verschiedenen Interpretationen desselben Werkes für sie resultieren kann. Eine vorwiegend von Texttreue geprägte Interpretation von Morton Feldmans *Projection I* kann sich beispielsweise freier gegenüber dem Tonmaterial verhalten, als das vermutlich zu Feldmans Zeiten üblich war, und kann sich in höheren Maße geräuschhafter Klänge bedienen. Die Werktreue dagegen führte bei Orning zur Fokussierung auf erkennbare Tonhöhen – ein Hauptargument Ornings dafür ist, dass Feldman Pianist war und auch sonst kein Interesse an Geräuschklängen äußerte.[12]

Eine besondere Form von Werktreue ist wirksam, wenn Musiker:innen nach Hinweisen und Vorschlägen von lebenden Komponist:innen fragen. Haltungen können da sehr unterschiedlich sein – einige möchten an keiner Probe teilnehmen, damit die Interpret:innen ungestört (texttreu!) arbeiten können. Im anderen Extrem will ein:e Komponist:in nur mit bestimmten Interpret:innen arbeiten und die Einstudierung entscheidend prägen. Als Komponist offener Kompositionen habe ich selber die Haltung, dass eine Interpretation dann gut ist, wenn die Interpret:innen die – konkret angegebenen – Instruktionen korrekt ausführen. Es gibt sogar Aufführungen, die ich selbst nicht mag, denen ich aber dennoch applaudieren kann. Mein eigener Geschmack soll nicht normativ sein – es können denn auch schöne Überraschungen passieren. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass ich selbst in der Gruppe für Intuitive Musik in Dänemark für Stockhausen gespielt habe und seit langem das Treffen »European Intuitive Music Conference« organisiere, ließe sich fragen, welche Verbindung ich zum Erbe von Stockhausen empfinde. Nun, ich schätzte sein kollegiales Urteil, doch kann ich heute in Bezug auf Fragen der Interpretation nicht anders, als seine Werke aus tiefster Überzeugung ernst zu nehmen – ähnlich wie er das Phänomen Improvisation ernst nahm und auf seine eigene Weise neu formulierte. Der Unterschied besteht abgesehen von Details vor allem darin, dass ich die meditative Strenge lockere, indem ich das Poetische als allgemein-künstlerisch anschaue – die Stücke als Repertoire bleiben im Zentrum. Stockhausen ist ein verehrter Vorvater, aber aus einer anderen Zeit, an einem anderen Ort und mit seiner eigenen Persönlichkeit.[13]

Das ist auch der Grund, weshalb ich hier nicht näher auf veröffentlichte Aufnahmen von Stockhausens textnotierten Stücken eingehe, von denen es eine relative Fülle gibt, besonders wenn man diejenigen auf YouTube mit in Betracht zieht. Schon die alte Stockhausen-Gruppe um 1970 und das Ensemble für Intuitive Musik Weimar auf ihrer – ebenfalls von Stockhausen

10 Müller 2016.

11 Vgl. den Essay »La Mort de l'auteur« des Literaturtheoretikers Roland Barthes (1967).

12 Orning 2014, S. 76–115, insbes. S. 94.

13 Diese Erkenntnis verdanke ich der Diskussion im Anschluss an meinen Vortrag an der Tagung »Musik-Diskurse nach 1970« in Bern, vgl. Institut Interpretation 2023.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

supervisierten – CD von 2005 haben völlig unterschiedliche Interpretationsweisen. Man müsste dann also schon fragen: »*Welcher* Stockhausen«?[14]

Sehr aufschlussreich war die Bemerkung einer Diskussionsteilnehmerin, die bis dahin den Eindruck hatte, der Fokus von Stockhausens textnotierten Stücken sei vor allen Dingen auf das Metaphysische gerichtet, was wiederum hinsichtlich konkreter Instruktionen diffus sei. Damit charakterisiert sie vermutlich einen wesentlichen Aspekt der generellen Rezeption dieser Stücke. Hier stehen wir vor dem extremen Fall eines Werktreue suggerierenden Bildes – was eigentlich in den Partituren steht, verschwindet geradezu vor dieser Sichtweise. Diese Meinung wurde sogar vom Komponisten unterstützt. Trotzdem muss man als Musiker:in die Partituren lesen, einschätzen – und in die Praxis umsetzen. Vieles in den Textkompositionen kann man einfach als poetisch oder als ein Spiel mit Regeln auffassen, man braucht dazu keineswegs immer eine metaphysisch-spirituelle Deutung. Interpret:innen dürfen und sollen ihren eigenen Weg innerhalb der konkreten Instruktionen finden. Dies ist damit vergleichbar, dass man den Hörer:innen auch keine bestimmten Erlebnisse oder Eindrücke vorschreiben kann. Man braucht ja auch nicht die pietistische Religiosität zu teilen, um Werke von Johann Sebastian Bach richtig zu spielen und zu verstehen – oder zu genießen. Den Kontext etwas kennenzulernen und zu reflektieren ist zwar immer gut. Als Komponist eigener offener Werke weiß ich nämlich, wie leicht Missverständnisse entstehen können – keine Partitur ist zu 100% klar, auch nicht in traditioneller Notation. Aber prinzipiell empfehle ich, sowohl vor Missverständnissen als auch vor übertriebener Werktreue auf der Hut zu sein – im Falle von Bach wie von Stockhausen.

Aufführungspraxis III – Laboratorium statt Blattlesen

Eine traditionell notierte Partitur kann man unmittelbar lesen – das heißt, eine unmittelbare Vorstellung davon bekommen, wie die Musik klingt. Unmittelbar kann man auch oft ungefähr einschätzen, wieviel Zeit und Mühe eine Einstudierung in Anspruch nehmen würde. Das ist oft drastisch anders bei experimentellen Werken. Erklärungen und Texte müssen hier zuerst studiert werden, oder umgekehrt formuliert: Realisierungen aus dem Stegreif machen hier keinen Sinn, wenn man sich über die spezifische Interpretationsweise noch nicht im Klaren ist.

Die Norwegerin Else Olsen Storesund bietet ein umfangsreiches, jedoch überschaubares Modell für das Erarbeiten nicht-traditioneller Partituren in Form einer modifizierbaren Checkliste, die so detailliert ist, dass Konservatoriumslehrer:innen sie sofort im Unterricht verwenden können.

Das Modell umfasst vier Schritte: *Partitur analysieren – Ideenpool erstellen – Ideen und Aufführungspraxis ausprobieren – Aufführung.*[15]

Zunächst geht es darum, die Partitur zu analysieren: Welche Notation liegt vor, zum Beispiel »Text instructions« oder »Extended conventional notation«? Ein Blick auf historische und aktuelle Beispiele könnte hier zur Orientierung dienen. Zentral ist die Frage nach möglichen Instruktionen, die besagen, welche Aufgaben es zu lösen gibt und welche Verantwortung übernommen werden muss. Erst nach der Klärung dieses Punktes kann man weitergehen – gelegentlich muss man selbst über Zweifelsfälle entscheiden. Zudem sollte eine gründliche Betrachtung

14 Martin Zingsheim hat Probenaufnahmen aus den Jahren 1991 und 2005 transkribiert. Er hat in Buchform sämtliche textnotierten Werke einzeln ausführlich kommentiert und dabei eingehend Gebrauch von Transkriptionen mit Stockhausens Kommentaren gemacht sowie auf die historischen Unterschiede hingewiesen, vgl. Zingsheim 2015. Im Folgejahr wurde eine Auswahl aus den Transkriptionen in englischer Übersetzung veröffentlicht: De Cock 2016.

15 Olsen Storesund 2015, S. 22–35. Man kann sogar vollständige Repertoirebeispiele mit Hilfe der Autorin einstudieren und so das Modell kennenlernen.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dessen folgen, welches Material (»micro level«), welche rhythmischen Strukturen und Prozesse von der Partitur beschrieben werden und ob es ausschließlich um Klingendes geht oder ob auch visuelle Elemente Teil der Aufführung sein könnten.

Im zweiten Schritt *Ideenpool erstellen* steht der Interpret oder die Interpretin vor der Frage, welche Möglichkeiten und Begrenzungen die Partitur für ihre Realisierung anbietet. Es empfiehlt sich, dies in der Praxis mit verschiedenen Übungen auszuprobieren. Dadurch kann man auch neue, noch nie zuvor realisierte Ideen entdecken. Diese Übungen sollen dabei aber nicht ›einstudiert‹ werden, sondern bloß Richtungen und Möglichkeiten aufzeigen.

Im dritten Schritt wird der Ideenpool dann kritisch betrachtet. Nun geht es darum, Beschlüsse zu fällen. Das, was manchmal die »red phase« genannt wird, ist ein nicht zu unterschätzender Teilprozess. Schließlich gilt es danach, für die eigentliche Aufführung die eigene Offenheit zu bewahren, und zwar nicht nur gegenüber dem Werk und den Mitspieler:innen, sondern auch gegenüber Umgebungen und Publikum.

Erstes Beispiel: Karlheinz Stockhausen: *Zugvogel*[16]

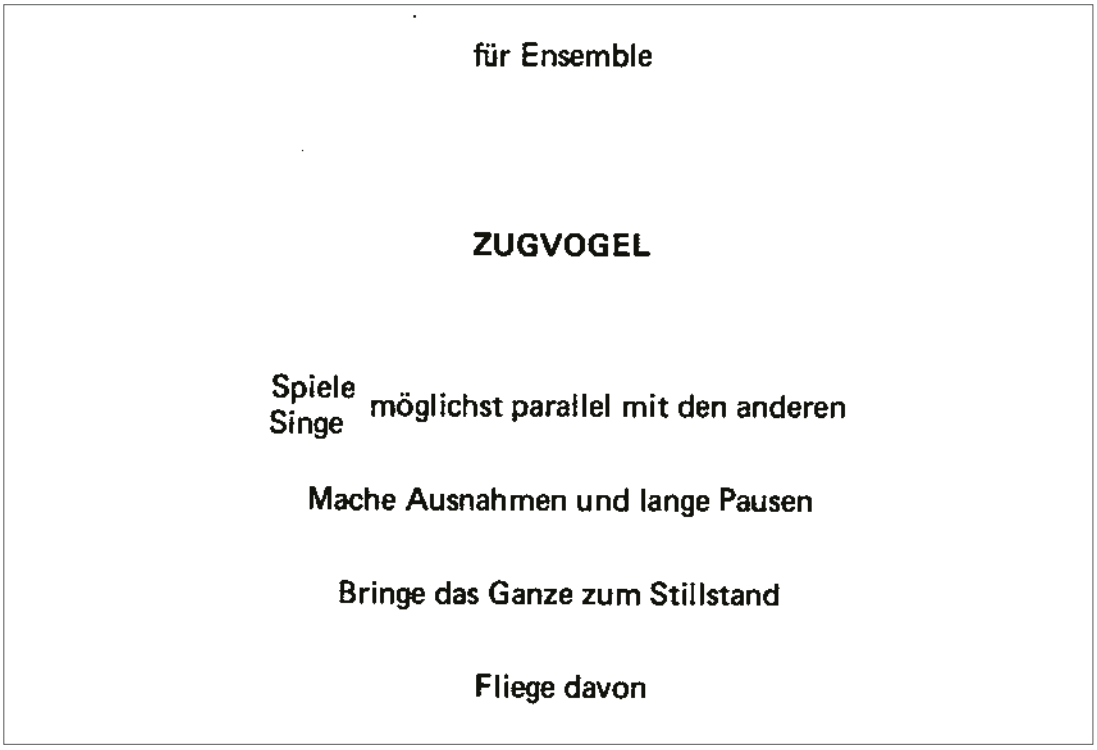


Abb. 1 Karlheinz Stockhausen: *Zugvogel* [Hambantota, 6. Juli 1970], aus: Stockhausen 1976 (© Karlheinz Stockhausen).

16 Eine Komposition aus Stockhausen 1976. Für einen analytischen Artikel zu sämtlichen Stücken aus den beiden Sammlungen siehe Bergstrøm-Nielsen 1997. Siehe auch Bergstrøm-Nielsen 2019 und 2023a, Sonderkategorie G2.2 Stockhausen.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was wird hier vom Komponisten notiert?

- »Ensemble« ist eine überschaubare Gruppengröße: kein Orchester, kein Solo oder Duo.
- durch den Titel, als poetisches Bild, wird eine gewisse allgemeine Orientierung gegeben.
- »Spiele/singe möglichst parallel mit den anderen«: Das ist die Metapher für eine Textur. Sie ist interpretationsbedürftig. Persönlich schlage ich vor: Man gleicht sich einander an, aber ohne sich exakt zu imitieren.
- »Mache Ausnahmen und lange Pausen«: Modifikation der oben erwähnten Struktur.
- »Bringe das Ganze zum Stillstand«: Modifikation; mehrdeutige Instruktion. Auch dies ist interpretationsbedürftig – bedeutet dies nun vollkommene Statik oder eine lange Pause?
- »Fliege davon«: poetisches Bild eines Charakters oder eines Geschehens. Das ist nun in hohem Grade interpretationsbedürftig. Kontrast zum Vorigen ist aber gegeben.

Wir können hier unterschiedliche Grade von Ein- und Mehrdeutigkeit im Deskriptiven bezüglich des Materials erkennen. Ein poetisches Bild ist eine etwas schwebende Charakterisierung, eine Metapher hat schon konkretere Züge. Die Modifikation mittels Ausnahmen und langen Pausen ist trotz der Mehrdeutigkeit ihres Wesens aus gewisser Sicht konkret, insofern dass Ausnahmen konkret erkennbar sein sollen – wie ›lang‹ aber eine lange Pause sein muss, ist nicht definiert. Sinnvollerweise steht aber zu erwarten, dass sie auch als solche innerhalb der Gruppe so empfunden werden muss.

Was die Form angeht, gibt es eine erste Textur, die exponiert wird und eine Modifikation bis zum Stillstand erfährt, woraufhin eine weitere, kontrastierende Textur das Stück abschließt. Instruktionen für diese Texturen richten sich kollektiv an die ganze Gruppe. Vor uns haben wir also eine Spielpartitur, der alle folgen sollen, jede:r Spielende auf eine eigene Weise, was zu einer heterophonen Realisierung führt. Es resultieren daraus Formteile, die klar unterscheidbar sind und für die je ein übergeordnetes Prinzip gilt. Zwar kann man solches nicht ›traditionell‹ oder ›klassisch‹ nennen, wohl aber verfügt es über eine verständliche, formale Syntax.

Aus Sicht der Spielenden ist zu beachten, dass eine allmähliche Entwicklung wie oben beschrieben zwar in der Partitur einfach aussieht, in der Praxis aber von allen ein ständiges Zuhören und Bemühen erfordert, ein Gleichgewicht zwischen Sich-Einordnen und Eigeninitiative zu bewahren. Außerdem ist es eine Herausforderung, die Gesamtform im Kollektiv präzis und gut proportioniert auszuführen.

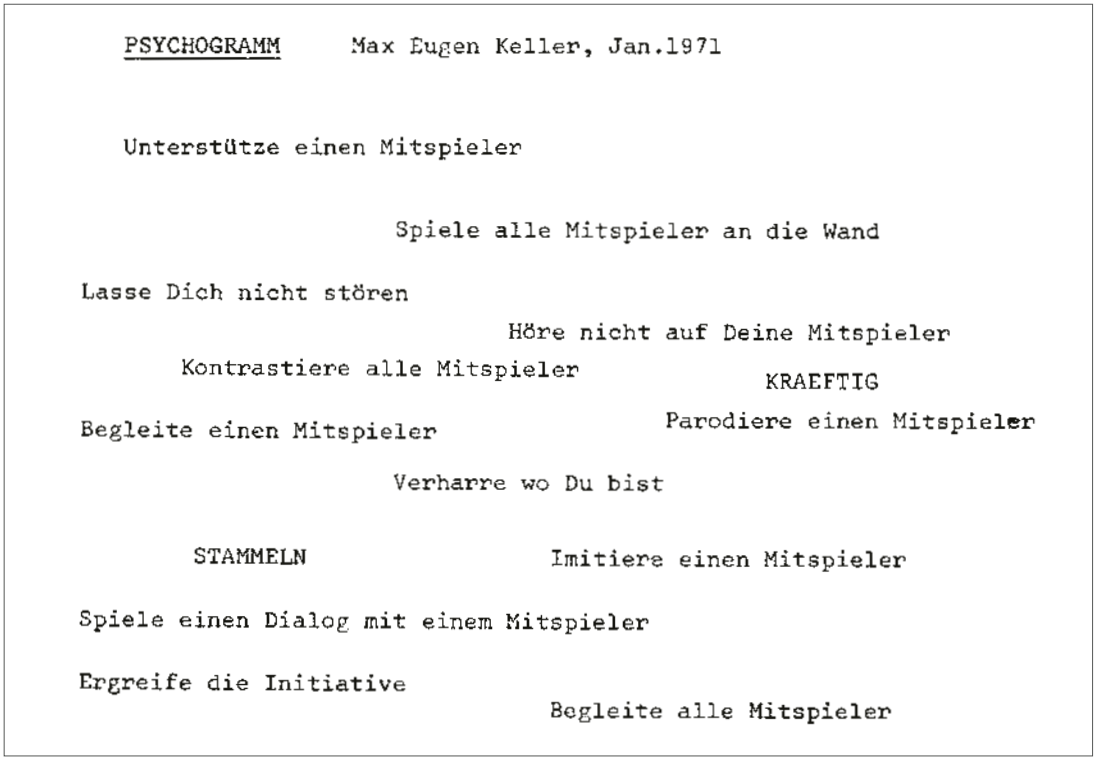
Zweites Beispiel: Max Eugen Keller: *Psychogramm*

Abbildung 2 zeigt einen Ausschnitt aus einer ganzseitigen Spielpartitur. Zum Stück gehört auch noch eine verbale Instruktion. Es werden unterschiedliche Mengen von Pausen während der Spielzeit vorgeschrieben, je nach Ensemblegröße: »Bei 4 Spielern pausiert jeder mindestens 25% der Spielzeit«, bis 75% bei 9 Spielern.[17]Die musikalischen Elemente werden hier aus einer anderen Sicht definiert als im vorigen Stück.

Die Anweisungen richten sich an die einzelnen Spieler:innen mit ihren individuellen Aktionen und nicht wie im *Zugvogel* an alle gleichzeitig, und man kann jederzeit frei zwischen diesen Aktionen wechseln. Dabei kann der Übergang kontinuierlich oder aber ein Sprung sein. Die in Großbuchstaben geschriebenen Begriffe stehen für materielle Qualitäten, die zum Beispiel

17 Keller 1971, S. [2].

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -


PSYCHOGRAMM Max Eugen Keller, Jan.1971

Unterstütze einen Mitspieler

Spiele alle Mitspieler an die Wand

Lasse Dich nicht stören

Höre nicht auf Deine Mitspieler

Kontrastiere alle Mitspieler

KRAEFTIG

Begleite einen Mitspieler

Parodiere einen Mitspieler

Verharre wo Du bist

STAMMELN

Imitiere einen Mitspieler

Spiele einen Dialog mit einem Mitspieler

Ergreife die Initiative

Begleite alle Mitspieler

Abb. 2 Max Eugen Keller: *Psychogramm*, für 3–9 Spieler von beliebigen Instrumenten, Auszug aus der Spielpartitur (Keller 1971, © beim Komponisten).

für den Anfang nützlich sein können. Die anderen beschreiben Rollen, »psychologisch[e] Verhaltensweisen« und zwar »gegenüber der Gruppe oder einem Einzelnen«.[18]
Die Gesamtform wird in ihrer Realisierung voraussichtlich komplex sein. Dabei kann man von der Verwendung eines aleatorischen Prinzips sprechen – Details werden unvorhersehbar, wie beim Würfeln, jedoch müsste man sich hier 22 Seiten eines Würfels vorstellen, allein schon von den möglichen Verhaltensweisen her! Von einfacher, übergreifender formaler Syntax ist hier nicht die Rede. Die Verhaltensweisen bieten, näher betrachtet, eine Fülle von Detaillierungen – es gibt Extreme von Verschmelzung auf der einen Seite und von Gegensätzlichkeit auf der anderen – und viele Zwischengrade.

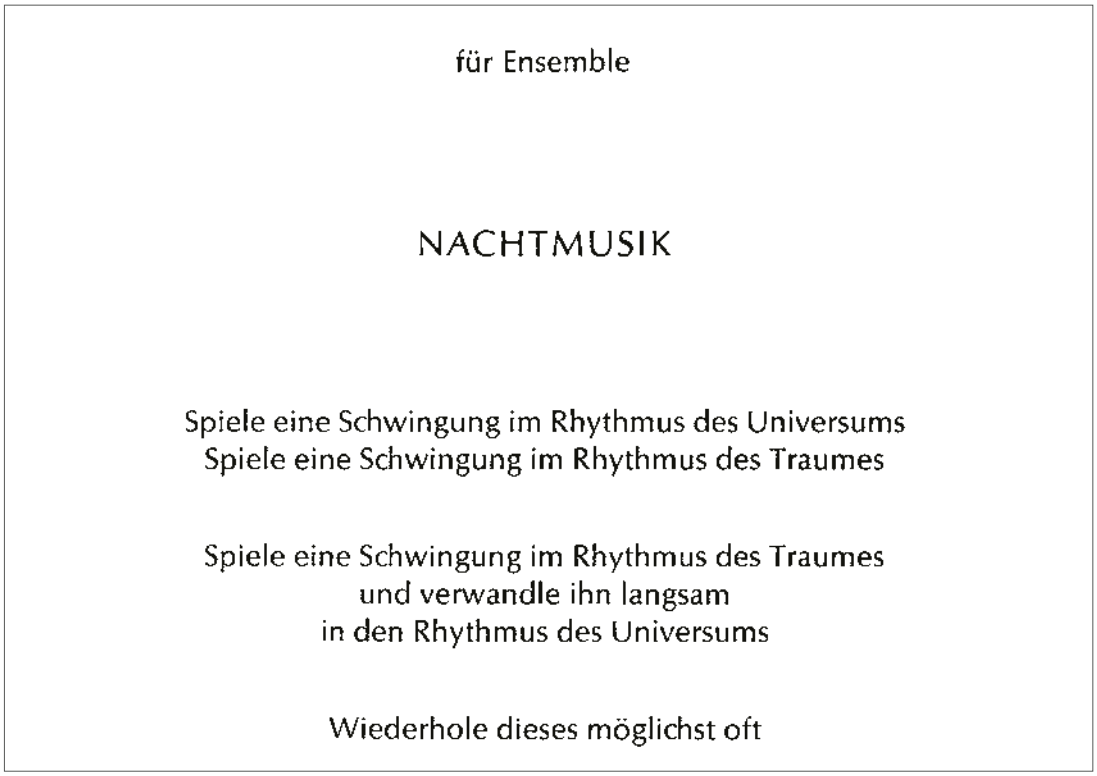
So gibt die Komposition eine pointierte Thematisierung möglicher Verhaltensweisen an. Die Entwicklung dieses Interaktions-Parameters – also, wie man es unter Beibehaltung des Kontinuums-Prinzips nennen könnte, das Vorhandensein von Extremen wie von Zwischengraden – hat seit den neunziger Jahren größere Prominenz in der Literatur bekommen. Für parametrische Behandlung von Interaktion finden sich Beispiele bei Vinko Globokar und John Zorn; die Systematik kann aber auch wie bei Christian Wolff weniger einheitlich und detailliert sein, ohne an Bestimmtheit bezüglich der kompositorischen Regelstruktur einzubüßen.[19] Die Interaktion spielt eine zentrale Rolle für meinen Begriff der offenen Komposition, weil sie oft wichtiger Bestandteil beim Improvisieren ist und auch eine neuentdeckte ›Polyphonie‹ darstellt. Diese kann dann in mannigfaltiger Weise von den Komponist:innen beeinflusst und strukturiert werden.

18 Ebd. Hier empfehle ich das Mitlesen der gesamten Partitur. Für weitere Kommentare zu dieser sowie anderen offenen Kompositionen von Max Keller vgl. Bergstrøm-Nielsen 2017.

19 Siehe z. B. den schon klassischen Artikel Globokar 1970, insb. S. 74. Vgl. zudem Wilson 1999 sowie die Sonderkategorien über Wolff und Zorn G2.3 und G2.5 in Bergstrøm-Nielsen 2019 und 2023a.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Drittes Beispiel: Karlheinz Stockhausen: *Nachtmusik*[20]


für Ensemble

NACHTMUSIK

Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Universums
Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Traumes

Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Traumes
und verwandle ihn langsam
in den Rhythmus des Universums

Wiederhole dieses möglichst oft

Abb. 3 Karlheinz Stockhausen: *Nachtmusik* [8. Mai 1968], aus: Stockhausen 1970, S. 10 (© Universal Edition A. G., Wien).

Dieses Stück stellt Ansprüche, vornehmlich an alle individuellen Spieler:innen. Zuerst soll man vom »Rhythmus des Universums« und »Rhythmus des Traumes« kurze Vignetten kreieren (ich verstehe »Schwingung« als eine kleine Figur oder ein Motiv) und diese einander gegenüberstellen. Danach soll man die eine langsam in die andere verwandeln, was eine erhebliche analytische Aktivität während des Spielens erfordert.

Bei den Begriffen »Universum« und »Traum« finde ich es nicht sinnvoll, daraus eindeutiges musikalisches Material ableiten zu wollen. Eher finde ich, dass es völlig subjektiv sein darf und muss, wie man sie dann im Moment interpretieren möchte. Was so scheinbar willkürlich angefangen hat, wird indessen festgehalten und einer sehr disziplinierten Aktion der Transformation unterzogen. Damit bekommt das ganz freie Assoziieren als Gegenpol eine andere Art von Bauprozess. Dieser Bauprozess wird von Festhalten und Allmählichkeit geprägt.

Dann soll man »dieses möglichst oft« wiederholen. Ob nun »dieses« auf das ganze Stück oder nur auf dessen mittleren Teil mit den Transformationen referiert, ist nicht eindeutig – wegen dessen struktureller Klarheit und der Einheit der individuellen Deutung zuliebe ziehe ich jedoch die letztere Deutung vor.

Wenn nun ein Prozess mit diesen individuellen Transformationen abläuft, mit ihren zyklischen, variierten Wiederholungen, so entsteht eine polyphone, im erweiterten Sinne kanonische Gesamtstruktur von sonst weitgehend unabhängigen Stimmen. Die langsamen Transformationen sorgen dabei für eine gewisse Einheit in den Einzelstimmen.

20 Aus Stockhausen 1970, S. 10 f. (dt. und engl.). Es gibt außerdem Ausgaben in französischer und japanischer Sprache.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stück	Komponente
ZUGVOGEL	
- Titel: poetisches Bild, sorgt für allgemeine Orientierung	METAEBENE
- Textur - Modifikationen	MATERIAL
- Kontrastierendes - Transformationen	FORM
- Einfache Sequenz, Reihung	GESAMTFORM
INTERAKTION: Musiker beteiligen sich individuell im Rahmen einer ruhig vorwärtsschreitenden Form	
PSYCHOGRAMM	
- Extrem differenzierte Rollen bezüglich Imitation, Begleitung, Gegensätzlichkeit - Gesten (Stimmausdrucke, instrumental ausführbar)	MATERIAL (polyphon)
- Aleatorische Elemente	GESAMTFORM
INTERAKTION: ständig variierte Rollen und entsprechendes Ausdrücken der Elemente	
NACHTMUSIK	
- Freie subjektive Abbildungen - Allmähliche Transformation derselben	MATERIAL (dynamisch und polyphon)
- Zyklus individuell wiederholen	FORM (kanonische Prozedur)
- Formel (polyphone Realisierung)	GESAMTFORM
INTERAKTION: nur indirekt	

Tab. 1 Vergleichende Betrachtung der drei Beispiele

Zusammenfassung und Diskussion der Resultate

Wir haben in den analytischen Vignetten eine Sammlung von Komponenten für die Komposition identifiziert. In der rechten Spalte von Tabelle 1 unter »MATERIAL« finden sich generelle Charakterisierungen der verwendeten Elemente. Mit dem nachgestellten und eingeklammerten »dynamisch« ist gemeint, dass eine allmähliche Veränderung stattfinden soll; mit »polyphon« möchte ich angeben, dass die Musik bezüglich des Materials mehrschichtig wird. »METAEBENE« kommt nur einmal vor und bezeichnet die Möglichkeit, sie analytisch in dieser Weise bei offenen Kompositionen in Betracht ziehen zu können. Mit »FORM« ist der Status eines Glieds im Ganzen gemeint, was die Spielenden besonders zum Überblicken einer gewissen Zeitstrecke anregen soll, beispielsweise durch das Angeben von Kontrast, aber auch durch kanonische Prozeduren oder Wiederholungen.

Die »GESAMTFORM« kennzeichnet das formale Hauptprinzip des ganzen Stückes, wobei die drei Beispiele da sehr unterschiedlich sind: eine einfache Sequenz in *Zugvogel*, aleatorische Elemente in *Psychogramm* und eine »Formel« in *Nachtmusik.* Mit »Formel« ist dabei eine Form bezeichnet, die gewisse Entsprechung in der klassischen Fuge findet, deren Komponenten weitgehend auf motivischen Ähnlichkeiten beruhen und mittels Kontrasubjekt und einfacher Kontrastabschnitte eine erkennbare Großform erlangen können. In der Formel von *Nachtmusik* ist solches Kontrastieren in einer Großform nicht vorhanden – wohl aber generell in der Art

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der sonst sehr unabhängigen Stimmen, die eine generelle Unvorhersehbarkeit der Kombinationen erwirkt. Zugleich aber findet sich eine innere Einheit jeder Stimme, die sich auf die gesamte Textur auswirken kann. Fuge und *Nachtmusik*-Formel haben trotz unübersehbaren Unterschieden das Prinzip gemeinsam, dass wenige Motive eine innere Einheit bewirken und die Gesamtform keinen festen schematischen Prinzipien unterliegt.

Es ist zudem aufschlussreich, die Gestaltung von »INTERAKTION« in den drei Stücken näher zu betrachten. In *Zugvogel* hat die Situation die größte Ähnlichkeit mit dem Spielen traditioneller Stücke. Obwohl Details erst von den Spielenden geschaffen werden, sind alle doch mit einer gemeinsamen Bauarbeit für die gleichen Strukturen beschäftigt. Die entstehenden Komponenten und ihre Veränderungen sind leicht hörbar, obwohl man als Individuum – durch eigene Initiative und Beiträge – das kollektive Ergebnis nur indirekt beeinflussen kann. *Psychogramm* ist im Vergleich völlig anders geartet, ein Gewimmel von Addierung individueller Beiträge. Das Reagieren ist aber zentral. *Nachtmusik* beruht ebenso auf Addierung, aber das Stück besteht hier, im großen Kontrast zum vorigen Stück, dank des Fokus auf Introspektion aus voneinander unabhängigen Beiträgen, sodass Reaktion hier nur indirekt vorkommt.

In diesen drei textnotierten Stücken gibt es also viele kompositorische Mittel zu beobachten. Man kann als Komponist:in sehr wohl mit Identitäten, Ähnlichkeiten und Kontrasten arbeiten und daraus Strukturen schaffen, die nicht unverwandt jenen aus klassischer und Neuer Musik sind – genau so kann man das Denk- und Vorstellungsvermögen der ›großen klassischen Tradition‹ mit der Prozesshaftigkeit von Improvisation verbinden. Ein einfaches Mittel wie die Sequenzierung von unterschiedlichen Abschnitten in *Zugvogel* mutet gar zeitlos an. Parametrisches Denken ist ein offensichtlicher Hintergrund in *Psychogramm* und *Nachtmusik* beziehungsweise in der Verwendung einer Vielzahl von Zwischengraden und in der Idee von Kontinuen selbst. Strukturen sind relativ einheitlich in *Zugvogel*, sehr individuell veränderlich und ineinander verstrickt im *Psychogramm*, während *Nachtmusik* trotz der Kontraste nicht diese Vertracktheit, sondern dank der strukturellen Ähnlichkeit der Stimmen eine gewisse innere Einheitlichkeit aufweist. Bei diesen zwei letzten Stücken werden, so verschieden sie auch sind, kontrapunktische Verfahrensweisen wiederentdeckt und weitergeführt.

Eine Betrachtung des Interaktionsaspekts für jedes Stück kann des Weiteren deutlich machen, welche Ansprüche und Inspirationen das Spiel den Musiker:innen darbietet und welche Geschehnisse das Publikum daraus erwarten kann. Die gemeinsame Bauarbeit bei *Zugvogel*, die Einladung zu dramatischen Dialogen in *Psychogramm* und die gemeinsame meditative Aktivität in *Nachtmusik* sind recht verschiedene Herangehensweisen, die von den Spielenden unterschiedliche Einstellungen fördern und fordern. Die Herausforderungen reichen Lichtjahre über vereinfachte Begriffe wie »Grade von Detaillierung« hinaus, die sich entwickelnden Prozesse können aber auch sehr reizvoll für Spielende wie das Publikum werden. Ob dabei ›gute Musik‹ entsteht, hängt von weit mehr als reiner Präzision ab. Ein Dirigat, auch von einem Ensemblemitglied, würde viel Verantwortung wegnehmen, die gerade ein kreatives Spannungsmoment ausmacht; die Verwendung beispielsweise einer Stoppuhr würde ebenfalls viel vom Spielprozess neutralisieren, es sei denn, dies geschieht auf neu erfundene Weise und aus schaffender Reflexion über den Spielprozess. Hier sind gute Einfälle von den Komponist:innen gefragt, die oft einen hochentwickelten Sinn für Strukturen mitbringen, der in offenen Kompositionen zu neuer Entfaltung kommen kann. Prozesse wie das Wechseln von Abschnitten in *Zugvogel* sind von kollektiven Entscheidungen abhängig und müssen ihre Zeit nehmen – die individuellen Aufgaben in *Nachtmusik* brauchen auch eine gewisse Zeit beim Spielen zu ihrer Entfaltung. Es gilt, das Potenzial solcher menschlicher Spielprozesse zu schätzen, die Ausformung der neuartig

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

notierten strategischen Anregungen und Begrenzungen als eine primäre Aufgabe für das Schaffen zu sehen, mitsamt all ihren möglichen Subtilitäten, als eine Art ›Prozessplanung‹.[21]

Unter »Warum Improvisation?« und »Aufführungspraxis III – Laboratorium statt Blattlesen« wurde das Thema der Anschaulichkeit von Notation bereits gestreift. Die traditionelle Notation könnte man im pragmatischen Sinne ›anschaulich‹ nennen, indem sie das *Klingende* widerspiegelt – in den hier angeführten Beispielen offener Komposition lässt sich hingegen *Form und Idee* des Stückes unmittelbar suggestiv bezeichnen – und die Notation wird hier anschaulich im Sinne einer konzisen Vermittlung des Wesentlichen. Idee und Form können von den Spielenden und vom Publikum in vielen Fällen in höherem Grad perzipiert und miterlebt werden, da sie direkt aus dem Schriftbild hervorgehen. Das traditionell notierte Werk ist demgegenüber relativ abstrakt: Trotz avancierter Prozeduren bei der Ausformung kompositorischer Ideen zerfällt die Notation selbst zu einer bloßen Abfolge von Details – wie man Perlen auf eine Schnur zieht. Wo bleibt da die höhere Mathematik von unbekannten Größen, Formeln usw.?

Für meine Analysen und Ausführungen hier habe ich eine direkte Verbindung zur Tradition in der klassischen und Neuen Musik und zu ihrem differenzierten und anspruchsvollen Handwerk vorausgesetzt. Bei anderen Partiturformen – etwa bei Fluxus, beim Scratch Orchestra oder bei der verbreiteten Praxis, Bilder als grafische Notation zu verwenden – ist eine solche Verbindung oft viel weniger offensichtlich, sie stehen eher in einem nicht zu unterschätzenden transmedialen Kontext. Diese Partituren sind nicht exklusiv durch besonders ausgebildete Spezialist:innen ausführbar, was von größter Bedeutung ist und für die gegenwärtigen Entwicklungsmöglichkeiten offener Komposition überhaupt mitentscheidend ist. Man kann die einfachen Formen – ebenso wie die freie Improvisation – unmittelbar und intuitiv sehr gut realisieren. Bei vielen Komponist:innen der Neuen Musik finden sich machbare Stücke, und man kann sich auch nach selbstverfertigten Grafiken und Spielregeln entfalten. Das Ideengut ist dabei meist immerhin von kunstmusikalischen und/oder anderen künstlerischen Praktiken inspiriert, denen Reflexion und eine gewisse kontemplative Haltung innewohnen – wobei ein Hintergrund auch von Poesie, bildender Kunst und Theater kommen könnte. Das ganze mühsame kompositorische Handwerk ist demnach bis zu einem gewissen Grad entbehrlich, aber gleichzeitig historisch und als Inspirationsquelle nicht wegzudenken.

Ausblick

Es gibt eine verbreitete negative Auffassung gegenüber den offenen Kompositionen, wonach sie ein historisches Kuriosum seien.[22] Sie seien an ihre historischen Repräsentanten, an ihre Zeit und deren Ideen gebunden, und schließlich seien sie auch an der Ablehnung seitens der Spielenden gescheitert. Nicht wenig von einer linearen Auffassung geschichtlichen Fortschritts und missverstandener Werktreue steckt in dieser Auffassung. Sieht man die offene Komposition aber als ›Erfindung‹ statt nur als eine dominierende Mode an, stellt sich die Sache anders dar: Man kann mit unterschiedlichen Motivationen auf Erfahrungen zurückgreifen.

Und seit dem ›goldenen Zeitalter‹ der sechziger und siebziger Jahre haben sich die Bedingungen zugunsten der Offenheit geändert, nicht zuletzt während der letzten zwei Jahrzehnte. Die Freie

21 Bergstrøm-Nielsen 2003.

22 So kritisierte z. B. Jean-Yves Bosseur (1993, S. 22), dass einige Musiker:innen, Forscher:innen und Herausgeber:innen experimentelle Notationen und offene Formen voreilig ins Sortiment von historischem Zubehör der sechziger Jahre abgelegt hätten. Selbst Pierre Boulez (2007, S. 340), Skeptiker gegenüber der Improvisation, fand, dass junge Komponisten zu »praktisch« geworden seien – gut integriert ins Stück, wäre die offene Form in der Musik eine Technik, die man nicht aufgeben sollte.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Improvisation hat sich umfassend etabliert, es existieren weit mehr frei arbeitende Ensembles als damals, und es gibt sowohl Komponist:innen als auch Musiker:innen, die in mehreren Bereichen heimisch sind: Die Musikkultur ist pluralistischer geworden. Bestimmte Genres sind nicht mehr so strikt an bestimmte Gesellschaftsgruppen gebunden; statt revolutionärer Polemik hat sich eine kulturelle Bauarbeit durchgesetzt. Das Internet garantiert zudem die Möglichkeit eines einfachen und schnellen Austauschs Gleichgesinnter.

In der Musikforschung taucht deshalb zu Recht die Idee auf, die herkömmliche Geschichte der Neuen Musik zu revidieren. So beschreibt Nina Polaschegg vielfältige Arten von Gebrauch von Improvisation und moniert, dass Serialismus und die Reaktion dagegen sowie Aleatorik keinesfalls alleinvertretend eine lange Entwicklung beschreiben sollten, die doch auch durch andere radikale Tendenzen bestand – nicht zuletzt in Richtung Improvisation, und zwar durch mehrere Generationen.[23] Guy de Bièvre wiederum möchte Henri Pousseur eine zentrale geschichtliche Rolle zuschreiben – weil sich dieser Komponist sowohl mit dem Geschlossenen als auch mit dem Offenen kreativ beschäftigte und sich somit als zukunftsgewandter, mehrere Tendenzen inkludierender Pionier verhielt.[24] Zudem wurden in letzter Zeit diverse Anthologien verbaler und grafischer Musik publiziert.[25]

Die genannten musikkulturellen und publizistischen Umstände sind also günstig für eine Weiterentwicklung der offenen Komposition. Ein vermeintlich vergangenes ›Goldenes Zeitalter‹ ist bloß eine Fata Morgana – dagegen bietet die Gegenwart immer neue Möglichkeiten, künstlerisches Gold zu finden.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 29.8.2025.

Barthes 1967 | Roland Barthes: Der Tod des Autors, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 57–63.

Bergstrøm-Nielsen 1997 | Carl Bergstrøm-Nielsen: Festlegen, Umreissen, Andeuten, Hervorrufen. Analytisches zu den Textkompositionen Stockhausens, in: *MusikTexte* 72 (November 1997), S. 13–16.

Bergstrøm-Nielsen 2002 | Carl Bergstrøm-Nielsen: Offene Komposition und andere Künste, in: *Ringgespräch über Gruppenimprovisation* 68 (Juni 2002), S. 37 f.

Bergstrøm-Nielsen 2003 | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Sharpening the Process. On Musical Composition – Interaction, Communication, Methods,* online, 2003, https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/18230453/sharpening_the_process.pdf.

Bergstrøm-Nielsen 2006 | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Sound is Multi-Dimensional. Parameter Analysis as a Tool for Creative Music Making,* online, 2006, https://vbn.aau.dk/da/publications/sound-is-multi-dimensional-parameter-analysis-as-a-tool-for-creat.

Bergstrøm-Nielsen 2017 | Carl Bergstrøm-Nielsen: Musik mitteilen. Offene Kompositionen von Max E. Keller, in: *Schweizer Musikzeitung,* online, 2017, www.musikzeitung.ch/dossiers/2017/01/musik-mitteilen.

Bergstrøm-Nielsen 2019 | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Experimental Improvisation Practise and Notation 1945–1999. An Annotated Bibliography (2002f.),* online, 2019, https://vbn.aau.dk/en/publications/experimental-improvisation-practise-and-notation-1945-1999-an-ann.

23 Vgl. den Beitrag von Nina Polaschegg in diesem Band, S. 351–362 (Polaschegg 2025) sowie Polaschegg 2007.

24 De Bièvre 2012. Historische Begriffsanalysen bietet zudem Feisst 1997.

25 Sauer 2009 vermittelt die Arbeit von 165 Komponist:innen mittels Beispielen und Kommentaren vornehmlich aus der Zeit nach 2000. Lely/Saunders 2012 publiziert 40 Textkompositionen mit gründlichen Kommentaren, sowohl ältere als auch neuere. Urs Peter Schneiders kommentierte Anthologie (Schneider 2016) enthält 400 Textkompositionen, vorwiegend, aber nicht ausschließlich, vor 1990 geschaffen. Sie werden mittels detaillierter Hinweise analytisch in Relation zueinander gesetzt.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bergstrøm-Nielsen 2023a | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Experimental Improvisation Practise and Notation. An Annotated Bibliography. Addenda 2000–,* online, 2023, https://vbn.aau.dk/en/publications/experimental-improvisation-practise-and-notation-addenda-2000-pdf.

Bergstrøm-Nielsen 2023b | Carl Bergstrøm-Nielsen: RABR Analysis – Rating Degrees of Openness in Experimental Repertory, in: *IM-OS, Experimental Music – Open Scores* 10 (Winter 2023), S. 6–32 und 11 (Summer 2023), S. 7–29, http://im-os.net/.

Bergstrøm-Nielsen o. J. | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Improvisation and Composition,* online, o. J., http://p-artweb.net/P-ARTWEB/2BERGSTR/BERGSTR.htm.

Bosseur 1993 | Jean-Yves Bosseur: *Sound and the Visual Arts. Intersections between Music and Plastic Arts Today,* Paris: Dis Voir 1993.

Boulez 2007 | Pierre Boulez: … »ouvert«, encore …, in: *Contemporary Music Review* 26/3–4 (2007), S. 339 f.

Brown 1966 | Earle Brown: [o. T.], in: *Form in der Neuen Musik,* hg. von Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Mainz: Schott 1966 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 10), S. 57–69.

De Bièvre 2012 | Guy de Bièvre: *Open, Mobile and Indeterminate Forms,* PhD, Brunel University London 2012.

De Cock 2016 | Tom de Cock: *Some Insights on the Practice of Stockhausen's Intuitive Music in General, and* For Times to Come *in Particular,* online, 2016, https://living-scores.com/learn/platform/karlheinzstockhausen/compositions/fortimestocome/.

Eco 1962 | Umberto Eco: *The Open Work* [1962], Cambridge MA: Harvard University Press 1989.

Feisst 1997 | Sabine Feisst: *Der Begriff »Improvisation« in der neuen Musik,* Sinzig: Studio 1997 (Berliner Musik Studien, Bd. 14).

Globokar 1970 | Vinko Globokar: Reagir …, in: *Musique en Jeu* 1 (1970), S. 70–77 (deutsch als ders.: Vom Reagieren, in: *Melos* 38/2 (1971), S. 59–62, englisch als ders.: Reacting (1970), in: *International Improvised Music Archive,* https://intuitivemusic.dk/iima/vg_reacting.htm).

Institut Interpretation 2023 | Institut Interpretation: *Musik-Diskurse nach 1970 – Music Discourses after 1970,* online, 2023, www.hkb-interpretation.ch/musik-diskurse.

Hamm 1975 | Charles Hamm: Changing Patterns in Society and Music. The US since World War II, in: Charles Hamm/Bruno Nettl/Ronald Byrnside: *Contemporary Music and Music Cultures,* Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall 1975, S. 35–70.

Karbusicky 1975 | Vladimir Karbusicky: *Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs »Musik – Gesellschaft«,* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975.

Keller 1971 | Max Eugen Keller: *Psychogramm* (1971), online im *International Improvised Music Archive,* http://intuitivemusic.dk/iima/mk.htm.

Kreitner/Kinicki 2007 | Robert Kreitner/Angelo Kinicki: *Organizational Behavior. Seventh Edition,* New York: McGraw-Hill 2007.

Lely/Saunders 2012 | *Word Events. Perspectives on Verbal Notation,* hg. von John Lely und James Saunders, New York: Continuum 2012.

Müller 2016 | Anders Müller: *Modul 3/7 linjer og flader* [Plan für Unterricht], online, 2016, www.mzm.dk/kaplf.html.

Olsen Storesund 2015 | Else Olsen Storesund: *Open Form – An Expanded Performer's Role. A Handbook,* PhD, Bergen University, 2015, www.researchcatalogue.net/view/147680/160205.

Orning 2014 | Tanja Orning: *The Polyphonic Performer. A Study of Performance Practice in Music for Solo Cello by Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Klaus K. Hübler and Simon Steen-Andersen,* PhD, Norwegian Academy of Music, 2014, http://hdl.handle.net/11250/2626846.

Polaschegg 2007 | Nina Polaschegg: Verflechtungen. Zur Neubestimmung des Verhältnisses von Komposition und Improvisation, in: *MusikTexte* 114 (August 2007), S. 37–47 (englisch als dies.: Interweavings. Towards a New View of the Relation Between Composition and Improvisation, in: *International Improvised Music Archive,* https://intuitivemusic.dk/iima/np.htm).

Polaschegg 2025 | Nina Polaschegg: Wechselwirkungen zwischen Improvisation und Komposition in Österreich nach 1970, in: *Musik-Diskurse nach 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), S. 351–362, https://doi.org/10.5771/9783987402289-351.

Sauer 2009 | *Notations 21,* hg. von Theresa Sauer, New York: Batty 2009.

Schneider 2016 | Urs Peter Schneider: *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie,* hg. von Thomas Gartmann und Marc Kilchenmann, Bern: aart 2016.

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Smith Brindle 1986 | Reginald Smith Brindle: *The New Music. The Avant-Garde Since 1945. Second Edition,* Oxford: Oxford University Press 1986 [1975].
Stockhausen 1970 | Karlheinz Stockhausen: *Aus den Sieben Tagen/From the Seven Days* [Partitur, Mai 1968], engl. Versionen von Rolf Gehlhaar, John McGuire und Hugh Davies, Wien: Universal Edition 1970.
Stockhausen 1976 | Karlheinz Stockhausen: *Für kommende Zeiten. 17 Texte für Intuitive Musik* [Partitur], Kürten: Stockhausen 1976.
Wilson 1999 | Peter Niklas Wilson: Sprach-Spiele. Kompositorische Regelsysteme, in: ders.: *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik,* Hofheim: Wolke 1999, S. 80–85.
Wiora 1988 | Walter Wiora: *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf. Veränderte und erweiterte Neuausgabe,* München: DTV 1988 [1961].
Wiora 1964 | Walter Wiora: *Komponist und Mitwelt,* Kassel: Bärenreiter 1964 (Musikalische Zeitfragen, Bd. 6).
Zingsheim 2015 | Martin Zingsheim: *Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik,* Wien: Der Apfel 2015 (Signale aus Köln, Bd. 21).

Carl Bergstrøm-Nielsen *(geboren 1951) ist Komponist, Musiker und Musikwissenschaftler. Seine schriftlichen Publikationen gelten besonders der Bibliografie, Analyse, Terminologie und Didaktik improvisierter Musik. Er ist international als Workshopleiter aktiv und lehrte 1983 bis 2014 Improvisation und Komposition an der Universität Aalborg in Dänemark. 1996 Mitbegründer der European Intuitive Music Conference. 2019–2024 Chefredakteur von* Improvised Music – Open Scores. *Seine Kompositionen wurden in 25 Ländern aufgeführt. Homepage:* http://intuitivemusic.dk

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thomas Gartmann

Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins

2017 stellte das Bundesamt für Kultur seine Subventionen für den Schweizerischen Tonkünstlerverein ein, der nach 117 Jahren mit anderen Verbänden zum Berufsverband SONART fusionierte. Auf den ersten Blick scheint klar, was hierzu geführt hat: Druck der Politik und finanzielles Ausbluten. Eine Untersuchung der Vereinsakten verbunden mit Zeitzeugengesprächen zeigt, dass dies zwar wichtige Gründe waren, das Ende der Vereinsgeschichte aber vielmehr multikausal zu verstehen ist und sich schon früh ankündigte: zu teure Vereinsstrukturen; eine zunehmende inhaltliche Öffnung verband sich mit einer Konvergenz der Musizierformen, insbesondere von Komposition und Improvisation; verbunden mit der Öffnung war eine immer ausgeprägtere Kultur der Auslagerung von Tätigkeiten, wodurch die Diskurs-Hoheit preisgegeben wurde; vernachlässigt wurde der sich weiter entwickelnde Kontext – man war ein Player unter anderen geworden. Erfolgreich erfüllte Mission oder doch eine mutwillig zerstörte Musikkultur?

Mission Accomplished? The End of the Swiss Musicians' Association

In 2017, the Federal Office of Culture stopped its subsidies for the Swiss Musicians' Association, which then merged with other associations to form the SONART professional association. At first glance, the reasons for this seem clear: Political pressure and financial haemorrhaging. An examination of the Association's documents, combined with interviews with contemporary witnesses, shows that these were indeed important reasons, though the end of the Association's history also has to be understood in a multicausal way. It was actually heralded early on. Its structures were too expensive; and while it became increasingly open in terms of content and allowed a convergence of different forms of music-making (especially composition and improvisation), this opening-up went hand-in-hand with a culture of outsourcing activities that relinquished the sovereignty of discourse. The evolving context was neglected as the Association became just one player among others. Was its end a case of 'mission accomplished', or the wilful destruction of established music structures?

2017 stoppte das Bundesamt für Kultur (BAK) seine jährlichen Subventionen für den Schweizerischen Tonkünstlerverein (STV), der nach 117 Jahren mit andern Musikerverbänden zum Berufsverband SONART fusionieren musste. Auf den ersten Blick erscheint klar, was zu Stopp und Fusion geführt hat: der Druck der politischen Behörde und seiner Verwaltung, verbunden mit sich stetig verkleinernden Zuwendungen, deren völlige Einstellung auf 2018 angekündigt worden war. Dieses Narrativ herrschte lange vor, teils bis heute. Manchmal wurde es noch erweitert: Beteiligte sprachen von einer unvermittelten Verfügung, die auf neuen, sach-

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fremden Direktiven fußte, gepaart mit einem passiven Geschehen-Lassen der Betroffenen, allenfalls verbunden mit deren später, aber vergeblicher Gegenwehr.

Auf die Frage, was letztlich das Ende bewirkt habe, antworten frühere Vorstandsmitglieder wie aus der Pistole geschossen: »Nur das Geld«,[1] »Leider waren es finanzielle [Gründe]«,[2] oder, etwas differenzierter: »Sicher das Geld – und die neuen Richtlinien des Bundesamts für Kultur«,[3] oder gepaart mit Kritik: »Da wurde viel Geld verhökert.«[4]

Ein Blick auf die Zahlen zeigt, dass diese Begründung objektiv richtig ist: Die Subventionen an den STV – zuerst durch die Kulturstiftung Pro Helvetia, ab 1985 durch das Bundesamt für Kultur (BAK) – nahmen nach einem Höhepunkt 1992 im letzten Vierteljahrhundert seiner Existenz stufenweise, aber ständig ab, teils gemildert durch eine vierjährige Plafonierung, teils in größeren Schritten, ja Einschnitten, die durch neue Gesetze und Verordnungen begründet wurden.

Gleichzeitig verkleinerte sich aber auch immer wieder die Summe aus den Mitgliederbeiträgen; dies wegen der Austritte, die auf Überalterung sowie abnehmendes Interesse und damit weitgehend fehlende Neueintritte zurückzuführen sind.

Um die fehlenden Mittel zu kompensieren – aber nach längeren Diskussionen auch aus innerer Überzeugung – öffnete sich der Verein zusehends gegenüber zuvor ausgeschlossenen Gruppen und ermunterte Junge und Vertreter der improvisierten Musik ebenso wie in der Schweiz wohnhafte Ausländer:innen aktiv zu einem Beitritt. Schrittweise erhöhte er auch die Höhe der Mitgliederbeiträge auf jährlich bis zu 200 Franken. Gleichzeitig aber wuchs die Lohnsumme für die Geschäftsstelle trotz Schwankungen durch vorübergehende Sparbemühungen fast kontinuierlich, bis jeweils wieder einschneidende Kürzungsmaßnahmen, vor allem in Form von Anstellungsprozenten beim Personal, getroffen werden mussten. Auch so stieg ihr Anteil von einstmals 42% der Bundessubventionen an, bis er diese 2013 praktisch voll beanspruchte. Damit war eingetreten, was Heinz Holliger bereits mehr als zwanzig Jahre früher mit einer Intervention vergeblich zu vermeiden versucht hatte. Zusammen mit zahlreichen Mitunterzeichner:innen ließ er an der Generalversammlung folgenden Antrag stellen (weil er persönlich nicht zugegen war, beauftragte er Jacques Wildberger als *porte parole* und meldete dies dem Verband per Briefkarte[5]): »Der Vorstand lässt die Effizienz der Administration überprüfen, mit dem Ziel, den Anteil der gesamten Sekretariatskosten […] auf höchstens 50% der Einnahmen (Subvention des Bundesamtes für Kultur und Mitgliederbeiträge[)] zu begrenzen.« Als Begründung prangerte Wildberger die Arbeit der Geschäftsstelle denkbar kritisch an: »Schliesslich sei die Aktivität des STV nicht mehr als die Erhaltung einer Administration.« Nach ausführlicher Diskussion einigte man sich in gutschweizerischer Manier auf den Kompromissantrag von Thüring Bräm, eine Arbeitsgruppe einzusetzen, »die Vorschläge zu inhaltlichen und strukturellen Reformen macht.«[6]

1 Gasser 2022.
2 Brotbeck 2022.
3 Gohl Moser 2022.
4 Meyer 2022, wobei er sich spezifisch auf die Zeitschrift *Dissonanz* bezieht.
5 Holliger 1992. Besten Dank an Doris Lanz für die Eruierung und Bereitstellung dieser Briefkarte und zahlreicher weiterer Dokumente.
6 STV-Jb 1992, S. 18–20.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

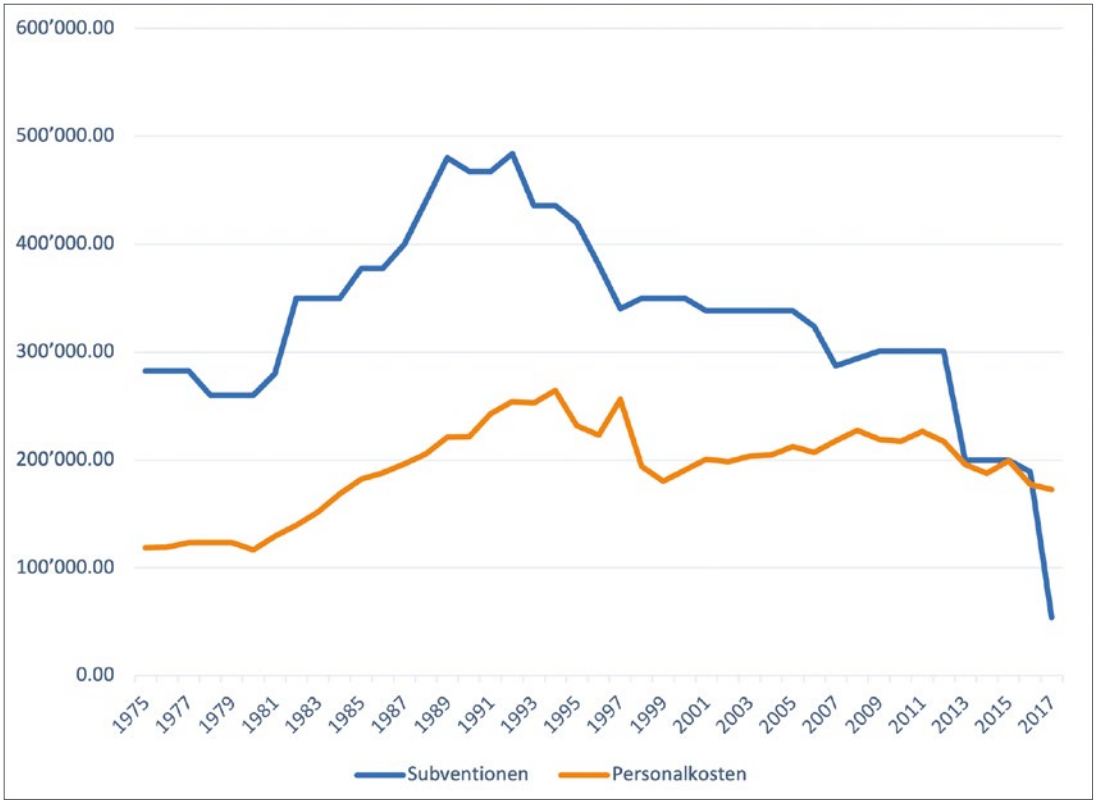


Abb. 1 Entwicklung von Bundessubventionen und Personalkosten des STV, 1975–2017: 1992 ist mit 484'000 Franken der Peak erreicht. 1991 überschreitet der Anteil der Löhne aber auch erstmals die Hälfte der Subventionen. 2013 erfolgt mit dem neuen Kulturförderungsgesetz der größte finanzielle Knick mit einer Reduktion um einen Drittel, wodurch die Löhne praktisch der Höhe der verbliebenen Bundessubventionen entsprechen (Grafik: Th. Gartmann).

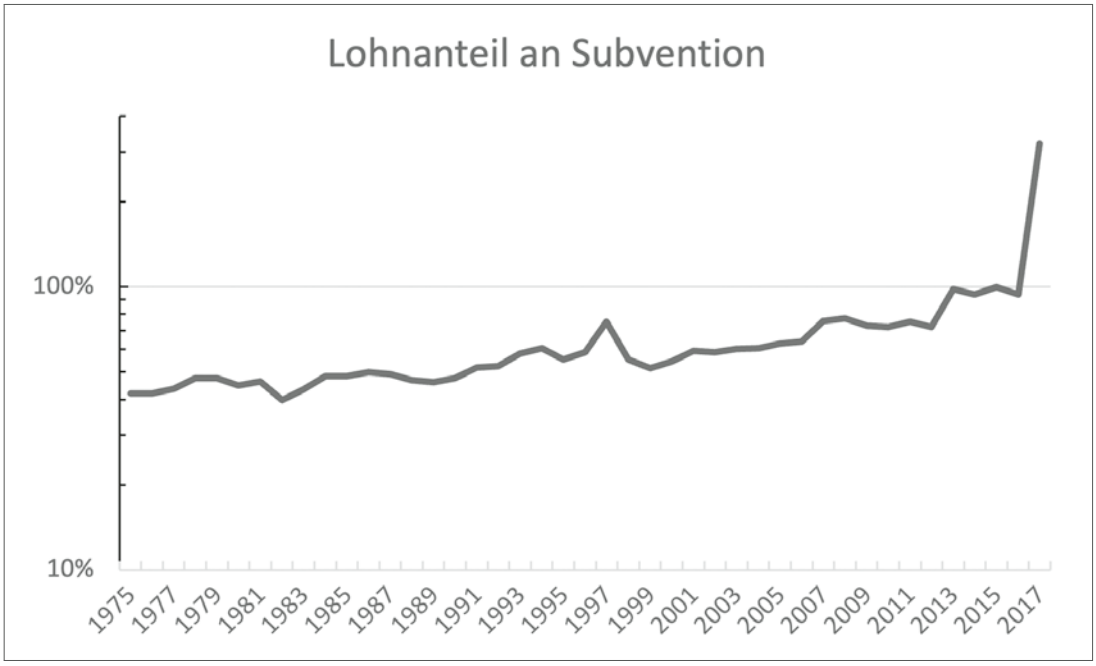


Abb. 2 Prozentualer Anteil der Personalkosten an den Subventionen (Grafik: Th. Gartmann).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wegen einer der wenigen (und heftig debattierten) Sparmaßnahmen verzichtete man künftig auf die Belieferung der Mitglieder mit einer Musikeragenda, was zeigt, dass der Vorstand den Ernst der Lage noch völlig verkannte. Über Wasser hielt man sich jahrelang mit Drittmittelgesuchen[7] und Fonds aus Legaten, die man im Laufe der Jahre auflöste, indem man diese so euphemistisch wie zweckentfremdend als (stille) Reserven bezeichnete.[8]

2017 war es aber so weit: Der STV musste auf das Folgejahr hin fusionieren – mit dem Schweizer Musik Syndikat (SMS), dessen Mitglieder mehrheitlich aus dem Jazz und der Freien Improvisation kamen, und mit Musikschaffende Schweiz (MSS), die ihrerseits auf Action Swiss Music, Action CH-Rock und Aktion Mundart-Rock zurückgingen und dementsprechend Pop- und Rockmusiker:innen, aber auch Singer/Songwriter vertraten. Vorausgegangen waren intensive Verhandlungen in kürzester Zeit, an denen zunächst auch noch der weit mächtigere Schweizerische Musikerverband (SMV) teilgenommen hatte, der vor allem aus fest angestellten und freien Orchestermusiker:innen bestand und letztlich eigenständig bleiben wollte und blieb. Der neue Verband nannte sich fortan SONART – Musikschaffende Schweiz. Angekündigt wurde dies der Erzählung nach als

> Paukenschlag in Form einer Verordnung von Herrn Berset und Frau Chassot, dass man ein neues Gesuch einreichen kann, und wenn das nicht bewilligt wird, dass man im nächsten Jahr noch ein Viertel der bestehenden Subventionen bekommt. Und im übernächsten Jahr dann nichts mehr. Also quasi ein Auflösungs-Trinkgeld, und die einzige Möglichkeit [weiter Bundesmittel zu erhalten] wäre eine Fusion.[9]

Aber kam dieser Paukenschlag von Bundesrat und eidgenössischer Kulturchefin wirklich so überraschend?

Um diese Frage zu klären, wird im Folgenden auf die Archivalien des STV zurückgegriffen: Die Protokolle von Vorstandssitzungen und Generalversammlungen sind meist recht ausführlich verfasst, wobei in der Redaktion gelegentlich eine subjektive Färbung durch Generalsekretariat und Präsidium herauszuhören ist. Die Überlieferung erscheint recht vollständig, das Gleiche gilt auch für Konzepte, Leitbilder und Ähnliches sowie für die Sekretariatskorrespondenz, wo allerdings manchmal erwähnte Anhänge nicht archiviert wurden. Das Archiv wurde von einem Team unter der Leitung von Doris Lanz und mir in den letzten Jahren inventarisiert, zu einem großen Teil digitalisiert und 2024 vom früheren Sitz des STV an die Bibliothèque cantonale et universitaire, Archives musicales, in Lausanne überführt. Ergänzend beigezogen wurden Interviews mit Zeitzeug:innen, vorab mit ehemaligen Präsident:innen und weiteren prägenden Vorstandsmitgliedern. Hier ist jeweils die zeitliche Distanz von fünf bis zu über vierzig Jahren in Rechnung zu stellen; aus der Rückschau wird vieles ein bisschen anders präsentiert, was teils dem Gedächtnis, teils unterschiedlichen persönlichen Wahrnehmungen geschuldet ist. Dass sich jemand aber bewusst in ein besseres Licht stellen würde, habe ich dabei kaum festgestellt.

7 So verzeichnet die Direktorin Claudine Wyssa bei ihrem Austritt für neun Jahre 212 Gesuche, wovon 98 bewilligt wurden, und dies in einem Umfang von einer knappen Million Franken (STV-PV 2009, S. 6).

8 Entsprechende Auflösungen von Reserven werden in den Jahresberichten von 2008 (S. 8), 2011 (S. 5), 2015 (S. 7) und 2017 (S. 34) rapportiert, nach dem Schema »Ausgabenüberschuss, welcher aus dem BAT-Fonds gedeckt wurde«.

9 Gohl Moser 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rückschau

Ende der siebziger Jahre herrschten noch Aufbruchstimmung und goldene Zeiten: »Falls unsere Subvention ebenfalls erhöht wird, könnte unser Verein vielleicht zum ersten Mal über die für seine Politik erforderlichen Mittel verfügen«, erhoffte sich der STV 1980 und träumte davon, eine autonome Editionsreihe zu schaffen.[10] Damit reagierte er auf den von der Bundespolitik initiierten *Clottu-Kulturbericht*.[11] Dieser hatte bereits 1975 auf die höchst unbefriedigende Situation hingewiesen, in der sich das musikalische Verlagswesen in der Schweiz befand. Mit der 1984 auf das Musikjahr 1985 hin gegründeten *Schweizer Musikedition* wurde hier nun ein Instrument geschaffen, das zwar eine Notlösung bereitstellte, die einem ›richtigen‹ Verlag an Leistungen und Ansehen aber nie gleichkommen konnte.

Schon 1992 wechselt aber die Einschätzung: »1992 wird allerorten klar, dass die mageren Jahre angebrochen sind.« Man spricht von »finanzielle[m] Engpass und angespannte[r] Situation.«[12] Für die Jahre der Jahrhundertwende erklärt die damalige Geschäftsführerin (»Directrice«) Claudine Wyssa: »Zwischen meinem ersten Budgetjahr und dem letzten haben sich die Subventionen halbiert. […] Das war der Druck vom Bund: […] Und wenn […] ihr mehr wollt, dann müsst ihr euch zusammentun. Das war […] die Message, schon damals.« Und bemerkt nüchtern:

> Wenn man den gleichen Kuchen hat und mehr Leute, die davon essen wollen, dann muss man kleinere Teile verteilen. […] ich weiß noch, ich hatte eine Zusammenkunft mit Bundesrat Couchepin […]. Und schon er hat davon gesprochen, dass man diese Sachen [die kulturellen Verbände] zusammenführen müsse.[13]

2004 protestierten dann 29 kulturelle Organisationen, Amateure wie Professionelle, vergeblich gegen die Kürzungen des Bundeskredits wegen eines nationalen Entlastungsprogramms.[14]

Unter »Divers et tour de table« versteckt, findet sich dann 2011 im Vorstandsprotokoll die konkretisierte Mitteilung: »Die Subventionen vom BAK werden sich in den kommenden Jahren vorwiegend auf die direkten Dienstleistungen der Mitglieder konzentrieren. Alles was Festivalcharakter hat oder sich nach Projekten richtet[,] wird vom BAK nicht mehr subventioniert.«[15]

»[Es] waren dunkle Wolken in der Luft«, berichtet die letzte Präsidentin, Käthi Gohl Moser:

> Wenn man genau hingeschaut hat, hat man gesehen, dass die Gefahr besteht, dass die Subventionen entweder ganz gestrichen […] oder massiv runtergefahren werden […]. Wenn man es wissen wollte, hat man [die neuen Finanzierungskriterien] gewusst, die wurden auch kommuniziert […]. Man hat einfach nicht wirklich reagiert.[16]

Auch dies stimmt nicht genau: Bereits 2005 gab es eine mehr als deutliche STV-Stellungnahme zum Kulturförderungsgesetz.[17] Mit sozialer Sicherheit wurde eines der beiden Hauptanliegen dann auch erfolgreich eingebracht, ebenso die Unterstützung einer Unabhängigkeit von Pro Helvetia, von guten Rahmenbedingungen sowie von bundeseigenen Institutionen und nationalen

10 STV-Jb 1980, S. 2 resp. S. 1.
11 Clottu 1975.
12 Daniel Fueter in STV-Jb 1992, S. 3.
13 Wyssa 2022.
14 ARF et al. 2004
15 STV-PV 2011a, S. [8].
16 Gohl Moser 2022.
17 STV-Sn 2005.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kulturzentren. Und eigentlich wurden damals schon alle für den STV verheerenden Punkte erkannt und gestreift, wenn auch größtenteils erfolglos, so die verpasste Unterstützung von Kulturprojekten nationaler Bedeutung, der fehlende Einbezug in die Evaluation der Kulturprogramme oder der Wunsch nach einer eidgenössischen Kulturkommission. Noch weniger Erfolg hatten dann die Vernehmlassungen zur Kulturbotschaft 2012–2015[18] und zur Kulturförderungsverordnung und den nationalen Förderungskonzepten,[19] die beide zu selbstbezogen aus der engen Warte des STV erfolgten.

Mit dem neuen Kulturförderungsgesetz von 2012 und den Ausführungsbestimmungen des Bundesrates dazu wurde die Höhe der Subventionen neu berechnet: Es gab nur noch Strukturbeiträge für Dienstleistungen, Lobbying, Beratung und Öffentlichkeitsarbeit, aber keine Unterstützung mehr für die kulturellen Aktivitäten. Explizit nicht mehr unterstützt wurden »Organisationen, die im kulturellen Bereich tätig sind, sich aber vorwiegend auf die Promotion und Vermittlung von Kulturschaffenden oder die Sammlung und Erhaltung von Kulturgütern ausrichten.«[20]

Der Jahresbericht 2012 schildert eindringlich die negativen Konsequenzen der neuen Gesetzgebung, die einem Paradigmenwechsel gleichkommt. Dieser wird zwar erkannt, die daraus notwendigen Folgen und Massnahmen werden aber nur ansatzweise getroffen:

> Als Folge des neuen Kulturfördergesetzes wurde 2012 die Beurteilung der einzelnen Verbände bezüglich Subventionsvergabe neu aufgegleist. Neu werden vom Bundesamt für Kultur (BAK) Vierjahrespläne verlangt und die neue Struktur der Gesuche forderte von uns eine ungewohnt weitsichtige Planung und Gewichtung unserer Aufgaben. Der Aufwand für den Vorstand und die Geschäftsstelle war riesig und das Resultat frustrierend. Wegen der quantitativen Betrachtungsweise des BAK fanden sowohl innerhalb der Musikverbände als auch zwischen den Kultursparten ein Ausgleich statt. Für den traditionell im Vergleich zu anderen Verbänden relativ hoch subventionierten STV bedeutet dies, dass der jährliche Beitrag ab 2013 um nicht weniger als ein Drittel sinkt und uns damit zu Einsparungen von 100 000 CHF pro Jahr zwingt. Die Ausführungsbestimmungen des Bundesrates zum Kulturfördergesetz sehen vor, dass ausschliesslich Dienstleistungen, Lobbying, Beratung und Öffentlichkeitsarbeit berücksichtigt werden, kurz: es sind »Strukturbeiträge«. Unsere zahlreichen und wertvollen Engagements für die Musik, wie etwa die Beteiligung an Förder- und Ausbildungsbeiträgen, die jährlichen Tonkünstlerfeste, die *dissonance*, die Grammont-Reihe, die Casa Pantrovà und anderes mehr, werden als Projekte definiert und können vom BAK nicht mehr unterstützt werden. Die daraus resultierende Veränderung muss für den STV als Einschnitt bezeichnet werden. Wir möchten die erwähnten Engagements nicht aufgeben, weil sie für uns zentral wichtig sind, und so stand fast das ganze Jahr 2012 im Zeichen der Suche nach Mitteln und neuen Trägerschaften.[21]

Dass ein Berufsverband selber Konzerte veranstaltete, eine Zeitschrift und eine CD-Reihe herausgab sowie mit Stipendien und Preisen als Kulturförderer auftrat, war in diesem neuen Gesetz nicht vorgesehen. Die Kolleg:innen aus Literatur, Film, Theater, Bildender Kunst oder Jazz hatten solches ja auch nicht. Der Konflikt war so vorprogrammiert: Die Kulturförderung des STV entsprach nicht dem vom Kulturamt erwarteten Dienstleistungs-Portfolio, dessen gemeinsame Entwicklung sogar staatlich gefördert wurde.

18 STV-Sn 2010.
19 STV-Sn 2011.
20 Dies wurde später festgelegt in CH-BR 2016.
21 STV-Jb 2012, S. 1.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seit 2010 trafen sich die Musikerverbände so zwar regelmäßig informell, um zu beweisen, dass man zusammenarbeiten möchte, und um mögliche Synergien bezüglich Dienstleistungen und Kommunikation auszuloten, aber auch um eine Fusion zu vermeiden, wie der STV-Geschäftsführer Csaba Kézér später treuherzig vermerkte.[22] Als das SMS schon früher eine umfassende Vereinigung vorschlug, fand Kézér, das ginge zu rasch, außerdem sei der Musikerverband (SMV) eine Gewerkschaft »sans aucune considération artistique«, STV-Vizepräsident William Blank warnte vor einem Verlust an Autonomie, Laurent Mettraux schlug eine (noch teurere) Superstruktur vor.[23]

2012 trat dann das Kulturfördergesetz in Kraft. Es grenzte die Zuständigkeiten des Bundes gegenüber den Förderkompetenzen der Kantone, Städte und Gemeinden ab und bereitete neue Förderrichtlinien für die Kulturverbände vor. In der Leistungsvereinbarung mit dem Bundesamt für Kultur hatte man für die Jahre 2013–2015 zwar auch schon einen ganzen Maßnahmenkatalog versprochen, der aber an Selbstüberforderung grenzte. Zaghaft wurden nun als Veranstaltungsreihe gemeinsame Kurse mit dem SMS zum Selbstmarketing angeboten, erste Zusammenarbeiten, projektweise und aus der Not geboren.[24] Gleichzeitig beschleunigte sich der Niedergang des Vereins. 2014 konnten zwar noch 19 Neumitglieder begrüßt werden, es waren aber nicht weniger als 32 Austritte zu verzeichnen, darunter auch Prominente wie beispielsweise der Dirigent Philippe Jordan, musikalischer Leiter der Oper Paris. Solche versuchte man dann individuell zum Bleiben überreden, teils mit ausführlichen Briefen.[25] An verschiedenen Fronten zeigten sich nun Auflösungstendenzen: Die Protokolle wurden nur noch flüchtig verfasst und teils gar nicht mehr redigiert. Weil man Angst vor Interventionen hatte, führte man für die Generalversammlung eine Redezeitbeschränkung von 10 Minuten ein.[26] Dass statt eines Apéro riche als Sparmaßnahme nurmehr Kaffee und Gipfeli gereicht wurden oder man nach langer Diskussion abermals auf das jährliche Geschenk einer Musikeragenda verzichtete, verrät hingegen, dass man das Ausmaß des Einschnittes noch kaum verstanden hatte.

Die vom Kulturamt betriebene engere Zusammenarbeit der Verbände vollzogen dann die Bildenden Künste, Literatur und Theater. Aber schon in der Förderperiode 2012–2015, die um ein Jahr verlängert wurde, hatte das BAK eine vertiefte Kooperation der Kulturellen Organisationen auch im Musikbereich nicht nur angeregt, sondern sogar Gelder für eine dafür notwendige Mediation gesprochen. Deren Erfolg war allerdings mäßig. Zwar diskutierte der STV mit Action Swiss Music und SMS eine lockere Zusammenarbeit, doch konnte man sich »weder eine Teilfusion noch eine Fusion vorstellen […], obwohl dies in der Analyse empfohlen wurde.«[27] Im Vorfeld hatten die Verbände nämlich bei Kulturmanagement-Studierenden eine solche Machbarkeitsuntersuchung in Auftrag geben.[28] Wie man dem BAK brieflich mitteilte, sei hingegen »eine Kooperation auf Projekt-Ebene anzustreben.« In einer Übersicht »Gemeinsame strategische Ziele und Massnahmen der Berufsmusikerverbände« stellte man diese zwar zusammen, um auch dem Bestreben und dem Auftrag des Bundesamtes nachzukommen. Aber man verspürt förmlich die fehlende Lust zu Synthesen: Ziele und Maßnahmen werden in dieser Synopse zwar

22 »CK explique que les 4 associations mentionnées se rencontrent depuis 4 ans pour montrer qu'elles collaborent et pour éviter une fusion« (STV-PV 2014b, S. 5).
23 STV-PV 2011b, S. [2].
24 STV-PV 2015a, S. 8.
25 So am 19.6.2013 und nochmals (gleichlautend) am 29.1.2014 an Philippe Jordan (STV-K 2013).
26 STV-PV 2016, S. [3].
27 Werlen 2013.
28 Vgl. Pastor et al. 2011.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nebeneinander aufgeführt, aber sie sind höchstens als analoge Anstrengungen zu lesen, kaum als gemeinsame Initiativen; man hat nicht einmal versucht, Formulierungen einander anzugleichen.[29] Noch verkannte man den politischen Druck völlig.

Lange Zeit hatte der STV diesen Paradigmenwechsel so verdrängt, selbst als am 31. Mai 2016 die Sektion Kulturschaffen des BAK in einer Informationsveranstaltung alles Wesentliche mitgeteilt hatte. An der Generalversammlung im September 2016 kritisierte Roland Moser die Passivität des Vereins, der nur reagiere. Es gebe zwar wunderbare Absichtserklärungen des Vorstands. Diese geschähen aber aus Zwang, weil man wisse, dass das BAK sonst weniger oder nichts gebe. Jahrelang sei nichts getan worden.[30]

Erst im letzten Moment versuchte man, das Steuer herumzureißen: »Das war in gewisser Weise ein bisschen ein Putsch, das heißt, die Vereinsgeschicke waren wieder offen und man hat einfach mich als Gegenkandidatin von Anne Gillot aufgestellt«, berichtet Käthi Gohl, die erste und zugleich letzte Präsidentin des Vereins.[31]

Doch noch 2016 leistete sich die neue Geschäftsführung eine neue Website und ein neues Logo, reichlich realitätsfremd wurde dazu noch ein neues Leitbild[32] geschaffen. Und wie wenn nichts geschehen wäre, wurden noch bis in die letzte Sitzung im Herbst 2017 Stipendien vergeben, neue Feste geplant, *Business as usual.*

Dies wird sogar stolz im Jahresbericht vermerkt, so verkündete die neue Präsidentin Gohl zusammen mit dem letzten Geschäftsführer Johannes Knapp in ihrem gemeinsamen Vorwort zum zweitletzten ordentlichen Jahresbericht:

> 2016 war ein Jahr des Aufbruchs: neues Personal in der Geschäftsleitung, seit September eine neugewählte Präsidentin und drei neue Vorstandsmitglieder, 22 neue beigetretene Vereinsmitglieder und nicht zuletzt eine neue Redaktion für unsere Zeitschrift dissonance. Des Weiteren ein neues Logo – im Sinne unseres gesamtschweizerischen Wirkens erstmals mit dreisprachiger Byline in Deutsch, Französisch und Italienisch – und eine neue Webseite […].[33]

Dennoch wurde der Ernst der Lage nun endlich erkannt. »Wir sind in einem Kriegszustand, was die Kulturpolitik angeht«, warnte Daniel Fueter in einem Hearing gleich nach der Wahl.[34] Gohl machte sofort eine selbstkritische Standortbestimmung mit strategischen Schwerpunkten, Zielen, Maßnahmen. Sie erkannte die großen Schwächen des Vereins und fand bei der Vorbereitung des BAK-Subventionsgesuchs auch die notwendigen Rezepte dagegen: Der STV hätte an »Sichtbarkeit und Präsenz verloren«. Nötig seien der »Zugewinn von neuen, vor allem jüngeren Mitgliedern dank geschärftem Profil«, eine Allianzbildung, verstärkte Kooperationen und ein »Aufholen der Defizite des STV hinsichtlich Information und Beratung zu beruflichen Rahmenbedingungen«. Zudem bestehe der Wille, einen »Diskurs als wichtige Dienstleistung in lebendiger Form anzubieten und für weite Kreise zu öffnen.«[35]

Letzteres wurde mit der Absicht vorgeschlagen, dafür auf das herkömmliche Tonkünstlerfest zu verzichten. Damit hatte der Vorstand seine Pflichtaufgabe wahrgenommen, aber es war bereits zu spät.

29 Werlen 2013.
30 STV-PGV 2016, S. 13.
31 Gohl Moser 2022.
32 STV-Lb 2016.
33 STV-Jb 2016, S. 2.
34 STV-Pdiv 2016, S. [3].
35 Gohl Moser 2016a, S. 2–5.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ebenfalls gleich in den ersten Tagen nach ihrer Wahl bildete Gohl eine Task Force, die sich allerdings nur einmal treffen sollte. In diesem informellen Beirat wurden nun die zentralen Fragen nochmals neu fokussiert. Der Cellist und Komponist Alfred Zimmerlin, der sowohl Mitglied des SMS aus auch des STV war, plädierte vehement für eine weitere Öffnung des Vereins: »Manche Vorurteile, was die Unvereinbarkeit verschiedener Genres angeht, müssen dafür über Bord geworfen werden.« Und Xavier Dayer, Komponist und Präsident der Urheberrechtsgesellschaft SUISA erkannte: »Die Hauptfrage ist, ob der STV eher ein Berufsverband im Sinne des BAK sein möchte oder ob er eher die zeitgenössische Musik fördern möchte.«[36]

Nun wachte man also endlich auf und versuchte, sich in einem Überlebenskampf an die neuen Bedingungen anzupassen. Mit viel Fantasie wurden mögliche Angebote entworfen: Workshops in allen Regionen mit einem Juristen, eine Telefonsprechstunde, mehr Informationen auf der Website, eine Beratungsseite in der Zeitschrift *Dissonance*.

Gewerkschafts-Denken?

Man hätte bei diesen Notfallübungen allerdings eben auch auf ein 10 Jahre altes Papier zurückgreifen oder dessen konkrete Vorschläge bereits früher realisieren können. Die häufigen Wechsel im Vorstand behinderten aber Kontinuität und Wissenstransfer, sodass die gleichen Diskussionen stets neu aufpoppten, wenn Dossier-Übergaben nicht stattfanden. So reagierte ein früheres Vorstandsmitglied auf eine Frage nach dem *Collège des improvisateurs,* das seine direkte Vorgängerin gegründet hatte: »J'ai jamais entendu parler de ça. Et on m'a mis au courant de rien du tout en fait. Et puis on ne m'a jamais, comme on dit, retransmis le dossier.«[37] Und die Gründerin wiederum wusste nicht, dass das Gremium schon wieder aufgelöst worden war.[38]

Existierende und mögliche Dienstleistungen waren bereits 2006 während einer Vorstandsretraite in Carona unter der Leitung von Nicolas Bolens aufgelistet worden: Beratungsservice, Listen von Repertoire, Veranstaltungen, Stiftungen, juristische, politische und praktische Beratung, Vertragsmuster, Beistand in Arbeitskonflikten, Altersvorsorge, Hilfskasse, Kompositionsausbildung, Autorenrecht, Lobbying, Kulturpolitik, Aktivitäten zugunsten von mehr Mitgliedern. Dabei wurde aber auch darauf hingewiesen, dass einiges nicht die Rolle des STV sei, sondern bereits von anderen Institutionen abgedeckt werde. Dies erwies sich dann als größte Crux.[39]

In der Frage, ob man gewerkschaftliche Funktionen übernehmen wollte, war man schon lange gespalten. 2008 schlug William Blank eine Zweiteilung der Tätigkeiten vor, eine gewerkschaftliche zur Verteidigung der Mitgliederinteressen mit Lobbying, Autorenrechten et cetera und eine künstlerische, wobei er hiermit die Förderung der Jungen und das Dokumentationszentrum *Musinfo* meinte.[40] Sogar schon vorher gab es entsprechende Bestrebungen, wie Blanks Vorgänger Matthias Arter berichtet:

> [M]ein Vor-Vorgänger […] wollte das verstärken, also nicht die ästhetischen […], nicht die Tonkünstlerfeste, nicht die Kompositionsaufträge in den Vordergrund stellen, sondern […] das Gewerkschaftliche: Tarifstruktur, […] und das Künstlerische Heimatgefühl wollte er eigentlich […] wegstreichen […]. Er war chancenlos zu dieser Zeit […], die Idee war natürlich progressiv, wenn

36 STV-Pdiv 2017a, S. [2].
37 Kocher 2022.
38 Baumann 2022.
39 STV-PV 2006, S. 2.
40 STV-PV 2008, S. 2.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> man zurückschaut […]. Dann kam vom BAK so klar die Ansage, »ihr könnt uns mal, mit eurer künstlerischen Ausrichtung, das müsst ihr selber finanzieren, von uns kriegt ihr eigentlich nur, was ihr braucht, um die verschiedenen Landesteile zu vernetzen, […] um Vorsorgeeinrichtungen und Beratungen anzubieten«.[41]

Es gab auch weitere Fürsprecherinnen wie Sylwia Zytynska: »Ich denke schon, dass wir […] dieses Gewerkschaft-Denken haben wollten. Leider habe ich […] das nicht eingelöst.«[42]

Auf der anderen Seite zeigte sich eine idealistische Gegenposition, die man allerdings aus heutiger Sicht als selbstgenügsam und weltfremd bezeichnen möchte:

> il y avait une volonté de défendre l'affaire des créateurs. […] Cette nécessité, que ça existe, que ces modes d'expression continuent à vivre, à exister indépendamment de l'intérêt commercial. Ça suffit pour moi déjà comme raison, justification de l'existence de l'association.[43]

Die Verteidigung der Kreation genügte hier als Existenz-Rechtfertigung. Für die Zeit davor meinte Martin Derungs sogar: »Ja, Gewerkschaft wäre unanständig gewesen. Berufsverband schon, ja«.[44] Weit schwieriger erwies sich das Problem, dass es eine Musikergewerkschaft eben bereits gab und dass viele STV-Mitglieder auch dort eingeschrieben waren. Außerdem sah man die Gefahr, bei einer Fusion den ›genetischen Code‹ zu ändern.[45]

Groß war dann die Enttäuschung, als das BAK Ende Januar 2017 den Stecker zog.[46] Nun musste der STV an der Generalversammlung der Mitglieder wie später im Jahresbericht mitteilen, dass das Gesuch ohne weitere inhaltliche Prüfung abgewiesen worden sei.

> Um weiterhin Unterstützung zu erhalten, müssten die Tätigkeiten des STV hauptsächlich […] Dienstleistungen im Sinne der Verordnung […] beinhalten. (Zur Erinnerung: Bei den Dienstleistungen handelt es sich um Informationen an Mitglieder über deren berufliche Rahmenbedingungen, persönliche und regelmäßige Beratung der Mitglieder, Öffentlichkeitsarbeit und Repräsentation/Interessenwahrung der Sparte auf nationaler und internationaler Ebene).[47]

Der Anteil der Kosten für Dienstleistungen im Verhältnis zu den Gesamtkosten des Betriebs entspreche aber gerade mal 31,74 Prozent, also nicht einmal einem Drittel. »Somit würden ca. 68 Prozent der Kosten für nicht unter das Förderungskonzept fallende Tätigkeiten aufgewendet.« Da der STV dadurch nicht in den Förderbereich des Förderungskonzepts falle, sei das Gesuch ohne weitere inhaltliche Prüfung abgewiesen worden.[48]

Dass man sich bei der Beurteilung ausschließlich auf das vorletzte Tätigkeitsjahr stützte und die Jahresplanung 2017 sowie das dazugehörige Budget überhaupt keine Berücksichtigung fanden, sorgte seitens des STV für Unverständnis und rief besonders unter den Vereinsmitgliedern großen Unmut hervor; eine juristische Abklärung ergab aber, dass sich hier nichts machen ließe und die Situation hoffnungslos sei.

---

41 Arter 2022. Der angesprochene Vorvorgänger als Präsident, Ulrich Gasser, machte die verschiedenen gewerkschaftlichen Anliegen in Gasser 2002 deutlich.
42 Zytynska 2022.
43 Bolens 2022.
44 Derungs 2022.
45 Blank 2022.
46 BAK 2017a.
47 STV-Jb 2017, S. 16. Hier (wie auch an der Generalversammlung 2017) wurde die abschlägige Verfügung des BAK vom 31.3.2017 mit ihrer kostenpflichtig nachgeforderten ausführlichen Begründung von Käthi Gohl Moser und Johannes Knapp teils in indirekter Rede, teils wörtlich zitiert. Vgl. BAK 2017b.
48 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf dem Weg zur Fusion

Nun galt es, in unterschiedlichen Szenarien zu denken und den von den Behörden schon lange gewünschten Fusionsprozess möglichst autonom – und rasch – voranzutreiben. Gohl machte in diesem Überlebenskampf sich selbst und ihren Kolleg:innen Mut dafür, indem sie hier auch eine Chance sah:

> Eine Fusion macht auch Sinn für Musikschaffende. Die Mitgliedschaft beim [gewerkschaftlichen] SMV bringt viele Vorteile für die Mitglieder. Es kann eine Chance sein, uns zu verändern. Der STV entspricht nicht mehr den heutigen Bedürfnissen der Musikschaffenden. Ausserdem hat ein grosser Verband auch kulturpolitisch mehr Gewicht.[49]

Die alternativen Szenarien (Selbständigkeit ohne Subventionen respektive Auflösung des Vereins) erwiesen sich als aussichtslos beziehungsweise wenig wünschenswert.

In der unmittelbaren Rückschau resümieren Präsidentin und Geschäftsführer im nunmehr letzten Jahresbericht nochmals ihr Vorgehen und ihre Gedanken dazu:

> Das Geschäftsjahr 2017 stand ganz im Zeichen der »Konsolidierung« der Organisationen professioneller Kulturschaffender, oder, um es weniger euphemistisch auszudrücken: In 2017 erfuhr das Schweizer Verbandswesen so drastische Veränderungen wie selten zuvor. Sind im Vorjahr noch 17 Organisationen vom Bundesamt für Kultur (BAK) regulär unterstützt worden, so werden es ab 2018 nur noch 9 Organisationen sein.

Nachdem die Begründung des Bundesamtes und die vergebliche Gegenwehr geschildert wurden, wird die getroffene Lösung skizziert:

> [S]o wurden die Überlegungen hinsichtlich einer Fusion […] eilig vorangetrieben. Gemeinsam erarbeiteten SMV, STV, SMS und MSS ein Konzept, das eine Integration der drei letztgenannten Organisationen in den SMV vorsah, und zwar dergestalt, dass neben den zehn Regionalsektionen des SMV drei nationale Genresektionen bestehen sollten, eine für die zeitgenössische Musik (STV), eine für den Jazz (SMS) und eine vorrangig für Pop- und Rockmusik (MSS).

Nochmals wird skizziert, wie man die ganze Vereinsbasis so weit wie möglich einzubeziehen suchte und welche weiteren Herausforderungen sich im Fusionsprozess stellten:

> Durch dieses Grundvertrauen gestärkt, wurden die Gespräche mit den drei Partnerverbänden fortgeführt. Infolge der Delegiertenversammlung, bei der vonseiten der Sektion Zürich erhebliche Kritik u. a. an dem beabsichtigten Nebeneinander von regional tätigen Sektionen und nationalen Genresektionen laut wurde, wurden die Verhandlungen ab Juli 2017 bedauerlicherweise ohne den SMV fortgeführt – von nun [an] aber unter Hochdruck, da weniger als ein halbes Jahr bis zur entscheidenden Abstimmung zur Verfügung stand. Die Gespräche zwischen STV, SMS und MSS verliefen insgesamt zielorientiert und sachlich, und wo zunächst unterschiedliche Positionen bestanden, wurden auch mal Konflikte ausgefochten, ohne jedoch die partnerschaftliche Zusammenarbeit nachhaltig zu gefährden.[50]

Aus der Distanz eines halben Jahrzehnts erklärt Käthi Gohl das anfängliche Scheitern durch den Rückzug des SMV mit einem vergeblichen Hoffnungsdenken:

49 STV-PV 2017, S. 2.
50 Gohl Moser/Knapp 2017.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Wir hatten gedacht, wir werden quasi einfach drei neue Körper […] des Musikerverbands, wir würden unsere Identitäten behalten. […] Ich weiß nicht, wie viele Sitzungen das [für den ganzen Fusionsprozess] waren, 30, 40, 50? Wir haben uns wöchentlich, manchmal mehrmals wöchentlich getroffen.[51]

Aus der Perspektive des SMV, der unterschiedliche Strukturen und Inhalte für unvereinbar hielt, sahen die Fusionsfrage und der Prozess hierzu nämlich ganz anders aus: In einem *Arbeitspapier zum geplanten Zusammenschluss der Schweizerischen Berufsmusikverbände* führte der Zürcher Delegierte Hans-Peter Achberger seine Bedenken ins Feld,[52] die später von Käthi Gohl wiederum in einem internen Papier zusammengefasst wurden: Der SMV sei gewarnt vor einer »solch grossen Umgestaltung des Verbands«. Die Mitglieder des SMV »stehen demnach unter keinem Druck, etwas verändern zu müssen.« Insbesondere die völlig unterschiedliche Ausrichtung und Struktur führe zu Problemen. Sie befürchten »einen grösseren Zuwachs von Freischaffenden« und eine »Schwächung der spezifischen Anliegen von Orchestermusikern.« Damit verbunden kam die Befürchtung von Konflikten zwischen musikalischen ›Freigeistern‹ und dem ›Establishment‹ und dies insbesondere wegen der Tarifstrukturen und unterschiedlichen Auftrittsbedingungen.[53] Außerdem gab es heftigen Widerstand gegen einen gemeinsamen neuen Namen. Ein Szenario STV/SMV mit einer Querstruktur als Interessengruppe für Neue Musik, die über die bereits bestehende Vereinsstruktur quasi darübergestülpt werden müsste, erwies sich als praktisch nicht realisierbar, ebenso wenig ein Anschluss des STV als neue, national und inhaltlich agierende Sektion neben den verschiedenen regionalen SMV-Sektionen.

In weniger als fünf Monaten mussten so die andern drei Verbände die Fusion vorbereiten, Doch auch bei den übrig gebliebenen Partnern zeigte sich eine gewisse Asymmetrie, wie Käthi Gohl in einem internen Papier hellsichtig konstatierte: »SMS hätte die Fusion nicht unbedingt nötig. MSS braucht sie unbedingt, ist deshalb auf SMS angewiesen. […] Erschwerend wirkte das häufige Bremsen des STV in Sachfragen, er wird zunehmend als etwas mühsamer Bleiklotz erlebt.«[54] Dabei war ein Zusammengehen für den STV praktisch alternativlos. Hierzu verfällt Gohl auch noch heute in ein vergegenwärtigendes emotionales Präsens:

> Wir haben die Möglichkeit, in Würde begraben zu werden, oder eine Privatinitiative zu machen, einen Verband ohne Subventionen, oder diese Fusion einzugehen. Und da haben die Mitglieder dann abgestimmt, mit ganz wenig Gegenstimmen[55] haben [sie] für diese Fusion gestimmt. Das war ein ganz klarer Auftrag.[56]

Ausschlaggebend für den positiven Entscheid war wohl ein beschwörendes Rundmail der Präsidentin an die Mitglieder, das beide Parteien innerhalb des Vereins ansprach und ihre unterschiedlichen Positionen nicht als Widerspruch begriff:

> Es gilt ein Modell zu finden, das eine wirkliche Perspektive aufweist und die künstlerischen Ressourcen unseres Vereins trotz der finanziellen Hindernisse zu neuer Blüte bringen kann. Das Aufbrechen der stilistischen Grenzzäune und eine neue Solidarität zwischen MusikerInnen birgt durchaus Chancen und hat z. B. in den Musikhochschulen zu einer Dynamik mit künstlerisch interessanten Erneuerungsprozessen geführt.

51 Gohl Moser 2022.
52 Achberger 2017.
53 STV-iP 2017a.
54 STV-iP 2017b.
55 Recte sogar 45:0, vgl. STV-PGV 2017, S. 24.
56 Gohl Moser 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Allerdings soll mit einem solchen Zusammenschluss nicht einfach eine Musikgewerkschaft entstehen! In unseren Statuten war immer BEIDES aufgeführt: die Vertretung der materiellen wie der künstlerischen Interessen.[57]

Improvisation zwischen Integration und Autonomie

Aus der zeitlichen Distanz betrachtet sieht man heute, wie das Bundesamt so als Katalysator für inhaltlich durchaus notwenige Weiterentwicklungen wirkte. Inhaltlich ergab die Fusion nämlich durchaus Sinn – und sie hatte auch ihre Vorgeschichten: Schon 1974 rief der STV dazu auf, aus dem »Ghetto« herauszukommen und Grenzgebiete wie nicht-kommerziellen Jazz einzuschließen.[58] Für das Tonkünstlerfest Zofingen 1982 wurden mit dem Ziel einer Öffnung erstmals Beiträge aus Jazz, Improvisation und Rock juriert und aufgeführt. Der STV erkannte die Notwendigkeit, erstarrte Begriffe wie U-, E-Musik, etablierte und alternative Kultur et cetera zu relativieren, und gab den improvisierenden Musikern ein Podium.[59] Man erhoffte sich so mehr Anerkennung für die improvisierte Musik und band die Musiker-Kooperative Schweiz als Mit-Organisatorin ein. Selbstkritisch vermerkte diese allerdings daraufhin, dass das Publikumsinteresse keineswegs vergrößert werden konnte. Ein echtes Gespräch über den Graben sei offensichtlich nur in ganz wenigen Fällen zustande gekommen. »Es blieb das Gefühl des Nebeneinanders. Auf Seite der U-Musiker das Gefühl, nicht akzeptiert worden zu sein«, merkte Andreas Wernli an, sprach von Alibiübung und schlug den Begriff »A-Musik« für alternative Musik vor.[60]

Dennoch forderte der damalige Präsident Klaus Huber die Öffnung des STV nach innen wie nach außen, eine Demokratisierung des STV, ja eine Generalrevision. Es brauche dringend Erneuerung, um erstarrte Strukturen entschieden aufzubrechen.[61]

Eine Öffnung des Tonkünstlervereins über die engen Grenzen der klassischen Musik blieb auch im Folgejahr das kontrovers diskutierte Thema. Um Beziehungen zu anderen kulturellen Institutionen anzubahnen, regten Gertrud Schneider und Urs Frauchiger eine vertiefte Zusammenarbeit mit der Musiker-Kooperative an. Die sichtlich elitär veranlagten Komponisten Lehmann und Wildberger bekämpften dies aber heftig, und zwar wegen der fehlenden Professionalität der dort zusammengeschlossenen Improvisationsmusiker.[62]

Jahrelang versuchten derweil einzelne improvisierende Musiker (nur männliche) vergeblich, dennoch in den STV aufgenommen zu werden. Sie wurden aber abgelehnt, ja, man erdreistete sich, sie nur für eine Passivmitgliedschaft anzufragen, also als bloße Zahler, die aber von keinen Leistungen profitieren durften. Darunter befanden sich auch prominente Musiker wie Alfred Zimmerlin.[63] Diese Demütigung wirkte noch lange nach, wie Roman Brotbeck berichtet: »Übrigens versuchte ich noch im ’96, die Musik-Kooperative einzubinden. Aber da waren die Verletzungen noch zu groß, […] man war über das frühere STV-Verhalten immer

57 Die Rundmail »Mitteilung der Präsidentin« vom 6.6.2017 (Gohl Moser 2017) wurde wegen Ferien von Johannes Knapp erst 14 Tage später verschickt.

58 STV-Jb 1974, S. 23.

59 Martin Derungs in STV-Jb 1982, S. 9, wobei der spätere STV-Präsident hier als Vorsitzender der Musiker-Kooperative Bericht erstattete, also die Perspektive der MKS verkörperte, die sich nun aber mit derjenigen des STV deckte. Vgl. auch den Beitrag von Doris Lanz in diesem Band, S. 371–386 (Lanz 2025).

60 STV-Jb 1982, S. 8.

61 Klaus Huber in ebd., S. 14 f.

62 STV-PV 1983b, S. 5. Den Vorwurf mangelnder Professionalität der MKS formulierte Jacques Wildberger nach einem Besuch bei diesem Verein bereits in STV-PV 1983a, S. 8.

63 »Alfred Zimmerlin, compositeur, né en 1956 : Mme Schneider signale que Roland Moser soutient sa candidature, mais pas H. U. Lehmann (M. Balissat). Le Comité lui propose d’être membre passif.« (STV-PV 1987, S. 7).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

noch beleidigt.« Er hatte sich aufgrund der »Krise der klassischen Avantgarde, des klassischen Avantgardebegriffs« wie auch ihrer »Weltmusik-Kompetenz« erhofft, dass dies gewisse Dinge wohl beschleunigen oder spannende Begegnungen hätte herbeiführen können.[64] In einem offiziellen Statement in *Dissonanz* wandte Gertrud Schneider sich dann 1989 gegen einen zu elitären Verein; Neuaufnahmen sollten nicht mehr aufgrund von Partituren juriert werden,[65] was bei improvisierter Musik ohnehin obsolet war. Noch im selben Jahr passte der STV das Aufnahmeverfahren an und ersetzte die Jurierung durch ein Patensystem.[66] Folgerichtig wurde der Verein nun auch für Improvisator:innen geöffnet. Der 1990 zum neuen Präsidenten gewählten Daniel Fueter ging gar aktiv auf improvisierende Musiker:innen zu, lud auch früher Abgewiesene ein mitzumachen und konnte so im Folgejahr nicht weniger als 60 Neumitglieder begrüssen.[67] Das war nun ein deutlicher Paradigmenwechsel. Bisher hatte sich der STV in den Augen radikaler Mitglieder wie Urs Peter Schneider immer nur reaktiv verhalten, in Personal- wie in Sachfragen:

> Und immer en réaction. C'était jamais un projet qui parvenait du STV. C'était toujours le contraire. C'étaient les artistes qui s'introduisaient dans le STV. Die kamen hinein und die hatten einen Namen und dann hat man sie genommen, aber man hat nie rekrutiert und überlegt, die und die müssen wir noch haben. Pro Helvetia hat das immer gemacht, aber der STV war, ich sage es nicht gerne, sehr lang reaktionär.[68]

Die Improvisator:innen nahmen dies sehr wohl zur Kenntnis, wenn auch mit Gleichmut, wie Zeitzeuge Peter K Frey die erfolgreiche Aktion später schildert:

> Die haben dann gemerkt, dass der Tonkünstlerverein am Sterben ist, [weil] einfach nur so die alten Komponisten da sich aufhalten und die Jungen haben keinen Platz mehr und die, die etwas anderes machen, haben auch keinen Platz mehr. Und dann haben sie die Improvisation entdeckt. Uns Improvisatoren. Einzelne haben sie dann eingeladen, bei ihnen Mitglied zu werden. Dann bin ich ja Mitglied geworden.[69]

In diesem Kontext wurden auch der Kulturbegriff und sogar der Vereinsname neu diskutiert. Andere Mitglieder, so Brotbeck, bedauerten zwar später den »Prestigeverlust«[70] und verteidigten wie Hans Ulrich Lehmann oder Matthias Arter das Elitäre.[71] Letzterer plädierte gleichzeitig dafür, dass der STV nicht »exklusiv« sein sollte. Artikuliert wurde dadurch implizit die abenteuerliche Denkfigur eines inklusiven Elitarismus.

1991 hatte mit Jacques Demierre der erste Improvisator ein CD-Porträt des Vereins erhalten, allerdings mit komponierten Stücken.[72] Als erster Improvisator im Vorstand erlebte er die Integration als zwiespältig: Man hatte nicht das Gefühl, an einem gemeinsamen Projekt zu

64 Brotbeck 2022.
65 SchneiderG 1989, S. 21.
66 STV-Jb 1989, S. 3 f.
67 STV-Jb 1990, S. 61–63.
68 SchneiderUP 2022. Schneider war zwar nie Vorstandsmitglied, saß aber als Delegierter der Schweizerischen Gesellschaft für neue Musik 1978/79 bei den Diskussionen mit am Tisch.
69 Frey 2021.
70 Roman Brotbeck in STV-Jb 1996, S. 36. In Brotbeck 2023 erläuterte er dies auch als bewusste Taktik: »Diesen ›Prestigeverlust‹ bzw. das Elitäre habe ich immer betont, um den STV im BAK von den Laienmusikvereinen abzugrenzen (die damals noch Subventionen bekamen und immer mit ihrer Grösse trumpften) und vor allem, um nach meiner Kampfwahl die ›Elitären‹ unter den Mitgliedern bei der Stange zu halten. […] Der Verein war immer wieder von Schismen bedroht …«.
71 So Hans Ulrich Lehmann in STV-Jb 2000, S. 37, und Matthias Arter in STV-Jb 2009, S. 17.
72 Demierre 1991.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

arbeiten. Jeder pflegte sein eigenes Gärtchen. Die Institution empfand er als unbeweglich, veraltet, nach Mottenpulver riechend.[73]

1994 wurde in La Chaux-de-Fonds ein Tonkünstlerfest mit improvisierter Musik durchgeführt; als Jury amtierte nicht ein gewähltes Gremium, sondern eine Arbeitsgemeinschaft der Konzertorganisatoren sowie, mit entscheidender Stimme, das Vorstandmitglied Jacques Demierre. Hier ergab sich nun eine eigentümliche Umkehrung der Verhältnisse: Diesmal waren es die Komponisten, die sich ausgeschlossen fühlten. Einer beklagte sich gar: Er sei zum Fest gekommen, aber habe niemanden getroffen, den er kannte.[74] Auf mäßige Begeisterung stiess das Improvisationsfest aber auch bei seinen Improvisationskollegen: Auf die Einladung reagierten sie nur mit einem »Ja, aber«.

1995 und 1996 bildeten sich innerhalb des STV verschiedene Kollegia, um spezifische Interessen zu vertreten: Komposition, Interpretation und eben Improvisation. 2001 erhielt Letztere ebenfalls einen eigenen Wettbewerb, bei dem sich erwies, dass auch Improvisation zweigeteilt war: Als Kompromiss erhielten die Preise je zwei Gruppen, die mehr dem Jazz respektive der Freien Improvisation/Neuen Musik zuneigten. Anstelle einer Integration trat trotz – oder wohl vielmehr *wegen* all dieser Massnahmen – eher eine weitere Separierung.

2001 wurden die Kollegia (vermutlich mangels Beteiligung) zwar wieder aufgelöst. Die Improvisation bekam aber schon vorher eine eigene Rubrik in der Vereinszeitschrift und ab 1999 eine eigene CD-Reihe »Série expérimentale«, teils wurden hier auch Mischformen mit komponierter Musik dokumentiert.[75] Auch bei den TV-Porträts von 2001 sind zwei Improvisatorinnen dabei.[76] Hier wurden also spezifische Lösungen gesucht und die beiden Lager separat behandelt, was neben ihrer Integration doch auch eine gewisse Autonomie brachte.

Dazu traten nun verschiedene Improvisatorinnen in den Vorstand ein und wirkten als Katalysatorinnen für grössere Diversität – zeitweise besetzten sie gar zwei Sitze, bevor ab 2009 wieder ein Mann die Improvisation vertrat.[77] All dies lief parallel zur Nobilitierung durch Hochschulen und Zeitungsfeuilleton, die sich in etwa der gleichen Zeit der Improvisation geöffnet hatten.

Gründe zu dieser Öffnung im STV gab es eigentlich zwei: finanziell-pragmatische, um die Mitgliederzahl zu steigern und gegenüber den Behörden als größere Masse zu erscheinen, aber auch ästhetische. In dieser inhaltlichen Einschätzung gehen die Diskurse auch heute allerdings stark auseinander. Einiges ist nach wie vor von großen Vorurteilen geprägt: »Wenn ich DRS 1 höre, so diese Schweizer Musik, die da vertreten ist, […] mir graut's dann. […] Es war allen klar, dass wir in diesem Pulk von U-Musikern grundsätzlich weder inhaltlich noch sonst was zu tun haben«[78], bekennt Ueli Gasser, der hier allerdings in alter Manier alles, was nicht zeitgenössischer Musik entspricht, undifferenziert der gleichen U-Kategorie zuordnet.

»Wahrscheinlich war es einfach einfacher, alles zusammen zu packen«, vermerkt Heinz Holliger,[79] ähnlich William Blank: »Die Fusion ist der Spiegel einer Gesellschaft, die alles miteinander vermischen will«. Die Kernaufgabe sei dabei aber verloren gegangen.[80]

Ein Martin Derungs, der nicht nur STV-Präsident, sondern auch Mitglied der Musiker-Kooperative war, konstatiert entspannt: »Also es gab natürlich immer die Mitglieder, die offen

73 Demierre 2022.
74 Ebd.
75 32 Produktionen, 1999 bis 2008, zuerst erschienen bei UNIT, dann im Eigenverlag.
76 Vgl. dazu den Beitrag von Gabrielle Weber in diesem Band, S. 213–229 (Weber 2025).
77 Vgl. dazu den Beitrag von Raphaël Sudan in diesem Band, S. 309–336 (Sudan 2025).
78 Gasser 2022.
79 Holliger 2022.
80 »[L]a fusion, c'est le miroir d'une société qui veut tout mélanger. […] on a perdu le cœur de notre mission.« (Blank 2022).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

waren, die das Neue gepusht haben. Und andere, die saßen […] in der Ecke und dachten: Ach, es war doch immer gut.«[81]

Nicolas Bolens dagegen findet die Integration der Sparten kohärent – ähnliche Konvergenzen sieht übrigens auch Roman Brotbeck[82] – es widerspiegle die Entwicklung der verschiedenen musikalischen Sprachen:

> Les frontières entre les styles deviennent de plus en plus difficiles à définir […]. Donc on a peut-être une certaine élite dans certaines manières de composer, mais les étudiants qui sortent peuvent très bien proposer des concerts qui sont entre la création très contemporaine, le hard rock et le rock progressif. C'est arrivé, ça arrive de plus en plus souvent et ce n'est pas étonnant. Ce n'est pas bizarre. C'est cohérent ça. Ça va avec l'évolution des langages et on a une histoire qui évolue toute l'histoire du XX^e^ siècle avec le rock, le jazz, le pop, etc. deviennent des histoires, deviennent des références et ça devient naturel d'intégrer ça. […] Il faut juste faire attention que ça devienne pas […] différentes chapelles qui se font la guerre à l'intérieur.[83]

Interessanterweise attestiert Bolens so auch der Rockmusik eine progressive Ausprägung. Als Kulturförderer bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia hatte ich hierzu übrigens auch mal den Begriff »E-Pop« verwendet. Und diese zunehmende Konvergenz in Ästhetik und Gestaltung förderte natürlich auch ein Zusammengehen, wie es etwa Thomas Meyer konzedierte, zumal bezogen auf improvisierte Musik:

> Es war völlig richtig, dass sie in den Tonkünstlerverein gekommen sind, weil bei ihnen ein ähnlicher Geist im Umgang mit der Musik herrscht: Wie innovativ wirken? Grenzen überschreiten. […] prinzipiell haben sie sich auch ganz wohlgefühlt.[84]

Daniel Fueter taxiert die Improvisation und ihren Einfluss später sogar als »einer der wesentlichen Impulse in den letzten Jahrzehnten, die dem STV zukamen. […] das heutige Musikleben, was die Neue Musik angeht, wird von der improvisierten Musik, so wie ich das sehe, mindestens so geprägt und innovativ vorangetrieben wie von der geschriebenen Musik.«

Allerdings sieht er die von ihm selbst vorangetriebene Integration später auch kritisch:

> Es war eher eine Kohabitation als eine wirkliche gegenseitige Auseinandersetzung, als ein Wahrnehmen, das auf einen schöpferischen Austausch hinausgelaufen wäre. […] wenn man das [die Öffnung des STV] polemisch anschaut, könnte das auch der Todesstoß gewesen sein, dass man quasi einen klar definierten Raum geöffnet hat.[85]

Elitediskurs

Wie wir gesehen haben, erwies sich der Diskurs zur Öffnung bald auch als Elitediskurs. So beobachtete Brotbeck: »Ja, am Anfang war es wirklich dieser Prestige-Verein […]. Ueli Gasser […] hat immer die Position vertreten, möglichst wenig neue Mitglieder aufzunehmen, nur gute Leute. Sonst verwässere sich das, sonst verliere der Verein an Qualität und Reputation.«[86]

81 Derungs 2022.
82 Brotbeck 2022.
83 Bolens 2022.
84 Meyer 2022.
85 Fueter 2022.
86 Brotbeck 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unter Matthias Arter versuchte man den Spagat, beides zu verbinden: Öffnung unter Wahrung von Qualität, wobei es frappiert, wie oft und, ja, wie dünkelhaft solches als Widerspruch aufgefasst wurde – und wie der Präsident sich gegenüber dem Verein hierfür zu rechtfertigten bemüßigt fühlte:

> In den letzten Wochen hatten wir innerhalb des Vorstandes zahlreiche Diskussionen […] über die Begriffe Elite und Exklusivität. Wir wünschen uns elitär zu sein, eine Elite zu bilden, die offen ist für Neues, und die höchste Qualität zum Anspruch erhebt. Exklusiv zu sein ist dagegen weniger unser Ziel. Das entspräche nicht unserem Ideal der Offenheit. Exklusivität schließt aus, und jeder, der sich ausschließt, schließt sich zur gleichen Zeit auch irgendwo ein.[87]

Diese paradoxe Denkfigur entwickelte er im persönlichen Gespräch 13 Jahre später weiter: »heute würde man von der Inklusivität sprechen, und damals hatte ich einfach gesagt, wir möchten elitär sein, aber nicht exklusiv, weil man niemanden ausschließen will.«[88] Seine damalige Geschäftsführerin Claudine Wyssa differenziert hier begrifflich zu Recht: »Man muss aufpassen, wenn man Elite sagte, ob man wirklich Elite meint, oder ob man Professionalismus meinen will.«[89] In diesem Zusammenhang ist auch der ursprüngliche Widerstand des STV gegenüber der neugegründeten *Schweizer Musikzeitung* (SMZ) oder die Skepsis gegenüber dem Schweizer Musikrat (SMR) zu verstehen, die nun einmal beide Professionelle wie Amateure vertraten, gleichwertig nebeneinander und damit eben nicht wertend.

Verschwinden in Trägerschaften?

Der jahrelange finanzielle Krebsgang des Vereins führte indirekt zu weiterem Profilverlust, denn der STV zog sich aus Ressourcengründen immer mehr aus einzelnen Aktivitäten zurück oder gab den Lead ab. So verzichtete er auf die Geschäftsführung und einen Teil der Finanzierung von der Arbeitsgemeinschaft zur Produktion von CDs mit Porträts von Komponist:innen. Die Programmauswahl ging so ab 1997 immer stärker an den Produzenten Migros und an die Mit-Trägerin Pro Helvetia über. Erst kurz vor Schluss engagierte der STV sich wieder stärker. Bezogen auf die vom Verein mitgetragene Zeitschrift *Dissonanz* mahnte man schon 2009, es sollten nicht zu viele Kooperationen eingegangen werden, um das Profil nicht zu verwässern. Die Zusammenarbeit mit den Musikhochschulen erwies sich hier indessen zuerst nicht nur als Rettung, sondern auch als inhaltliche Erweiterung vorab hinsichtlich wissenschaftlich-ästhetischer Diskurse und auf ein potenziell breiteres Publikum. Später wurde allerdings gerade dies zum Problem, als die Kritik überhandnahm und sich die Schulen aus der Unterstützung wieder zurückzogen. Doch schon zuvor führte die Distanz des Vereins zur eigenen Zeitschrift wiederholt zu Konflikten.[90] Zwar bestückte man einen Beirat. Dieser trat aber erst dann in Aktion, als es schon lichterloh brannte. Außerdem war man im Dilemma, dass man zwar die redaktionelle Freiheit hochhielt, dann aber bei Kontroversen selbst scharf attackiert wurde. Und solche traten des Öfteren auf, weil die Redaktion ihre Unabhängigkeit fast aggressiv provozierend betonte und bewusst an Tabus rüttelte, STV-Präsidenten angriff oder, noch schlimmer, in einer Anthologie von Beiträgen in Buchform scheinbar systematisch nicht

87 STV-Jb 2009 (unterzeichnet von Matthias Arter).
88 Arter 2022.
89 Wyssa 2022.
90 Vgl. hierzu Gartmann 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

berücksichtigte[91] – auch wenn dies laut dem Redaktor ohne Absicht geschah[92] – oder Ikonen der Musikwelt wie Sutermeister, Furtwängler, Ansermet für deren politische Haltung kritisierte.[93]

Am umstrittensten waren wohl die Tonkünstlerfeste, die im Zentrum der Aktivitäten standen. Selbstkritisch äußert sich der frühere Präsident Brotbeck:

> Mir schien, das Programm war häufig ein bisschen improvisiert und immer abgestützt auf einer Jury, wo dann Krethi und Plethi einschickte und man dann diese Werke spielte. Und diese Jurys waren zusammengesetzt mit verschiedenen Interessen und Ästhetiken. Und so kam dann das Programm heraus. Zudem erwuchs den Tonkünstlerfesten langsam Konkurrenz […]. Es war nicht mehr der einzige Ort, wo man Neue Musik hören konnte, sondern es gab über die Schweiz verteilt überall wichtige Festivals für Neue Musik.[94]

Immer wieder neu wurde die Frage nach dem Zielpublikum gestellt, die stets zur gleichen Gegenüberstellung führte: die Vereinsmitglieder oder ein breiteres und damit größeres Publikum? An einer weiteren Retraite 2008 in Carona wurde auch diese Diskussion vertieft geführt und erstmals die Idee aufgebracht, das Fest in eine bestehende Veranstaltung zu integrieren.

> Les fêtes doivent avoir un visage. Exemple de fête réussie: Zurich 2007. Exemple de fête non réussie: Tessin 2003. L'alternance »petites/grandes« fêtes est positive. La dualité entre des fêtes pour les membres et une vitrine extérieure est difficile à concilier. La fête doit d'abord servir à présenter la musique moderne suisse. La question d'une programmation provocatrice ou cherchant la controverse par la présentation p. ex. de pièces étrangères est également évoquée.
> Nouvelle idée: intégrer la fête dans des festivals existants, p.ex. un jour du festival serait le jour ASM. Attention: ne pas encourager le non-professionnalisme![95]

Für 2010 entschied sich der STV dann bewusst für die zweite Variante mit dem größeren Publikum, wie der damalige Präsident Matthias Arter berichtet:

> Für dieses Jahr nahmen wir uns die Zusammenarbeit mit dem größten Musikfestival der Schweiz vor, mit dem Hauptziel, ein großes, internationales Publikum zu erreichen und damit den Grundsatz der Förderung der Schweizer Musik umzusetzen. Wir benützten die Kooperation mit dem Lucerne Festival und der Pro Helvetia dazu, 25 KomponistInnen zum Schreiben neuer Werke zu bewegen und ermöglichten so innerhalb von 30 Stunden einen wohl einzigartigen Uraufführungsmarathon. Erfreulich außerdem, dass sich das »Festival im Festival« nicht wie ein Fremdkörper anfühlte, nicht zuletzt, weil mit Dieter Ammann einer unserer Mitglieder *Composer in Residence* war.

91 Kunkel 2008 – ein offensichtlich geplanter zweiter Band ist nie herausgekommen. Während man um Klaus Huber keinen Bogen machen konnte oder wollte, sind darin die ehemaligen STV-Präsidenten Lehmann, Balissat, Fueter, Derungs, Gasser und Bolens nicht vertreten.

92 »Es wurde nicht bewusst darauf verzichtet. Wir haben nur Artikel der Rubrik ›Schweizer Komponisten‹ verwendet. Da waren die nicht drin.« (Kunkel 2024). Allerdings hatte die Redaktion der Zeitschrift auch darüber entschieden, wer in diese Rubrik aufgenommen wurde.

93 Gartmann 2024.

94 Brotbeck 2022.

95 STV-PV 2008, S. 4. Allerdings ist die Idee, das Fest in ein bestehendes Festival zu integrieren und davon zu profitieren, bereits Jahre früher schon erstmals ausgesprochen, aber nicht weiter diskutiert, geschweige denn weiterverfolgt worden, wie die damalige Generalsekretärin berichtet: »Et j'ai fait une suggestion au comité: Pourquoi ne ferions-nous pas la fête des Musiciens Suisses dans le cadre du Festival de Montreux? On a tout. On a les médias, on a tout. Faire une nuit de la musique suisse. Ça a été balayé comme si je n'avais pas parlé. Là, je pense que j'avais été trop loin.« (Sulzer 2023).

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Im Laufe der Planung erweiterte sich der Kreis der Koproduzenten in erfreulicher Weise: Die Fondation Nicati ermöglichte ein Konzert mit zwei ihrer Preisträgerinnen des letzten Concours Nicati (inklusiv dreier Kompositionsaufträge), die lokale Musikhochschule benützte ihr Abendfenster im Südpol zur Präsentation ihrer beider [sic] Spezialensembles (für zeitgenössische Musik und Volksmusik) und dank einer Zusammenarbeit mit der Hochschule der Künste Bem konnten wir sogar die Uraufführung einer Musiktheaterproduktion ins Programm nehmen. Koproduktionen anstreben ohne die Selbständigkeit zu verlieren: dies wird auch in den nächsten Jahren die Devise des Vorstandes bleiben in unserer steten Bemühung, das Beste für die zeitgenössische Musik der Schweiz zu erreichen.[96]

Für ein solches Kooperationsmodell sprach so eigentlich fast alles: Man konnte dank größerer Produktions-, Vertriebs- und Werbemittel mit der großen Kelle anrühren, erhielt eine bessere Sichtbarkeit und ein breites Echo, auch in den Medien. Gegenargumente gab es nur wenige, aber die wurden stark gewichtet: Man sah die eigene Autonomie gefährdet und befürchtete ein Verschwinden der Vereinsidentität. Noch 2016 beharrte Geschäftsführer Knapp in einem Mail an seine neue Präsidentin, »garder une véritable identité distincte« sei doch das Ziel.[97]

Dazu kam als weiteres Gegenargument die Finanzierungsproblematik. Bei Refinanzierungsgesuchen seien dem Verein die Hände weitgehend gebunden, wurde schon 2010 vermerkt.[98] Demgegenüber wurde lobend das selbst organisierte Fest von 2009 genannt: »la fête 2009 nous avons eu pas mal de subventions et que d'organiser la fête seule nous permet aussi de faire nos propres choix, même si cela donne beaucoup de travail.«[99]

2013 wird die Diskussion erneut geführt. Angesichts der verschlechterten finanziellen und gesellschaftlichen Realitäten wird eine Kooperation langsam alternativlos. Man fragt sich, ob der STV prinzipiell noch als Veranstalter fungieren könne. Außerdem hätte der STV in den letzten Jahren nicht mehr genug Publikum, um selbst Konzerte zu veranstalten, weshalb eben Koproduktionen für die Feste angestrebt worden seien. Vorstandsmitglied Jonas Kocher bemerkt dazu, dass es schon genug Veranstalter für neue Musik in der Schweiz gebe.[100]

Manchmal zeigen sich in der Einschätzung selbst die Präsidenten ambivalent – wie William Blank, der noch 2014 warnte, der STV sei in diesen Kooperationen wie ein Chamäleon, dem es schwerfalle, die eigene Identität und Sichtbarkeit zu wahren. Zudem werde dadurch der künstlerisch-dramaturgische Einfluss auf das Tonkünstlerfest eingeschränkt.[101] Im Gespräch bekennt er sich später (2022) aber klar zur Gegenposition: Andererseits, wenn man immer kleiner werde, verschwinde man sowieso. Die zentrale Frage sei: Wolle man an der Entwicklung der zeitgenössischen Musik partizipieren oder unter sich bleiben?[102] 2015 hatte er das Dilemma noch zugespitzter auf den Punkt gebracht und dabei teils seine frühere Formulierung wieder aufgenommen: »La dualité entre des fêtes pour les membres et une vitrine extérieure est difficile à concilier. […] Le but est de promouvoir la musique suisse, pas forcément de soutenir les membres individuellement.«[103]

Eine Kompromissformel ergab sich so in einem STV-Tag oder -Weekend, also in einem Fest innerhalb des Festivals, wo man sich nicht auflöse. In dieser Weise hatte sich Blank erfolgreich

96 STV-Jb 2010, S. 6.
97 Knapp 2016.
98 STV-Jb 2010, S. 11.
99 STV-PV 2015b, S. 5.
100 STV-PV 2013, S. 4.
101 STV-PV 2014a, S. 2.
102 Blank 2022.
103 STV-PV 2015b, S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für eine zweimalige Integration in das viel beachtete Genfer Festival Archipel engagiert. Damit nahm er eine frühere Initiative von Roman Brotbeck auf, der bereits 1998 ein solches Gastspiel angeregt und verantwortet hatte.

Arter ist überzeugt von dieser Formel, auch in der Rückblende:

> Das zeigt grad das Beispiel des Lucerne Festival, vor allem in dieser Zeit, das zeigt es ziemlich klar, dass man's einbetten kann in einen Kontext, in ein Festival und dann hat es eine ganz andere Relevanz, erhält es auch einen Publikumszuspruch, kommt das Radio. Wir konnten eine CD produzieren nachher mit den Livemitschnitten, die Qualität ist heute noch, das kann man anhören, das ist durchaus bedeutsam.[104]

Vergeblich schlägt Arter allerdings für 2016 eine weitere Zusammenarbeit mit Lucerne Festival vor, zum Thema Frauen. Dieses Festivalthema wird vom Geschäftsführer Johannes Knapp aber als »gewagt« bezeichnet und von Jonas Kocher als »Marketingargument« abgewertet, während das laut Simona Ryser angedachte Diskussionspodium von Knapp als »Gerede« verunglimpft wird. »Der Vorstand fragt sich, ob unbedingt auf das Thema eingegangen werden muss. Er findet, dass es keinen Sinn macht, einfach Dirigentinnen und Komponistinnen etc. einzuladen«. Wenn schon, dann sollten Frauen, welche »provokativ« mit dem Thema umgehen, ausgesucht werden.[105]

Diese negative Einschätzung erscheint aus verschiedener Perspektive aufschlussreich, weil diese Statements doch im Widerspruch stehen zu häufigen Beteuerungen gerade in dieser Zeit, für wie wichtig man das Diskussionsformat halte und wie stark man sich nach Komponistinnen umgesehen habe.

Das Tonkünstlerfest in seiner traditionellen Form war aber schon sehr früh auch intern kritisiert worden, da es sich zu wenig zu profilieren wusste.[106] Weil es auch mit der weniger altväterlichen neuen französischen Bezeichnung *Journées de la création* immer weniger Beachtung fand, wurde das Fest 2013 – etwa von Vorstandsmitglied Jonas Kocher – überhaupt in Frage gestellt:

> JK demande si cela vaut la peine de continuer à faire chaque année des Journées de la création auxquelles très peu de membres se rendent, alors qu'il existe maintenant des saisons de concerts de musique contemporaine, voire des festivals, dans chaque ville importante de Suisse.[107]

Ähnlich bezeichnete der frühere Präsident (und spätere Direktor) Ulrich Gasser das Fest in der Rückschau gar als »Auslaufmodell«, dies ebenfalls angesichts der wenigen Mitglieder, die es noch besuchten, wie auch der Konzertreihen zeitgenössischer Musik in jeder wichtigen Stadt.[108]

Als das Ende des STV schon besiegelt war, legten Christian Kobi und David Sontón, die sich in diesem Diskurs offenbar früher nicht durchsetzen konnten, ein *Konzept für die Neuausrichtung zukünftiger Tonkünstlerfeste* vor: Im Zentrum stand nun die Vorstellung von Positionen in Form von künstlerisch-diskursiven Duellen unter Einschluss von Wissenschaftler:innen, Kritiker:innen und geladenen Gästen aus dem In- und Ausland. Daneben kämen Klang-Installationen und Konzerte, und dies alles alljährlich am selben Ort.[109]

104 Arter 2022.
105 STV-PV 2013, S. 4.
106 Siehe auch S. 452 in diesem Beitrag (Anmerkung 94).
107 STV-PV 2013, S. 6.
108 Gasser 2022.
109 STV-Pdiv 2017b.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Interessant ist dieses Modell aus verschiedenen Gründen: Innovativ waren die konsequente Öffnung von Veranstaltungsformaten wie auch der stärkere Einbezug von Gästen, vor allem aber die Fokussierung auf den Diskurs und die Konzentration auf einen Ort anstelle eines jährlich neu verorteten Festes. Außerdem entspricht das Konzept teilweise den Notizen von Käthi Gohl Moser zur Vorbereitung ihrer ersten Vorstandssitzung im Oktober 2016: Anstelle der bisherigen Tonkünstlerfeste würden neu ein- bis zweimal jährlich Kongresse für Komponist:innen, Interpret:innen zeitgenössischer Musik und Musikwissenschaftler:innen durch den STV organisiert und durchgeführt. Im Zentrum stünden dabei Vorträge und Diskussionen.[110]

Ende des Vereins: Mission vollendet oder historisch-gesellschaftliche Notwendigkeit?

Wie wurde nun das Ende des Vereins beurteilt? Auch hier finden sich sehr unterschiedliche Positionen. Da gibt es das ans breitere Angebot Neuer Musik anknüpfende Narrativ, dass sich der STV somit erfolgreich selbst überflüssig gemacht habe: »Was der STV über viele Jahre aufgebaut und gefördert hat, hat sich nun – ein tolles Resultat – verselbständigt. Die Rolle des Mentors und Förderers STV ist auf diesem Gebiet nicht mehr nötig.«[111]

Solche Überzeugungen verraten einen gewissen Euphemismus. Man kann nicht gerade von einer Lebenslüge sprechen, aber die genannten Errungenschaften lassen sich kaum ausschließlich auf die Tätigkeit des STV zurückführen (was im Übrigen auch kaum nachzuweisen wäre), schon gar nicht während der letzten Jahre seines Bestehens. Trotzdem erweist sich dieses optimistische und positive Narrativ unter den früheren Entscheidungsträger:innen als sehr verbreitet.

> Unterdessen […] hat sich da auch etwas geändert. […] Es hat ja jetzt praktisch jede Stadt ihre Festivals. […] Das ist wahrscheinlich bereits eine Reaktion […]. Die Aktivitäten der Städte wurden dann viel wichtiger. Und ich glaube, es hat das auch gefördert, dass es den Verein nicht mehr gab.[112]

Auch Sylwia Zytynska sieht die Gegenwart für neue Musik rosig, und dies dank ihrer Akteure: »Ensembles gibt es wahnsinnig viele. […] Es gibt so viele Konzertorte […]. Neue Musik war noch nie so lebendig wie in den letzten zehn Jahren.« Immer wieder werden als weitere Treiber auch die Hochschulen genannt, die vieles aufgefangen hätten: »[I]ch denke, das ist die logische Folge von der Entwicklung der Neuen Musik. […] es ist toll, wir brauchen das nicht mehr, weil […] wir haben unsere Hochschulen […].«[113]

Thomas Meyer stimmt dieser neuen Bedeutung der Hochschulen zu, problematisiert zugleich aber auch diese Konzentration als Rückzug auf bestimmte einzelne Institutionen und Orte:

> Auf der anderen Seite: wenn wir jetzt einfach generell über Neue Musik sprechen, hat natürlich eine Umschichtung stattgefunden, hin in die Hochschulen. Die Hochschulen sind heute die Laboratorien für Neue Musik in vielem, nicht in allem, natürlich. Das sind ganz wichtige Orte […]: Es findet da ein unheimlich starker Diskurs mit Neuer Musik statt. Der tangiert die Tonhalle

110 Gohl Moser 2016b.
111 Ebd.
112 Schneider 2022.
113 Zytynska 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> nicht. Und ich beobachte dies einfach, aber schlussendlich frage ich mich, ob das nur gut ist. […] Wir haben zum Glück jetzt Improvisation an den Hochschulen. Ja. Aber wo findet sie sonst statt? Es gibt mehrere Laboratorien, WIM und so weiter. Aber wo ist sie präsent in der Gesellschaft? Da kann man schon ein Fragezeichen setzen.[114]

In ähnlicher Weise wurde bereits 2002 die Schaffung des Basler Zentrums für Neue Musik im Badischen Bahnhof (Gare du Nord) nicht von allen Akteur:innen gleich begeistert begrüßt: Insbesondere Rudolf Kelterborn und Heinz Holliger befürchteten – wie sich später zeigen sollte: zu Recht –, dass andere Veranstalter mit Verweis auf den neuen Ort sich aus Verantwortung und Kulturauftrag stehlen konnten.

Auch wenn im internationalen Vergleich neue und Neue Musik in der Schweiz nach wie vor eine starke Stellung in der Nische behaupten können, gibt es doch gewichtige Gegenstimmen, die eher von der schwindenden Bedeutung der Neuen Musik sprechen, nicht als Folge, sondern als Mit-Ursache für den Niedergang des STV. Am Anfang stand dabei eine gewisse Selbstgenügsamkeit, wie sie der TV-Regisseur Adrian Marthaler feststellte:

> Das war eine Zeit, wo der Schweizerische Tonkünstlerverein in einem Zustand war, wo man das Gefühl hatte, dass die Mitglieder […], wenn sie komponieren, vor allem für den Schweizerischen Tonkünstlerverband komponieren. […] es war ihnen genug Befriedigung, wenn die Kolleginnen und Kollegen das wertgeschätzt haben, was sie komponiert haben, und ob das noch ein Publikum findet […]. Es gab da eine bestimmte Hochnäsigkeit.[115]

Ältere Mitglieder berichten in diesem Zusammenhang von richtigen Festen im weißen Smoking.[116] »C'était l'âge d'or!«, meinte dazu die frühere Generalsekretärin Hélène Sulzer,[117] William Blank bezeichnet diese Isolierung als »drôle de congrégation«,[118] Kocher spricht gar von einem »clan fermé«.[119] Und selbstkritisch vermerkt Arter:

> Einmal haben wir es auf die Spitze getrieben und […] eine Reise unternommen ins Bündnerland und […] die Leute, die mitreisten, die waren dann das Publikum. […] da haben wir uns schon […] überlegt, wieviel Geld buttert man […] in ein Tonkünstlerfest, [das] von einer Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wird. Oder höchstens belächelt wird, auch von der schreibenden Presse. [Da] haben wir wirklich ab und zu aufs Dach bekommen, wie irrelevant und wie… Ja, wie man das belächeln kann, unsere Tonkünstlerfeste.[120]

Auch Roman Brotbeck kritisiert den Niedergang in seiner Analyse bis zu einem gewissen Grad als selbstverschuldet: »Es gab sicher gesamtgesellschaftliche Gründe, weil […] der Begriff des Avantgarde-Komponisten prekär geworden war. Diese Isolierung der zeitgenössischen Musik ist heute sogar mehr als prekär.«[121]

Dann nahm aber selbst das Interesse der Mitglieder zusehends ab, wie Ulrich Gasser schildert, der sich – wie andere auch – fragte, weshalb er Mitglied bleiben sollte:

114 Meyer 2022.
115 Marthaler 2022.
116 Gasser 2022, ebenso Gohl Moser 2022.
117 Sulzer 2023.
118 Blank 2022.
119 Kocher 2022.
120 Arter 2022.
121 Brotbeck 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Die Komponisten waren offensichtlich nicht mehr interessiert an solchen Kontakten und es kam nur noch, wer aufgeführt wurde. Und so flachte das einfach ab und lief irgendwie aus. […] An offene Konflikte erinnere ich mich nicht wirklich, aber ich weiß natürlich von verschiedenen Komponisten, dass sie eines Tages einfach gesagt haben: interessiert mich nicht mehr. Und die einen sind noch im Verein geblieben, einfach aus Solidarität. Und die anderen sind ganz ausgetreten.[122]

Während Gasser die Öffnung des Vereins zu weit ging, protestierte Kocher in mehreren Mails an seine Präsidentin gegen die geistige Enge, die er insbesondere auch bei der Zusammensetzung der Task Force zur Rettung des Vereines witterte.[123] In einem wilden Rundumschlag prangerte er hier indirekt Konservativität, Missachtung der Minderheitskultur und Beziehungskorruption an:

> Ouvrir cette petite secte au vrai monde […] mais: avec chaque président c'est à chaque fois une petite scène qui est favorisée. Du copinage comme on dit en français. […] C'est une chose très suisse, le petit confort et le manque de nécessité. […] Je ne peux pas du tout m'identifier avec un tel groupe […]: académisme, pré-retraités, institutions, politique de droite. […] parti libéral et institutions de suisse-alémaniques, well […] great![124]

Auch früher engagierte Mitglieder distanzierten sich vom Verein. So erklärt ein Austrittschreiben,

> dass ich mich mit den Aktivitäten des STV immer weniger identifizieren kann: Mich stört der enge ästhetische Fokus, der meines Erachtens in eine ungemütliche Selbstbespiegelung und Enge führt. So bleibt viel spannende, lebendige und auch innovative Musik außen vor. […] Wir haben uns einfach auseinandergelebt, der STV und ich.[125]

Und Vorstandsmitglied Sylwia Zytynska bemerkt später: »Was ich […] schlimm und traurig fand: dass die Solidarität unter den Künstlern […] immer mehr […] verschwand. Schwinden der Zuschauer, schwindendes Interesse. Ich meine, wer opfert heute ein Wochenende für sowas?« Verantwortlich macht sie hierzu auch den medialen Wandel:

> Damit verbunden ist natürlich auch der kulturelle Wechsel: Wir verändern uns, die Gesellschaft verändert sich […]. Jede hat eine Website. Es ist nicht mehr nötig, sich zu treffen. Man kann reingucken, Livestream. Damals gab es das auch noch nicht. Aber ich denke, das war die Zeit, wo es begonnen hat, und dass die Menschen nicht mehr so viel ins Konzert gingen und schon gar nicht dieses […] Verein-Denken. Ich denke, das ist das Hauptding. Das ist so was Altmodisches. [Und Zeit], das ist so was, was die Menschen nicht haben. Unser Tempo ist anders. Wer fährt da irgendwo nach Monthey?[126]

William Blank führt noch einen weiteren Aspekt ein: die generell schwindende Wertschätzung; Interpreten:innen sind wichtiger geworden als Komponist:innen. Und seit einigen Jahren werden durch das neue Kulturförderungsgesetz auch die Musikvermittler:innen gefördert, ganz explizit, während der STV langsam seinen Auftrag verloren habe.

122 Gasser 2022.
123 Dieser »Task Force« genannte informelle Beirat bestand aus der früheren Direktorin Claudine Wyssa, dem früheren Präsidenten Daniel Fueter, dem Komponisten und Improvisator Alfred Zimmerlin sowie Xavier Dayer, dem Genfer Komponisten und Präsidenten der Urheberrechtsgesellschaft SUISA. Die anschließend genannten Vorwürfe trafen dabei weitgehend ins Leere.
124 Kocher 2017.
125 Rüegg 2016.
126 Zytynska 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Et c'est pour ça que j'ai commencé à voir le problème, lorsque les missions ont été étendues à d'autres choses – qui étaient déjà, un tout petit, peu présentes mais sous forme un peu périphérique – et que tout à coup, […] j'ai senti que le vent tournait et que ces choses périphériques allaient devenir, en fait, le *cœur du réacteur.* Et là, pour moi, c'était la fin – le début de la fin (si j'ose le dire comme ça […]) le début de la fin de la mission. Et d'ailleurs, cette mission, elle a disparu, aujourd'hui. […] Parce que l'Office fédéral de la culture, c'est un miroir de la société. Or, la société ne place pas, dans le 99% des cas, le compositeur au haut de l'échelle : le compositeur est descendu […] et aujourd'hui, il est tout en bas de l'échelle. […] Les interprètes sont très haut dans l'échelle, mais encore au-dessus d'eux, il y a les médiateurs. Donc ce sont les médiateurs qui font la loi. Donc… Et ça, ce n'est pas une évolution spécifiquement qui vient de l'intérieur de l'art, c'est une évolution qui est – à très large échelle – une évolution sociologique.[127]

Ähnlich, wenn auch noch radikaler zugespitzt, konstatiert Ueli Gasser:

> Ja, das ist gesellschaftliche Entwicklung, Zeitgeist oder wie sagt man dem? Auch die Entwicklung der Musik ging natürlich in diese Richtung. Wenn man sagt, das Orchester ist nicht mehr brauchbar, dann ist klar, dass der Konzertsaal, der große öffentliche Raum eben nicht mehr brauchbar ist.

Wenn er auf diesen sozialen Kontext verweist, verbindet er nostalgisches Bedauern mit selbstironischer Überheblichkeitskritik:

> Dass man vielleicht doch auch ein bisschen dem nachgetrauert hat, dass wir […] in der Gesellschaft nicht mehr die Position hatten, die man 20 Jahre vorher hatte. […] der Rückzug vieler Komponisten ins Private, mit dem man […] kleine Kammermusikstückchen […] zu Hause aufgeführt hat, und aufgegeben hat, zu behaupten, wir wollen im Opernhaus aufgeführt werden mit einer Uraufführung.[128]

Auch die Öffnung wird in der Rückschau ambivalent eingeschätzt: zugleich als geschichtliche Notwendigkeit wie auch als Katalysator des Endes. Alfred Zimmerlin, der die Tonkünstlerfeste sehr geschätzt hatte wegen der Information, den Begegnungen, dem Austausch und den Kontakten zu anderen Kolleg:innen und sie deshalb »eigentlich noch wichtig« fand, sieht im neuen Verein SONART weniger ein Resultat als ein Potenzial für einen notwendigen Entwicklungsvorgang:

> Es geht insgesamt einfach um das ganze Spektrum der schöpferischen Musikproduktion. Und das ist zusammengefasst in diesem Verein. Das finde ich als Idee nicht so blöd, aber es braucht von den Mitgliedern schon eine ziemliche Offenheit. Und da muss eine Transformation des Denkens auch einsetzen. Und tut es, glaube ich auch. Und dann sind wir mitten im Prozess.[129]

Mit einer bestimmten Resignation meint hingegen Thomas Meyer:

> Man hat gespürt: Wir müssen uns öffnen. Und es gab diese Öffnung auch thematisch, in bestimmten Dingen, dass man eben versucht hat, die Improvisation reinzunehmen. […] Und wie immer natürlich, man kann dem auch nachtrauern, diesen Eliten; all diese Dinge sind heute völlig aufgeweicht. […] Man muss den Kulturbegriff öffnen. Man hat es gemacht. Und heute haben wir

127 Blank 2022.
128 Gasser 2022.
129 Zimmerlin 2023.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> das Resultat, dass er offen ist. Wir, diese Generation, die das durchgesetzt haben oder durchgemacht haben, hinterlassen jetzt der jüngeren Generation diesen Scherbenhaufen.[130]

Daniel Fueter, der ein Vierteljahrhundert zuvor die stilistische wie gesellschaftliche Öffnung wesentlich angestoßen und vorangetrieben hatte, bilanziert dazu:

> Aber vielleicht hat man, weil die Öffnung dann umfassend wurde, damit auch […] den Kern verloren, der eine einzigartige Stellung […] einer Vereinigung, die den altväterlichen Titel dann immer noch behalten hat, plötzlich unnötig gemacht hat und zu einer Verwandlung geführt hat, die […] vielleicht doch auch historisch notwendig zu einer neuen Konstellation geführt hat.[131]

Das neuentstandene Fusionsprodukt SONART wird zwar einhellig gelobt, was das gewerkschaftliche Engagement betrifft, zumal während der Pandemie. Hier hat sich die lange ausgebliebene Fusion bewährt. Inhaltlich ist die Zustimmung seltener und eher an jüngere Stimmen wie jene von Charlotte Hug geknüpft:

> Und jetzt natürlich seit 2017, wo das dann alles zusammengeflossen ist mit SONART, das ist eigentlich eine logische Entwicklung dahin, dass es eben um Musik geht und um Musikkreation. […] Ich habe den Wandel als langsam empfunden, aber sehr bewusst, diese Öffnung. Und jetzt natürlich, 2017 ist eine Explosion passiert und das mischt sich alles wieder neu und positioniert sich alles wieder neu, und da bin ich sehr, sehr interessiert, das auch einfach zu verfolgen.[132]

Vermisst wird hingegen ebenso einhellig der frühere Diskurs, der von Sylwia Zytynska mit dem Untergang einer Ära gleichgesetzt wird:

> Für mich hat da […] eine Welt aufgehört zu funktionieren. Ganz einfach. Aber sie hat nicht aufgehört, […] weil wir versagt haben, sondern weil die Welt sich verändert hat. Wir haben uns verändert. […] Das heißt, wir brauchen das nicht. Was wir aber brauchen: […] dieses Dazugehören, die menschliche Diskussion, dieses einmal-pro-Jahr-ein-Treffen, das uns wirklich weiterbringt.

Auch wenn hier sachlich konstatiert wird, dass diese Entwicklung dem Lauf der Dinge entspreche, fällt doch auf, mit welchem Pathos das Ende des STV beklagt wird und wie die Sprecherin auch in großer zeitlicher Distanz ihre Erzählung im Präsens aktualisiert. In der Folge fasst sie sich dann wieder, bilanziert und konkretisiert, was sie denn heute vermisse:

> Es ist nicht schlimm, dass der Tonkünstlerverein nicht mehr da ist. […] das Einzige, was ich wirklich schade finde: Wir sitzen nicht mehr am Tisch, diskutieren, streiten uns […]. Natürlich tun wir das im Kleinen. Aber ich sitze jetzt nicht mehr mit jemandem aus der französischen Schweiz, den ich nicht kenne und kennen lerne […]. Man hat wirklich viele Leute kennengelernt. Das ist für mich, das war das für mich das Stärkste und das Tollste dort.[133]

Das Verstummen solcher Diskussionen macht sie wie viele andere Zeitgenoss:innen dann insbesondere am Eingehen der vom Verein getragenen Zeitschrift fest, die eben bewusst nicht dessen Sprachrohr war, sondern ein lebendiges Forum für Kontroversen und durchaus auch Polemiken.[134]

130 Meyer 2022.
131 Fueter 2022.
132 Hug 2023.
133 Zytynska 2022.
134 Vgl. dazu den Beitrag von Michael Kunkel in diesem Band, S. 295–308 (Kunkel 2025) sowie Gartmann 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Man sieht [den Verlust] denk ich, an der *Dissonanz.* An diesem Organ, das […] einen Diskurs versucht hat auszulösen und auszutragen innerhalb der neuen Musik, innerhalb der experimentellen Musik. […] gewisse Diskurse finden nicht mehr statt, weil die Zeitungen das auch nicht mehr machen […]. Und das wird, denke ich, auch der neuen Musik auf die Dauer schaden, weil: sie taucht nicht mehr auf in einem Diskurs.[135]

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 29.8.2025..

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.

Achberger 2017 | Hans-Peter Achberger: *Arbeitspapier zum geplanten Zusammenschluss der Schweizerischen Berufsmusikverbände,* Zürich, Juni [ohne Datum] 2017 (in: ASM-H-5–1).

ARF et al. 2004 | *Protest gegen die Kürzungen des Kredits zur Unterstützung der kulturellen Organisationen,* Zürich, 24. November 2004, Federführung bei Jris Bischof, ARF/FDS [Zusammenschluss der schweizerischen Film- und Drehbuchautor:innen] (in: ASM-H-5–1).

Arter 2022 | Matthias Arter (STV-Vorstandsmitglied 2002–2013, davon Vizepräsident 2005–2008 und Präsident 2008–2013) im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8.3.2022.

BAK 2017a | BAK: *Bescheid* vom 31.1.2017 (in: ASM-C-1–2).

BAK 2017b | BAK: *Verfügung* vom 31.3.2017 (in: ASM-C-1–2).

Baumann 2022 | Franziska Baumann (STV-Vorstandsmitglied 2005–2008) im Gespräch mit Raphaël Sudan, Bern, 23.9.2022.

Blank 2022 | William Blank (STV-Vizepräsident 2008, Präsident 2014–2016) im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21.6.2022.

Bolens 2022 | Nicolas Bolens (STV-Präsident 2005–2007) im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14.6.2022.

Brotbeck 2022 | Roman Brotbeck (STV-Präsident 1997–2002) im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1.7.2022.

Brotbeck 2023 | Roman Brotbeck: *Mail an den Autor* vom 11.10.2023.

CH-BR 2016 | *442.124. Verordnung des EDI über das Förderungskonzept für die Unterstützung von Organisationen professioneller Kulturschaffender* vom 5. Juli 2016 (Stand am 15. April 2020), www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2016/457/de.

Clottu 1975 | Clottu-Kommission (präsidiert durch Gaston Clottu): *Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik [= Clottu-Bericht],* Bern: Eidgenössische Drucksachen und Materialzentrale 1975.

Demierre 1991 | Jacques Demierre: *Bleu; Désir d'azur. Musique de danse; Je deviendrai Médée* [CD], Lausanne: Grammont 1991.

Demierre 2022 | Jacques Demierre (STV-Vorstandsmitglied 2005–2007) im Gespräch mit Raphaël Sudan, Fribourg, 9.12.2022.

Derungs 2022 | Martin Derungs (STV-Präsident 1994–1996) im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 14.7.2022.

Frey 2021 | Peter K Frey im Gespräch mit Raphaël Sudan, Mönchaltorf, 15.11.2021.

Fueter 2022 | Daniel Fueter (STV-Vizepräsident 1990, Präsident 1991–1993) im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 18.5.2022.

Gartmann 2024 | Thomas Gartmann: Der Fall Balissat – Symbol eines unliebsamen Netzwerks?, in: *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer,* hg. von Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King, Schliengen: Argus 2024 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), S. 206–230, https://doi.org/10.26045/kp64-6181-012.

135 Zytynska 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gartmann et al. 2025 | *Musik-Diskurse nach 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), https://doi.org/10.5771/9783987402289.

Gartmann/Lanz 2025 | Thomas Gartmann/Doris Lanz: *Im Brennpunkt der Entwicklungen. Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017,* Zürich: Chronos 2025.

Gasser 2002 | Ulrich Gasser: Vorwort, in: *Jahresbericht 2002,* S. 5–12 (ASM-E-3–97).

Gasser 2022 | Ulrich Gasser (STV-Vorstandmitglied 1999–2008, davon 2002 Vizepräsident, 2003 Präsident und 2004–2008 secrétaire artistique) im Gespräch mit Thomas Gartmann, Kreuzlingen, 30.6.2022.

Gohl Moser 2016a | Käthi Gohl Moser: *Strategische Schwerpunkte/Ziele/Massnahmen. Standortbestimmung 2016,* 7 Seiten, datiert Oktober 2016 (in: ASM-H-5–1).

Gohl Moser 2016b | Notizen von Käthi Gohl Moser zur Vorbereitung ihrer ersten Vorstandssitzung Oktober 2016 zum Traktandum 3.2: Strategische Ziele für 2018–2020 (in: ASM E-2–22).

Gohl Moser 2017 | Käthi Gohl Moser: *Rundmail »Mitteilung der Präsidentin«* vom 6.6.2017 (in: ASM-H-5–1).

Gohl Moser 2022 | Käthi Gohl Moser (Präsidentin 2017) im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 28.3.2022.

Gohl Moser/Knapp 2017 | Käthi Gohl Moser/Johannes Knapp: Der Weg zum Zusammenschluss der drei Verbände, in: STV-Jb 2017, S. 16–18.

Holliger 1992 | Heinz Holliger: *Handschriftliche Briefkarte an den Vorstand* vom 29.9.1992 (ASM-L-1–69).

Holliger 2022 | Heinz Holliger im Gespräch mit Thomas Gartmann, Basel, 20.5.2022.

Hug 2023 | Charlotte Hug im Gespräch mit Raphaël Sudan, Zürich, 13.1.2023.

Knapp 2016 | Johannes Knapp: *Mail an Käthi Gohl Moser* vom 9.11.2016 (in: ASM-H-5–1).

Kocher 2017 | Jonas Kocher: *Drei Mails an Käthi Gohl Moser* vom 18.1.2017 (ASM-E-2–23).

Kocher 2022 | Jonas Kocher (Vorstandsmitglied 2009–2017) im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 13.10. 2022.

Kunkel 2008 | *Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen,* hg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2008.

Kunkel 2024 | Michael Kunkel: *Mail an den Autor* vom 12.6.2024.

Kunkel 2025 | Michael Kunkel: War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? Eine paläomusikologische Lektüre der Musikfachzeitschrift dissonanz/dissonance (DILEM-41), in: Gartmann et al. 2025, S. 295–308, https://doi.org/10.5771/9783987402289-295.

Lanz 2025 | Doris Lanz: Singuläres Experiment oder Beginn eines Paradigmenwechsels? Das Tonkünstlerfest 1982 auf der Suche nach »Berührungspunkten zwischen E- und U-Musik«, in: Gartmann et al. 2025, S. 371–386, https://doi.org/10.5771/9783987402289-371.

Marthaler 2022 | Adrian Marthaler im Gespräch mit Gabrielle Weber, Zürich, 30.7.2022.

Meyer 2022 | Thomas Meyer (STV-Vorstandsmitglied 2003–2009, dazu auch als Journalist Zeitzeuge) im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23.6.2022.

Pastor et al. 2011 | Javier Pastor/Adrian Steiger/Luise Werlen: *Langfristige Strategie der Zusammenarbeit der vier grossen Schweizerischen Berufsmusikerverbände. Mögliche Formen der Kooperation zwischen informeller Zusammenarbeit und Fusion,* Diplomarbeit im Rahmen des Masterprogramms Kulturmanagement, Universität Basel, Fachbereich »Kooperation«, eingereicht am 18.7.2011.

Rüegg 2016 | Claudia Rüegg: *Mail an Simone Keller* vom 3.5.2016 (AMS E-2–22).

SchneiderG 1989 | Gertrud Schneider: »Ablehnen ist unzeitgemäss«, in: *Dissonanz* 21 (August 1989), S. 21.

SchneiderG 2022 | Gertrud Schneider (STV-Vorstandsmitglied 1983–1991) im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 13.7.2022.

SchneiderUP 2022 | Urs Peter Schneider im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 22.12.2022.

STV-iP 2017a | *Internes Papier zur Sachlage betr. Zusammenschluss der vier KuOr-Verbände Musik aus der Sicht STV/ASM, Stand 8.7.17,* gezeichnet von Käthi Gohl Moser und Johannes Knapp (in: ASM E-2–24 und – mit hs. Notizen – auch in: ASM-C-1–2).

STV-iP 2017b | *Auslegeordnung zur gegenwärtigen Sachlage*, interne Tischvorlage vom 15.10.2017 für die außerordentliche Vorstandssitzung vom 16.10.2017 (in: ASM-H-5–1).

STV-Jb 1974 | STV: *Jahresbericht 1974* (ASM-E-3–69).

STV-Jb 1980 | STV: *Jahresbericht 1980* (ASM-E-3–75).

STV-Jb 1982 | STV: *Jahresbericht 1982* (ASM-E-3–77).

STV-Jb 1989 | STV: *Jahresbericht 1989* (ASM-E-3–84).

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

STV-Jb 1990 | STV: *Jahresbericht 1990* (ASM-E-3–85).
STV-Jb 1992 | STV: *Jahresbericht 1992* (ASM-E-3–87).
STV-Jb 1996 | STV: *Jahresbericht 1996* (ASM-E-3–91).
STV-Jb 2000 | STV: *Jahresbericht 2000* (ASM-E-3–95).
STV-Jb 2008 | STV: *Jahresbericht 2008* (ASM-E-3–103).
STV-Jb 2009 | STV: *Jahresbericht 2009* (ASM-E-3–104).
STV-Jb 2010 | STV: *Jahresbericht 2010* (ASM-E-3–105).
STV-Jb 2011 | STV: *Jahresbericht 2011* (ASM-E-3–106).
STV-Jb 2012 | STV: *Jahresbericht 2012* (ASM-E-3–107).
STV-Jb 2015 | STV: *Jahresbericht 2015* (ASM-E-3–110).
STV-Jb 2016 | STV: *Jahresbericht 2016* (ASM-E-3–111).
STV-Jb 2017 | STV: *Jahresbericht 2017* (ASM-E-3–112).
STV-K 2013 | STV: Sekretariatskorrespondenz (in: ASM-H-1–81).
STV-Lb 2016 | STV: *Schweizerischer Tonkünstlerverein (STV) – Gemeinsam für die zeitgenössische Musik in ihrer ganzen Vielfalt. Leitbild 2016*, datiert 29.10.2016, also zwei Tage vor der letzten finanziellen Subventionseingabe der Vereinsgeschichte; inhaltlich wahrscheinlich wesentlich geprägt von Michelle Ziegler (in: ASM-E-2–24).
STV-Pdiv 2016 | STV: *Hearing mit Daniel Fueter vom 15.10.16. Zukunft des STV vor dem Hintergrund der veränderten Förderpolitik des BAK* (in: ASM-E-2–24).
STV-Pdiv 2017a | STV: *Kurzprotokoll der Beiratssitzung 30.1.2017* [laut handschriftlicher Notiz von Johannes Knapp erst »ca. Mai 17 erstellt«] (in: ASM E-2–24).
STV-Pdiv 2017b | STV: *Resumee [sic] der Arbeitssitzung von Christian [Kobi] und David [Sontón] vom 4.7.2017* (in: ASM-H-5–1).
STV-PGV 1992 | STV: Protokoll der Generalversammlung vom 24.10.1992, in: STV-Jb 1992, S. 17–22.
STV-PGV 2016 | STV: Protokoll der Generalversammlung vom 3.9.2016, in: STV-Jb 2016, S. 1–16.
STV-PGV 2017 | STV: Beschlussprotokoll der ausserordentlichen Generalversammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins vom 25.11.2017, in: STV-Jb 2017, S. 19–24.
STV-PV 1983a | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 21./22.4.1983* (in: ASM-E-1–47).
STV-PV 1983b | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 2.7.1983* (in: ASM-E-1–47).
STV-PV 1987 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 4./5.12.1987* (in: ASM-E-1–48).
STV-PV 2006 | STV: *Protokoll der Vorstandsretraite vom 15./16.9.2006* (in: ASM-E-1–52).
STV-PV 2008 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 19.–21.9.2008* (in: ASM-E-1–53).
STV-PV 2009 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 10.1.2009* (in: ASM-E-1–53).
STV-PV 2011a | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 2./3.7.2011* (in: ASM-E-1–54).
STV-PV 2011b | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 20.12.2011* (in: ASM-E-1–54).
STV-PV 2012 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 12.6.2012* (in: ASM-E-1–55).
STV-PV 2013 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 6.9.2013* (in: ASM-E-1–55).
STV-PV 2014a | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 1.4.2014* (in: ASM-E-1–55).
STV-PV 2014b | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 29.8.2014* (in: ASM-E-1–55).
STV-PV 2015a | *Protokoll der Vorstandssitzung vom 30.3.2015* (in: ASM-E-1–55).
STV-PV 2015b | *Protokoll der Vorstandssitzung vom 3.9.2015* (in: ASM-E-1–55).
STV-PV 2016 | STV: *Protokoll der Vorstandssitzung vom 11.8.2016, Préparation de l'Assemblée générale* (in: ASM-E-1–55).
STV-PV 2017 | *Protokoll der Vorstandssitzung vom 3.2.2017* (in: ASM-E-1–55).
STV-Sn 2005 | STV: *Réponse à la consultation sur la Loi sur l'encouragement à la culture et la Loi Pro Helvetia,* 2.11.2005, vermutlich von Claudine Wyssa verfasst (in: ASM-H-1–68).
STV-Sn 2010 | STV: *Stellungnahme des Schweizerischen Tonkünstlervereins zur Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2012–2015,* 12.11.2010, verfasst wohl von Matthias Arter (in: ASM-H-1–78).
STV-Sn 2011 | STV: *Kulturförderungsverordnung und Förderungskonzepte gemäss Artikel 28 KFG, Stellungnahme des Schweizerischen Tonkünstlervereins,* 19.8.2011, verfasst wohl von Matthias Arter (in: ASM-H-1–79).
Sudan 2025 | Raphaël Sudan: The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers in Switzerland, the STV and Beyond, in: Gartmann et al. 2025, S. 309–336, https://doi.org/10.5771/9783987402289-309.
Sulzer 2023 | Hélène Sulzer (Generalsekretärin 1982–1997) im Gespräch mit Raphaël Sudan, Pully, 10.3.2023.

https://doi.org/10.5771/9783967402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Weber 2025 | Gabrielle Weber: Die Vielfalt der Schweiz im zeitgenössischen Musikschaffen. Zehn Fernsehporträts für das Schweizer Fernsehen 2001, in: Gartmann et al. 2025, S. 213–229, https://doi.org/10.5771/9783987402289-213.

Werlen 2013 | *Zwischenbericht »Zusammenarbeit der vier Schweizer Berufsmusikerverbände«* an das BAK, Brief der Geschäftsstellen action swiss music und Schweizer Musik Syndikat SMS vom 3.1.2013, unterzeichnet von Luise Werlen, der Geschäftsführerin der beiden Institutionen, an die Abteilungsleiterin Kulturschaffen, Franziska Burkhart (recte: Burkhardt) (in: ASM-H-5–1).

Wyssa 2022 | Claudine Wyssa (STV-Generalsekretärin 2001–2005, Geschäftsführerin 2006–2009) im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 31.5.2022.

Zimmerlin 2023 | Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Raphaël Sudan, Uster, 13.1.2023.

Zytynska 2022 | Sylwia Zytynska (Vorstandmitglied 2004–2009) im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23.5.2022.

Thomas Gartmann *promovierte zum Instrumentalwerk von Luciano Berio. Als Journalist (*Neue Zürcher Zeitung *und Radio DRS 2) und Leiter Musik bei der Kulturstiftung Pro Helvetia beschäftigte er sich intensiv mit neuer Schweizer Musik. Heute leitet er die Forschungsabteilung der HKB. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Musik und Politik sowie Schweizer Musik. Er leitet das SNF-Projekt »Im Brennpunkt der Entwicklungen«. Jüngere Publikationen:* Von der Fuge in Rot zur Zwitschermaschine. Paul Klee und die Musik, *sowie zwei Bände zu Othmar Schoecks historisch belasteter Oper* Das Schloss Dürande.

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV. Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung. Doris Lanz im Gespräch mit Nina Polaschegg, Pascal Decroupet und Thomas Gartmann

Am Schluss des dreitätigen Symposiums »Musikdiskurse nach 1970« vom 23. bis 25. März 2023 stand eine Podiumsdiskussion. Diese kreiste um die Konstruktion von Narrativen und Kanons, um die Frage, wie Geschichtsbilder entstehen und welche Rolle dabei Diskurselemente neben dem Mainstream erhalten, etwa der Rechtfertigungsdrang involvierter Komponist:innen, Referenzaufnahmen und Höranalysen. Eine lineare Fortschrittsgeschichte wird so abgelöst durch ein Denken in Querverweisen und Querbeziehungen, durch Parallelgeschichten und deren Verbindungen sowie durch spartenübergreifende Bezüge. Plädiert wird für multiperspektivische Darstellungen von Vernetzungen, Geflechten und Rhizomen. Das Gespräch wurde nur unwesentlich redigiert, um seinen spontanen mündlichen Charakter zu wahren.

Challenges of Music Historiography

The three-day symposium "Music Discourses after 1970", from 23 to 25 March 2023, closed with a panel discussion about the construction of narratives and canons, how images of history are created, and the role that elements of the discourse play between the lines – such as the urge felt by composers to justify themselves, reference recordings and listening analyses. A linear history of progress is replaced here by thinking in terms of cross-references and cross-relationships, by parallel histories and their connections, and by cross-disciplinary references. An argument is made for multi-perspective representations of networks and rhizomes. This conversation was only lightly edited, in order to preserve its spontaneous character.

DORIS LANZ: Stellen wir uns vor, unsere Nachkommen müssten in beispielsweise 150 Jahren ein möglichst treffendes Bild unserer Musikgeschichte der vergangenen rund 50 Jahre entwerfen. Wo lägen die Herausforderungen? Könnt Ihr hierzu bitte ein, zwei Stichworte nennen? Diese nehmen wir dann als Ausgangspunkt für die Diskussion.

THOMAS GARTMANN: Die neue Unübersichtlichkeit.

NINA POLASCHEGG: Für mich ist es: gegenseitige Wahrnehmung und Wertschätzung. Fragezeichen.

PASCAL DECROUPET: Die Frage, weshalb dasjenige, was ›heute‹ normal erscheint, vielleicht ›damals‹ in dieser Form noch nicht existiert hat oder noch nicht diskutiert wurde.

LANZ: Mit ›heute‹ meinst Du die Zukunft, die Zeit besagter Nachkommen …

DECROUPET: … den Blick von später zurück, ja. Wir haben ein konkretes Lebensumfeld, und was für die Nachkommen normal ist, ist bei der Betrachtung und Einschätzung von historischen

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Phänomenen nicht unbedingt normal. Es ginge also darum, zuerst einmal genau diesen Unterschied zu thematisieren.

LANZ: Beginnen wir mit der ›neuen Unübersichtlichkeit‹. Thomas Gartmann: Ist sie wirklich so neu? Oder haben wir einfach einen zu engen Blick auf die Musikgeschichte der Vergangenheit?

GARTMANN: Früher hatte man vielleicht das Gefühl, dass man wüsste, was richtig und was nicht richtig ist. Man hatte auch einen sehr viel stärkeren Wertekanon, und dieser ist zum Glück aufgebrochen. Es ist sehr viel fluider geworden. Heute können sehr viele Dinge nebeneinander existieren – auch in der gleichen Person.

POLASCHEGG: Wobei ich glaube, dass – wenn man noch weiter in die Geschichte zurückgeht – dieses Nebeneinander durchaus schon sehr lange Zeit bestanden hat, nur hat man es nicht so stark wahrgenommen. Wenn man etwa an die Barockzeit denkt: Wie viele Stilistiken sich da gleichzeitig nebeneinander entwickelt haben. Aber natürlich gab es diese Debatten nicht so direkt, weil einfach der Informationsfluss noch wesentlich langsamer war als vor 50 Jahren, im Vergleich zu heute oder zu einer Zukunft in 100, 150 Jahren. Aber diese Diskrepanz und diese Debatten gab es natürlich auch schon früher. Aber eben, in derselben Person nicht so stark ausgeprägt.

DECROUPET: Und vielleicht ist dann eben auch die Veränderung des Geschichtsbildes zu berücksichtigen. Ich erinnere mich zum Beispiel an eine Session 1985 im kleinen Darmstadt: Da ging es darum, die Musik der 1950er-Jahre wieder neu zu betrachten.[1] Sehr interessant war, dass man auf der einen Seite als gegeben voraussetzte, was als Darmstädter Mainstream galt, diesen Mainstream an sich aber nicht etwa erneut zur Diskussion stellte, obwohl sich ja auch der Blick auf diesen Mainstream verändert haben könnte. Und in der Tat: Es ist eine Tatsache, dass wir heute ein größeres Bewusstsein für Gleichzeitigkeit und Parallelströmungen haben und dafür, wie sich verschiedene Praktiken – wie beispielsweise Improvisation und geschriebene oder konzeptuelle Komposition – gegenseitig unterschwellig beeinflussen können. Das hängt natürlich auch davon ab, über welches historische Bewusstsein wir verfügen.

LANZ: Könntest Du dies etwas näher ausführen?

DECROUPET: Jemand wie der junge Boulez war sich sehr bewusst, dass er irgendetwas machen muss, um sich selbst in einen als Fortschrittsgeschichte aufgefassten Diskurs hineinzuschreiben. Und um auch noch ein anderes Feld zu öffnen: Das wiederholt angesprochene Verschwinden des Diskurses hat vielleicht auch mit einer Generationenfrage zu tun. Der Rechtfertigungsdrang, der ja auch ein historisches Phänomen ist, ist wohl heute bei den Künstler:innen nicht mehr in der gleichen Art und Weise präsent. Und da wäre zu fragen, wie unsere Diversität oder unser Umgang mit Diversität uns erlauben könnte, frühere Phänomene, die in einem anderen Geschichtsbewusstsein operiert haben, heute für uns anders zu lesen. Dies wäre nicht nur Geschichte als archäologische Rekonstruktion, sondern auch als Betrachtungsfeld für dasjenige, was wir als Bereicherung für unsere Gegenwart daraus herausziehen könnten.

POLASCHEGG: Daran würde ich gerne anschließen. Dieses Geschichtsbild hängt ja auch ganz stark mit dem Befragen eines Kunstbegriffs zusammen: Wie hat sich ein Kunstbegriff überhaupt entwickelt, auch der Begriff der Moderne – wir lassen hier mal die Postmoderne weg und damit Überlegungen einer reflexiven Moderne. Der Kunstbegriff, wie wir ihn die letzten

1 Es handelte sich um die 39. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; vgl. Dahlhaus 1985.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

100, 150 Jahre sehen und diskutieren, ihn heute verstehen und anwenden, hat sich überhaupt erst in der Aufklärung entwickelt.

LANZ: Ich möchte noch einmal bei der ›neuen Unübersichtlichkeit‹ anknüpfen. Wie kann man dem Befund nun konkret historiografisch gerecht werden? Du, Pascal, hast ja anhand des Parameters ›Klang‹ vorgeschlagen, Kennzeichen einer Epoche aufzuspüren, darin verschiedene Entwicklungslinien aufzudecken und auf dieser Basis ein Geflecht und eben keinen teleologischen Strang zu konstruieren.

DECROUPET: Dieses Geflecht herzustellen, bedeutet eigentlich, die Diskurselemente zwischen den Linien zu aktivieren. Denn der Komponist ist ja nicht ein Musikhistoriker. Und wenn ein Komponist oder eine Komponistin sich irgendwie positioniert, ist das eine persönliche Angelegenheit. Die Art und Weise, wie die Musikwissenschaft dann diese Aussagen übernimmt, das ist ein Problem der Musikwissenschaft. Diese Klammer wollen wir gar nicht aufmachen. Aber es geht in der Tat darum, dass man auch versucht, irgendwelche unterschwelligen Argumente miteinander in Beziehung zu setzten. Das bringt allerdings – gerade auch angesichts der Vielfalt der diskutierten Themen – Schwierigkeiten mit sich, denn jeder agiert natürlich ausgehend von seinen Gewohnheiten. Ich selbst zum Beispiel denke eher strukturell und versuche, diese Dinge irgendwie miteinander in Beziehung zu setzen. Wäre es demnach plausibel, dass jemand aus der quasi-strukturellen Domäne jetzt versucht, etwas Neues nach den gleichen Strukturen zu systematisieren, so wie es der Schweizerische Tonkünstlerverein gemacht hat, als er die Improvisation integrierte? Braxton zum Beispiel sagt: Nach einer Improvisation von zehn Minuten beginne ich mich zu wiederholen, also muss ich mir ein System zurechtlegen, mit dem ich mein Material relativ genau benennen kann, um es dann in der Zeit variieren zu können.[2] Das ist im Grunde kein großer Unterschied zu anderen Praktiken. Doch wir wissen, in was für einer für solche Aussagen zum Teil gefährlichen Zeit wir heute leben. Ist es statthaft, dass jemand, der aus dieser strukturellen Ecke kommt, überhaupt über eine andere Praxis spricht, aufgrund von irgendwelchen Informationen, die man quasi von Spezialist:innen zugespielt bekommt? Oder gilt auch hier das Argument, dass man eigentlich nur über das reden darf, was man wirklich selbst gut kennt? Aber es wäre doch gerade interessant, dass man manchmal, ohne diese Identitäten zu negieren, auch diesen Sprung über den Tellerrand wagt. Ich fand es jedenfalls sehr interessant, dass viele Dinge, die im Verlauf des Symposiums[3] aus der Improvisationspraxis genannt worden sind, Elemente betreffen, die in dem anderen Bereich von Bedeutung sind. Diese Bereicherung soll keineswegs dazu führen, dass sich jemand mit seinem Strukturmodell quasi als der Oberguru in Improvisationsfragen hinstellt. Vielmehr geht es darum, dass man sich manchmal auf das Risiko einlässt, über seinen spezifischen Bereich mithilfe von Denkkategorien des andern zu reflektieren, weil das einen Wechsel der Perspektive hineinbringen kann. Und manchmal gibt es dann doch so *une étincelle*, einen kleinen Funken, der etwas ganz Neues anregen kann.

GARTMANN: Zweieinhalb Punkte dazu. Erstens: Die Geschichte des Gänsemarsches hat sich – so glaube ich – abgenutzt. Die schreiben wir nicht mehr weiter. Viel interessanter ist eine Geschichte der Parallelgeschichten und von deren Verbindungen, die man an Klängen aufzeigen kann oder am Transfer von bestimmten Elementen, wie Du es jetzt bei der Improvisation angesprochen hast. Also eine Geschichtsschreibung, die grundsätzlich von einem rhizomatischen Denken geleitet ist, von der Vorstellung – Du hast es genannt – eines Geflechts. Dann:

2 Vgl. im Beitrag von Roman Stolyar in diesem Band (Stolyar 2025), S. 416 f.
3 Vgl. Institut Interpretation 2023.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Position des Komponisten, der Komponistin, oder auch des Improvisators, der Improvisatorin, ist ja interessant. Früher hat jeder Komponist sich irgendwo in der Musikgeschichte verortet. Heute ist solches eigentlich nicht mehr so wahnsinnig wichtig. Und früher hat die Musikwissenschaft dies dann auch total autorengläubig nachgeschrieben, also: Stockhausen hat dies und das gesagt, und Boulez hat dies und das gemeint, bis zu den Selbstanalysen, die man auch perpetuiert hat. Und das Dritte ist, anknüpfend an das, was Du, Nina, eingangs erwähnt hast: die gegenseitige Wertschätzung. Sie ist wahrscheinlich größer geworden, weil die gegenseitige Kenntnis und die Praxis sehr viel breiter geworden sind. Es gibt natürlich immer noch Autist:innen auf beiden Seiten, aber ich glaube, die sind weniger geworden.

LANZ: Nina Polaschegg, Du hast den Aspekt der gegenseitigen Wertschätzung eingangs aber ja mit einem Fragezeichen versehen …

POLASCHEGG: Sie ist größer geworden, diese gegenseitige Wertschätzung. Aber ich denke, da ist noch sehr, sehr, sehr viel zu tun. Gerade, was solche genre- oder disziplinenübergreifende Wertschätzung betrifft – dieses Problem erlebe ich quasi am eigenen Leibe. Peter Niklas Wilson ist es ähnlich gegangen: Er war ein Mann – das Geschlecht hat damals vielleicht auch noch eine Rolle gespielt –, der in mehreren Genres aktiv war. Und ich bewege mich auch quasi im Zwischenraum, sowohl in der sogenannten komponierten zeitgenössischen Musik als auch in der improvisierten Musik bis hin zum Jazz. Und es ist mir sehr lange passiert, dass die einen Kollegen gesagt haben, ah, das ist die Neue-Musik-Tante, und die andern haben gesagt, ach, das ist die Jazz-Tante. So ungefähr. Wenn man sich dann vielleicht auch noch mit historischer Musik beschäftigt, stiftet das zusätzlich Verwirrung. Das ist mir nach fünfzehn Jahren Arbeit für den Österreichischen Rundfunk passiert. Diese Schere im Kopf und dieses Schubladen-Ziehen sind zum Teil leider immer noch sehr verankert. Aber da ist eben der Wunsch, das zu ändern. Um das Argument von Pascal aufzugreifen: Ja, natürlich, man geht vom eigenen Standort aus, man kann ja nicht aus seiner Haut heraus. Es ginge also darum, mit den eigenen Strukturdenkqualitäten etwas anderes zu betrachten und sich dann mit genau diesen anderen Spezialist:innen, die vielleicht umgekehrt mit ihren Denkkategorien den Blick auf das jeweils andere werfen, an einen Tisch zu setzen und ins Diskutieren zu geraten. Ich habe in meinem eigenen Beitrag von diesen *Grabenfesttagen* gesprochen, wo die Kuratoren und Kuratorinnen so etwas ähnliches versucht haben.[4] Es gab einmal einen Schwerpunkt, bei dem wurden Kompositionsaufträge vergeben – oder einfach Aufträge, Musik zu schaffen. Und zwar haben die genuinen Jazz-, Free Jazz- und Improvisationsmusiker:innen den Auftrag bekommen, sich auf ein klassisches Werk zu beziehen – oder jedenfalls auf ein Werk der komponierten Musik. Und umgekehrt haben die Komponierenden aus der sogenannten Neuen oder notierten Musik den Auftrag bekommen, sich mit einem Werk, ich glaube, des Jazz auseinanderzusetzen und so mit ihrem Blickwinkel auf die jeweils andere Musik zu schauen. Es war also, vielleicht in Ansätzen, vergleichbar. Und da sind sehr, sehr spannende Sachen herausgekommen. Natürlich sind das alles Experimente, und Experimente können, qua Definition des Begriffs »Experiment«, auch schiefgehen. Aber wenn man das nicht einkalkulieren würde, dann würden wir alle gar nicht hier sitzen. Wissenschaft ist ja auch ein Stück weit Experimentieren. Und so verstehe ich eigentlich auch Kunst.

LANZ: Wenn wir das Stichwort »gegenseitige Wertschätzung« in etwas breiterem Fokus betrachten, so ist damit auch das ›offiziell‹ abgehakte, möglicherweise aber doch immer noch wirksame Konzept einer »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« angesprochen. Wie gehen wir mit so

4 In diesem Band (Polaschegg 2025), S. 355.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einem Denkmuster um, das an die Vorstellung des Materialfortschritts gekoppelt ist und immer latent wertet? Dabei denke ich hier konkret etwa an die Gleichzeitigkeit von ›Sozialistischem Realismus‹ und westlicher ›Avantgarde‹.

GARTMANN: Kann man das nicht ganz entspannt angehen und sagen, ja, es gibt einfach verschiedene Vokabulare? Darmstadt hatte ein Vokabular, sozialistischer Realismus hatte ein Vokabular. Und so hat's dann in Belgrad, in Bulgarien, in Russland sehr ähnlich geklungen, und analog haben die Darmstädter Jünger sehr ähnlich geklungen, egal wo sie tätig waren. Das ist einfach ein Dialekt, eine Sprache, ein Vokabular.

LANZ: Und da muss man dann weiter differenzieren …

GARTMANN: … und es gab natürlich auch Leute, die sich von einem solchen Diskurs abgegrenzt haben, die sich eingemischt haben, sich auch eingeschlichen haben – das waren dann die Interessanteren.

LANZ: Pascal Decroupet, bei Dir fiel auch einmal der Begriff der Etikette. Wie können wir historiografisch vom Etikettieren wegkommen und gleichzeitig doch so etwas wie Orientierung, ›Ordnung‹ bieten?

GARTMANN: Beschreibenderweise mit einem Mapping, also mit einem Regelwerk, das man aus gewissen theoretischen Abhandlungen von Komponist:innen oder Selbstdeutungen abschreibt.

POLASCHEGG: Ich stelle mir diese Frage als Rundfunkautorin immer wieder. Denn ich habe am Radio eine beschränkte Zeit und muss etwas irgendwie vermitteln, und zwar nicht an Musikwissenschaftler, Musikwissenschaftlerinnen – ja, die dürfen natürlich auch zuhören, aber die wissen ja einfach schon mehr –, sondern an möglichst viele Menschen. Und Orientierung bedeutet immer auch: Schubladen ziehen. Unser Denken, unser Gehirn funktioniert ja auch mittels – plakativ gesagt – Schubladen. Wir sind sonst irgendwie handlungsunfähig, wenn wir nicht zuordnen können. Und wir ordnen zu, ob wir wollen oder nicht. Der erste Schritt muss einfach sein, sich dieser Schubladen oder dieses – auch individuellen – Zuordnens, wiederum rhizomatisch und als Netzwerk, bewusst zu werden und zu sagen: Das sind alles nur Hilfsmittel und quasi momentane Spots, Spots aus dem Blickwinkel des- oder derjenigen, die die Schubladen zieht. Das ist das eine. Und das zweite ist, dass ich immer wieder den schon genannten Kunstbegriff befrage. Wie weit kann ich mit diesem Begriff unterschiedliche stilistische Ansätze, die parallel laufen, und unterschiedliche Varianten des Musikschaffens – oder des ästhetischen Musikschaffens – zu fassen kriegen? Wie bringe ich das mit dem bislang letzten Endes immer noch fortgeschriebenen Kunstbegriff in Einklang? Und wie kann ich diesen Kunstbegriff öffnen oder neu schreiben, fortschreiben, ohne dass er sich auflöst? Denn ich schätze so etwas wie Kunst, und für mich gibt es auch tatsächlich einen Unterschied zwischen Kunst und – jetzt laboriere ich mich grad in Teufels Küche, bin mir dessen aber auch bewusst, wenn ich davon abgrenze – einem ›Mainstream‹ von grob vermarkteten Popularmusiken. Auch da gibt's künstlerische Fraktionen, das ist klar. Und umgekehrt. Das ist kein trennscharfer Begriff. Aber letzten Endes geht es mir darum, dass man nicht in ein ›anything goes‹ gerät. Denn dann wird es schwierig für viele Elemente des Musiklebens oder des künstlerischen Lebens und Gestaltens. Nicht nur für Förderkriterien. Aber das ist alles ein großes Netzwerk, worüber ich immer wieder nachdenke und – man merkt es an meiner zögerlichen und fragenden Formulierung – mit dem ich mich sehr, sehr schwertue. Oder einfach immer mit Fragezeichen operieren muss.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

DECROUPET: Ich habe dazu zwei Anmerkungen: Die erste rührt wahrscheinlich daher, dass ich es immer wieder mit relativ präzisen Publikumsteilen zu tun habe; ich arbeite nicht für den Rundfunk, habe aber verschiedene Arten von Student:innen vor mir. Daher stellt sich mir die Frage: Für wen würde man eine solche differenzierte Geschichte zu schreiben versuchen? Ein ganz banales Beispiel: Ich habe Interpret:innen vor mir. Sie müssen Schönberg spielen, sie müssen Xenakis spielen und sie müssen Grisey spielen. Und in den Noten steht eine große Septime. Die ist in den drei Kontexten mit einem komplett anderen Ausdruck zu spielen. Das heißt, die Art von Information, die man gibt, muss verständlich machen, weshalb die gleiche Symbolkonstellation jeweils einen anderen Sinn bekommen muss. Und die zweite Anmerkung beziehungsweise Frage: Welche Geschichte wollen wir denn schreiben? Wir dürfen diese Geschichte in Linien nicht mehr schreiben. Es gibt zwar immer wieder diese große Frage, wer wen beeinflusst hat. Aber es stellt sich auch die Frage: Wie ordnen wir gewisse Sachen zu beziehungsweise welche Arten von Beziehungen wären wichtig herzustellen, damit jemand, der eine bestimmte Information sucht oder für den wir eine bestimmte Information aufbereiten möchten, über den besonderen Kontext irgendetwas erfährt, ohne dass wir alle diese Informationen in Form von komplett anonymen Listen gar nicht mehr in Beziehung setzen? Denn das ist auch problematisch.

LANZ: Könntest Du das an einem Beispiel erläutern?

DECROUPET: Es wurde über den Minimalismus diskutiert.[5] Was am Minimalismus und zum Beispiel an der spektralen Musik gleich erscheint, ist, dass sie irgendwelche Formen von Zeiterfahrung wieder in die Musik haben hineinbringen wollen, die es weder in Amerika in der Aleatorik Cages noch in Europa in der seriellen Musik gab. Es gab eine andere Formvorstellung, eine andere Vorstellung davon, wie Zeit illustriert werden sollte. Und dennoch fanden zwei Tendenzen, die vielleicht ästhetisch nicht viel miteinander zu tun hatten und die auf zwei ganz unterschiedliche Sachen reagierten, zu einem gemeinsamen Phänomen. Vielleicht ist dieses gemeinsame Phänomen ja auch etwas, das sich dann noch in anderen Formen der Musikausübung wiederfindet beziehungsweise in anderen Musikformen dann plötzlich ganz anders akzentuiert wird. Natürlich ist es schwierig, jedes Element für sich gerecht und so reichhaltig wie möglich zu beschreiben. Aber es sich quasi verbieten zu müssen oder nicht genau zu wissen, auf welchen rohen Eiern man herumtanzt, um es mit anderen Dingen in Beziehung zu setzen …

POLASCHEGG: Es könnte ja auch helfen, sich zu überlegen, auf welcher Basis wir Musikgeschichte schreiben. Eine fest zementierte Basis ist immer noch die niedergeschriebene Partitur. Da schaue ich hinein und analysiere. Aber es gibt ja faszinierende Forschungen, die zwar von der Partitur nicht weggehen, diese aber durch Höranalyse ergänzen. Christian Utz in Graz hat zum Beispiel sehr spannende Forschungsprojekte durchgeführt, eben Höranalysen mit zeitgenössischer Musik von Lachenmann bis Ferneyhough, computergestützte akustische Analysen.[6] Da wurden dann ganz andere Aspekte herausgehoben als durch die Partituranalyse. Das heißt: Geschichtsschreibung auch in Ergänzung von Methoden, in Ergänzung von Blickwinkeln …

GARTMANN: … und Ergänzung auch von Kontexten. Auch der Ort oder die grafische Aufmachung einer Veranstaltung können das Hören beeinflussen.

5 Vgl. den Beitrag von Michael Baumgartner in diesem Band, S. 271–292 (Baumgartner 2025).
6 Vgl. Utz 2023.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

POLASCHEGG: Genau. Das wäre dann quasi eine multiperspektivische Geschichtsschreibung, mit Vernetzungen.

DECROUPET: Nur eine Ergänzung zu dieser Frage von Hören und Lesen. Ich meine, wir können zwanzig Jahre lang Solfège machen, dann nehme ich die erste Seite von György Ligetis *Atmosphères,* ich kann alle Stimmen lesen, aber ich weiß noch immer nicht, wie es klingt. Irgendwann ist eben auch die Funktion der Notation eine andere geworden. Und das ist natürlich auch sehr wichtig, wenn man zum Beispiel mit Interpret:innen arbeitet. Welchen Wert haben diese einzelnen Symbole? Wenn ich zum Beispiel ›blblblbl‹ [eine sehr schnelle, kurze Figur] spielen soll: Ist das jetzt so wichtig, ob dieses *fis* ein bisschen hoch oder ein bisschen tief ist, weil ich den Griff nehme, der einfach ist, der es aber auch erlaubt, die Figur so schnell zu spielen, dass sie verschmilzt? Das ist vielleicht das Ziel. Mit anderen Worten: Da kommt eben auch die Relativität der Notation hin zum vermittelnden akustischen Signal. Ich bin sehr einverstanden damit, dass das Hören oder das *Vorhören* des Resultats oder desjenigen, was man vermitteln will, zu einer eigenständigen Kategorie werden sollte, um zu wissen, wie man überhaupt einen Text zu behandeln hat, der sich außerhalb der gewohnten Notationstradition bewegt, wo wir doch bei Debussy, Strawinsky hängen bleiben – und danach wird es schwierig.

POLASCHEGG: Das war ja auch bei den Früheren schwierig.

DECROUPET: Natürlich, klar. Bloß, bei den Früheren haben wir Quantz.[7] Und wir haben einige Leute, die Hinweise geben können, wie man eine in einer einfach standardisierten Form notierte Partitur sozusagen belebt, um stilistisch authentisch zu sein. Vielleicht weil wir im 20. Jahrhundert nun die Tonaufnahmen hatten, haben so viele Komponist:innen und Interpret:innen nichts mehr darüber geschrieben.

POLASCHEGG: Deshalb und weil natürlich dieses Diktat, die Konvention der komplexen und genau notierten Partitur, ja lange tradiert wurde. Quasi: Das Werk ist die Partitur, und sie besteht aus den Noten, die man eins zu eins zu spielen hat.

GARTMANN: Das war lange Zeit der Fall oder vermeintlich der Fall – bis dann ein Nicholas Cook kam, mit *Beyond the Score,*[8] oder Hermann Gottschewski mit *Interpretation als Kunstwerk.*[9] Ich meine, es genügt ja, wenn man einige Interpretationen der gleichen Partitur hört. Dann merkt man manchmal nicht einmal, dass das das gleiche Werk ist.

DECROUPET: Aber trotzdem hat jemand wie Lachenmann dann irgendwann eine CD hergestellt, wo er selbst auf den Instrumenten herumgekratzt hat, um zu zeigen: Das ist dasjenige, was eigentlich hinter meiner Notation, von der man glauben könnte, dass sie unpräzise sei, steckt. Da gab's eine ganz genaue Klangvorstellung. Und weil man sie allein aufgrund der Partitur nicht mehr in irgendeiner Art und Weise beschreiben kann, hat er mit bestimmten Musiker:innen geübt, um quasi zu demonstrieren, wie es sein sollte.

GARTMANN: Es gab dann diese sogenannten Referenzaufnahmen, und an denen haben sich dann alle orientiert, und es entwickelte sich daraus so ein bisschen ein Einheitsbrei. Manchmal ist es aber interessanter, wenn eine gewisse Vielfalt da ist.

POLASCHEGG: Diese Vielfalt, die gibt's ja sogar, wenn wir jetzt bei Lachenmann sind. Wenn man sich Aufnahmen von Lachenmanns *Pression* anhört, dann ist der Interpretationsunter-

7 Quantz 1752.
8 Cook 2013.
9 Gottschewski 1996.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schied riesig, obwohl es derselbe Grundklang ist, den Lachenmann vorschrieb. Das reicht von Tonhöhe durchhören über Mischklang bis zu reinem Geräusch.

LANZ: Ich versuche kurz zusammenzufassen, was wir an Anforderungen an eine Musikgeschichtsschreibung – den Fokus bilden immer noch die letzten rund 50 Jahre – zusammengetragen haben: Geflecht und Rhizom anstelle des ohnehin überholten Gänsemarsches; multiperspektivisch; beschreibend statt wertend; Blick und Austausch über den eigenen Tellerrand hinaus. Überdies gilt es kritisch zu reflektieren, auf welcher Basis wir Musikgeschichte schreiben und wer unsere Adressat:innen sind. – Wie aber könnte das nun konkret vonstattengehen?

GARTMANN: Nur noch eine Klammerbemerkung. Mir hat so gut gefallen, Nina, wie Du vorhin einmal plötzlich zu Strahlen begonnen hast und gesagt: »Ich hab' eigentlich diese Kunst(musik) ja auch gerne.« Dass man das irgendwie auch rüberbringt, das ist ja immer sehr schwierig in der Geschichtsschreibung.

LANZ: Ja, die eigene Begeisterung.

GARTMANN: Die eigene Begeisterung ist ein wichtiger Vermittlungsaspekt.

POLASCHEGG: Begeisterung – und gleichzeitig die notwendige Distanz.

GARTMANN: Ja!

POLASCHEGG: Nicht aus der Fanperspektive schreiben, sondern …

LANZ: … mit einem Feuer.

POLASCHEGG: Genau!

LANZ: Noch einmal zu meiner Frage: Wie könnte man nun historiografisch ganz konkret vorgehen?

POLASCHEGG: Wahrscheinlich kommt man nicht umhin, verschiedene Geschichten zu schreiben …

LANZ: … Geschicht*en*, ja …

POLASCHEGG: … und dann, quasi als Angebot, diese wiederum miteinander zu vernetzen.

LANZ: Also Anschlüsse herzustellen?

POLASCHEGG: Ja, als Vorschläge. Es gelingt ja niemandem von uns, aus der eigenen Haut herauszutreten. Wirklich objektive Geschichtsschreibung kann es nicht geben. Geschichtsschreibung oder Wahrnehmung ist immer ein Stück weit Konstruktion und muss Konstruktion bleiben. Eine gewisse Subjektivität oder Intersubjektivität bleibt. Und auch ein allumfassendes Wissen aus den unterschiedlichen Perspektiven ist unmöglich. Ein bisschen provokativ gesagt: Wenn man an Gott glaubt, könnte man das Gott zuschreiben. Aber ich maße mir nicht an, das wirklich zu schaffen, egal in welchem Spezialgebiet ich jetzt arbeite. Selbst wenn ich mich mit einer Geschichte der sogenannten Freien Improvisation beschäftige, weiß ich ganz genau, wo meine eigenen Grenzen der Wahrnehmung sind. Und dann gilt es, diese zu thematisieren und zu sagen: Ich bitte um Ergänzungen, bitte um Korrekturen, bitte um andere Perspektiven. Das ist nur ein Vorschlag – womit wir eigentlich auch bei einer *kollektiven* Geschichtsschreibung wären.

LANZ: Genau. Eine *Oxford History* mit einem einzelnen Autor wäre wahrscheinlich nicht das, was wir …

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

POLASCHEGG: … ja, vielleicht eine *Oxford History* in zwanzig Bänden aus zwanzig verschiedenen Blickwinkeln. Mit dem Versuch natürlich, sich an einen Tisch zu setzen und diese Fäden möglichst gemeinsam zu spinnen.

DECROUPET: Das ist nicht unbedingt notwendig. Man braucht sich jetzt auch nicht irgendwie darauf einzustellen, dass der Leser dumm ist und man ihm alles vorkauen muss. Aufgrund dessen, was mir in der Diskussion aufgefallen ist, habe ich mir gedacht: Weshalb sollen wir heute als Musikhistoriker:innen die Fehler der frühen seriellen Musiker reproduzieren? Wenn wir alle Parameter gleichzeitig verändern, resultiert ein Grau in Grau. Vielleicht ist es doch interessanter, verschiedene Regionen so anschaulich wie möglich darzustellen, mit Enthusiasmus, aber ohne Militanz und so, dass die Dinge dann in einer Weise bereitliegen, dass jemand, der besondere Interessen hat, sie verknüpfen kann. Oder man kann in verschiedenen Projekten versuchen, Verbindungslinien herzustellen. Und natürlich werden alle etwas anderes herauslesen. Jetzt aber ein Regelwerk zu erfinden, das dann paternalistisch verordnet und sagt, wie dies und das sein muss, das wäre doch gerade etwas, was man zu überwinden versuchen sollte. Und zwar, indem man – und damit wären wir gerade bei den unterschiedlichen Praktiken in der Komposition wie in der Improvisation – gutes Material zur Verfügung stellt und die Aufarbeitung des resultierenden Sinnes denjenigen überlässt, die damit etwas anfangen wollen. In diesem Falle wären es eben die Leser:innen oder die Interpret:innen oder die Zuhörer:innen. Jeder hat damit die Möglichkeit, eben nicht nur ein vorgegebenes Schema verstehen zu müssen, sondern frei mit den Informationen umzugehen.

GARTMANN: Eine solche Geschichtsschreibung würde viel stärker dem *Inhalt* entsprechen, den wir vorher als nicht mehr so autoritativ und linear beschrieben haben, sondern als eine mit sehr vielen Parallelstrukturen, mit sehr vielen Vernetzungen und Möglichkeiten. Wenn die Geschichtsschreibung selbst dies ein bisschen spiegeln könnte, wäre das gar nicht so übel.

DECROUPET: Ich weiß nicht, wie man dies drucken würde. Es wäre ein mobiles Kunstwerk à la …

GARTMANN: … wie das *Klavierstück XI* von Karlheinz Stockhausen, wo die Reihenfolge der einzelnen Gruppen durch die Interpret:innen ›absichtslos‹ bestimmt wird. So werden dann die einzelnen Gruppen miteinander verbunden, genau, wie in einem Mobile.

LANZ: Zur Vernetzung von Orientierungspunkten geistert mir auch immer das Bild eines schönen alten Karteikastens im Kopf herum, den man dann allerdings mit einem Bohrer bearbeitet, mit kommunizierenden Löchern und Kanälen versieht …

GARTMANN: Genau, das vernetzte Denken hat schon auch ein bisschen etwas mit der Abschaffung der Karteikästen zu tun. Und mit einem neuen, vom Internet geprägten Denken in Links, Querverweisen und Querbeziehungen.

DOMINIK SACKMANN: Vernetzung ist ja schon gut – aber am Schluss muss ja ein Text entstehen. Und der Text ist kein Netz.

POLASCHEGG: Aber man kann natürlich dieses Netz quasi öffnen – oder schon einmal einen Knopf hinein machen und dann den Faden loslassen –, indem man gewisse Fragestellungen meinetwegen allen Autorinnen und Autoren gibt, die sie aus ihrer Perspektive dann beantworten.

SACKMANN: Ich stimme allen diesen Anregungen zu, Musikgeschichte als Vernetzung beziehungsweise rhizomartig (Gartmann/Polaschegg) aufzufassen, spartenübergreifende Bezüge einzubeziehen, poly-auktoriale und multi-perspektivische Darstellungen anzustreben et cetera. Das Problem bleibt – selbst innerhalb einer vom Internet geprägten Disposition »in Links, Querverweisen und Querbeziehungen« (Gartmann) – das Wesen der Erzählzeit (einer

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musik-›Geschichte‹), also die lineare Anordnung von nicht-linear verlaufenen, ebenfalls an einen Zeitverlauf gebundenen Gegenständen in einem sehr beschränkten zeitlichen Rahmen. Vielleicht ist mein Diskussionsbeitrag nur die Darlegung eines trivialen Fallbeispiels (in Verlängerung der Äußerungen vor allem von Pascal Decroupet und Nina Polaschegg) aus meiner langjährigen Berufserfahrung als Musikgeschichtslehrer an einer Hochschule. Dabei sind immer zwei konträre Erfordernisse miteinander verknüpft, nämlich einerseits extremer Zeitdruck und andererseits professionelle Ansprüche punkto Detaillierung und Auf-dem-aktuellen-Stand-der-Forschung-Sein. Diesen divergierenden Anforderungen gerecht zu werden, ist nur möglich, wenn man einen Kanon oder eine Reihe von Narrativen zugrunde legt, die später den Studierenden ermöglichen, überall in der behandelten Musikgeschichte Anknüpfungspunkte zu finden, um jenseits davon ihre je eigenen Erfahrungen und Repertoires darin zu spiegeln, wobei ›spiegeln‹ je nach dem eine eher deduktive oder induktive Bezugnahme bedeutet. Wichtig ist dabei, dass ich auf das Wesen des gewählten Kanons oder Narrativs als einer Konstruktion hinweise. »Geschichtsschreibung oder Wahrnehmung ist immer ein Stück weit Konstruktion und muss Konstruktion bleiben« (Polaschegg). Wenn ich die Musikgeschichtsvorlesung mit einem Pferderennen vergleiche, nämlich schnell und sprunghaft, so weise ich auf die Relativität meiner Unternehmung hin und begründe gleichzeitig, warum ich mich mit Hinweisen auf spartenübergreifende Phänomene (Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen) zurückhalten muss. Deswegen setze ich jeweils einen Rahmen und lege meine Perspektiven und Interessen offen, stecke den Rahmen ab, benenne meine Betrachtungs- und Darstellungsmethoden. Dabei ist das Pronomen »meine« von erstrangiger Bedeutung, damit erstens klar wird, dass die aktuelle Auswahl nur eine unter vielen möglichen ist und dass ich als Geschichte-Erzähler mit dem Stoff emotional und sachlich verbunden bin (Stichwort »Feuer«). Ein wie auch immer zugrunde gelegter Kanon ist so lange kein Problem, als der Konstruktions- und Restriktions-Charakter transparent ist und alternative Aufsichten der Lesenden oder Zuhörenden ermöglicht, ja geradezu provoziert. Dies wird noch verstärkt durch die Tatsache, dass ich im Verlauf meiner Vorlesung gelegentlich gewisse Narrative infrage stelle oder mit meinen eigenen, alternativen Einsichten konfrontiere. So wird implizit auch klar, wo ich bestehendem *common sense* folge und wo nicht. Narrative sind wie Krücken: Man braucht sie eine gewisse Zeit lang mit dem Ziel, sie möglichst bald wieder loszuwerden. Insofern sind sie, so fantasielos deren Verwendung auch sein mag, hilfreich.

DECROUPET: Einverstanden, aber für das 20. Jahrhundert stellt sich die Frage vielleicht doch etwas anders. Aus dem einfachen Grund, dass wir eine sich allmählich zu einem universellen Bewusstsein entwickelnde Einstellung haben. Früher hat nicht interessiert, was drei Dörfer weiter passierte. Man kam ja nicht dorthin, selbst wenn natürlich schon in frühen Jahrhunderten Komponist:innen und Musiker:innen gereist sind – es gibt *natürlich* Einflüsse, ohne Frage. Aber – und das ist bisher nur ansatzweise zur Sprache gekommen – wir haben gegenwärtig doch auch einen Kontext, in dem es so viele unterschiedliche Musikpraktiken gibt, dass man sich fragen muss: Haben die irgendetwas miteinander zu tun? Um es zuzuspitzen: Vor vielen Jahren ist in *Twentieth-Century Music* ein Aufsatz erschienen, der eine Paralleldiskussion über zwei Werke führte, die im Juni 1955 in die Welt getreten sind: ein Elvis-Album und *Le Marteau sans maître* von Pierre Boulez.[10] Na und? *Where is the point,* könnte man sich fragen. Aber dann stellt sich eben auch die Frage, welches Geschichtsbild es aufzubrechen gilt, und welche Diskussionselemente zu ergänzen wären. Man kann jetzt nicht einfach sagen: »Okay, aus dem elitären Geschichtsbild müssen wir heraus, und wir müssen auch

10 Clarke 2007.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

andere Dinge hineinnehmen.« Sondern vielmehr: Was will man damit bewirken? Das ist der Grund, weshalb ich mir eben auch immer überlege, welches Publikum ich vor mir habe.

LANZ: Dein Hinweis auf die ›vielen unterschiedlichen Musikpraktiken‹ erinnert uns daran, dass wir hier nur über kleine Ausschnitte eines gigantischen Spektrums an musikalischen Praktiken, Stilen, Genres und Kulturen diskutiert haben. Die Frage, wie mit diesem Spektrum historiografisch umzugehen wäre, liefert Stoff für unzählige weitere Podien. *Unsere* Diskussion aber möchte ich mithilfe einer kleinen Episode aus der jüngeren Schweizer Geschichte schließen. 1992 deklarierte der Schweizer Konzeptkünstler Ben Vautier an der Weltausstellung in Sevilla »Suiza no existe!« Dieser Schriftzug auf dem Länderpavillon führte zu einem Riesen-Eklat – dabei meinte er doch nur, dass es nicht bloß eine *einzige* Sicht auf sein Land geben dürfe. Analog lässt sich lakonisch festhalten: »*Die* Musikgeschichte gibt es nicht.«

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 29.8.2025.

Baumgartner 2025 | Michael Baumgartner: On Music, Machines and Posthumanism. American Minimalism and Video Art, in: Gartmann et al. 2025, S. 271–292, https://doi.org/10.5771/9783987402289-271.

Clarke 2007 | David Clarke: Elvis and Darmstadt, or: Twentieth-Century Music and the Politics of Cultural Pluralism, in: *Twentieth-Century Music* 4/1 (2007), S. 3–45.

Cook 2013 | Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance,* Oxford: Oxford University Press 2013.

Dahlhaus 1985 | *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision. Sechs Beiträge,* hg. von Carl Dahlhaus, Mainz: Schott 1985 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 26).

Gartmann et al. 2025 | *Musik-Diskurse nach 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), https://doi.org/10.5771/9783987402289.

Gottschewski 1996 | Hermann Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905,* Laaber: Laaber 1996.

Institut Interpretation 2023 | Institut Interpretation: *Musik-Diskurse nach 1970 – Music Discourses after 1970,* online, 2023, www.hkb-interpretation.ch/musik-diskurse.

Polaschegg 2025 | Nina Polaschegg: Wechselwirkungen zwischen Improvisation und Komposition in Österreich nach 1970, in: Gartmann et al. 2025, S. 351–362, https://doi.org/10.5771/9783987402289-351.

Quantz 1752 | Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert,* Berlin: Voss 1752.

Stolyar 2025 | Roman Stolyar: Bailey, Stockhausen, Braxton. Three Approaches to Free Improvisation, in: Gartmann et al. 2025, S. 413–418, https://doi.org/10.5771/9783987402289-413.

Utz 2023 | Christian Utz: *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen,* Baden-Baden: Olms 2023.

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

***Pascal Decroupet** ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität von Nizza.*

***Thomas Gartmann** ist Leiter der HKB-Forschung.*

***Nina Polaschegg** ist freie Journalistin und Improvisatorin aus Wien.*

*Aus dem Publikum schaltete sich im Verlauf des Gesprächs auch **Dominik Sackmann** ein, Professor für Musikgeschichte an der Zürcher Hochschule der Künste.*

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Personen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

A

Aarhus 157, 159, 162, 164
Abbado, Claudio 354
Ablinger, Peter 354 n.
Abrams, Muhal Richard 389
Achberger, Hans-Peter 446
Adams, George 388
Adams, John 272
Adank, Thomas 388
d'Adario, Tony 382
Adlernest, Alaeddin (Horst Brückl) 352
Adorno, Theodor W. 11, 37–50, 57, 112, 191, 205 f., 298
Dissonanzen 298
Funktion der Farbe in der Musik 42 n.
Komposition für den Film 205 f.
Mahler 46 f.
Musiksoziologie 44
Philosophie der neuen Musik 41, 47 n.
Schwierigkeiten 42–47
Vers une musique informelle 44, 46 f.
Adrian I. von Bubenberg 86
Aerschmann, André 384
Aeschlimann-Rochat, Andrée 80 n.
Agawu, Kofi 141
Aichinger, Oskar 354
Aimard, Pierre-Laurent 355
Akugbo, Aaron 179
Albrecht, Gregor 382
Aletti, Vince 23
Allemand, François 383
Allen, Paul 24
Altamont 20
Amacher, Maryanne 389
Ambrazas, Algirdas 130
Ammann, Dieter 452
Ammann, Jürg 382, 384
Amsterdam 311
Amy, Gilbert 66
Amzoll, Stefan 54
Anaconda, Endo (Andreas Flückiger) 389
Anderson, Laurie 165, 389
André, Naomi 172 n.
Andreae, Marc 252
Andrić, Andreja 165
Ann Arbor 330
Ansermet, Ernest 452
Antheil, George 277 f., 282, 284
Ballet mécanique 277, 282, 284
Anzellotti, Teodoro 389
Ap Siôn, Pwyll 111, 272
Aperghis, Georges 216 n.
Machinations 216 n.
Aranđelović Rasinski, Miroljub 153 n.
Arbenz-Chenot, Wilhelm 191
Arbon 193 n.
Arp, Hans »Jean« 193
Argerich, Martha 389
Arter, Matthias 326, 443 f., 448, 451 f., 454, 456, 460
Ascona 252
Assafjew, Boris Wladimirowitsch 139, 141–143, 146
Musical Form as a Process 141 f.
Atanasovski, Srđan 137, 152
Atlantic City NJ 25
Auberson, Antoine 382
Auberson, Jean-Marie 195 n.

B

Baader-Nobs, Heidi 216 n.
Bach, Johann Sebastian 351, 424
Bachmann, Leo 322 f., 326
Bachmann, Plinio 232
Baden (AG) 321
Baden-Baden 70

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Badmington, Neil 281
Bailey, Derek 16, 311, 354, 389 f., 392, 413–417
Baja 364 n.
Bajoras, Feliksas 123, 125 f.
Lamb of God 123
Missa in musica 123
Suite of Stories 123
Violin-Sonate »Years Gone By« 123
Balakauskas, Osvaldas 123, 125–127
Requiem 123
Sonatine Nr. 2 125 n.
Sinfonie Nr. 2 123
Balissat, Jean 86, 261 f., 319, 378 n., 447 n., 451 f.
Sept variations pour octuor 86
Balmer, Luc 255
Balsys, Eduardas 123
Don't Touch the Blue Globe 123
Violinkonzert Nr. 2 123
Bamert, Matthias 195 n.
Banchieri, Adriano 384
Contrappunto bestiale alla mente 384
Bancquart, Alain 67–69
Banfield, Volker 196
Baranów 126, 127 n.
Baquet, Maurice 199 n.
Barcelona 165 n., 394
Barkauskas, Vytautas 128
Partita für Solovioline op. 12 128
Barrett, Richard 95, 98 n., 108
Barrière, Jean-Baptiste 67
Barry, Peter 313
Barthes, Roland 423 n.
La Mort de l'auteur 423 n.
Bartók, Béla 16, 45, 365
Improvisation op. 20 365
Bartulis, Vidamantas 123
Lesson 123
Basel 111 f., 193, 195, 216, 220, 231, 250–252, 256 f., 303–305, 326, 328 f., 371 f., 388, 456
Bašinskas, Justinas 119, 126
Sinfonie Nr. 4 126
Three Symphonic Dances 119
Baudrillard, Jean 274
Baumann, Christoph 311, 314, 326
Baumann, Franziska 15, 216, 218–222, 309, 314 f., 317 f., 320, 322–328, 330, 460
Gletscher-Klangstrom 220
Baumgärtel, Tilmann 23 f.
Bebler, Neda 146 n.
Beck, Conrad 80 f., 222 n., 251–253, 255
Beck, Thomas 215–219, 225 f.
Beckett, Samuel 47 f.
Beedles, Joe 165
Beethoven, Ludwig van 48, 351
Bell, Daniel 21
Bender, Olaf 391
Benjamin, Walter 194
Bennink, Han 317, 389
Benz, Heidi 382
Beograd (Belgrad) 135 f., 138, 144, 146, 148–151, 153, 157, 159, 162 f., 165, 471
Berg, Alban 63, 365 n.
Berg, Michael 54
Bergamo, Marija 136, 139–141, 143 n., 144
Berghaus, Ruth 56
Bergstrøm-Nielsen, Carl 423
Berio, Luciano 49
Berkeley, Busby 278
Berlin 54–60, 64, 109–112, 125, 198 n., 216, 218, 220 f., 225, 354 n., 355
Berlusconi, Silvio 307
Bern 79 f., 86–89, 91, 193, 220, 231, 252, 255, 257, 295, 314 f., 318, 326–328, 331 f., 387–395
Bernstein, Leonard 278
On the Town 278
Berset, Alain 438
Berta, Renato 200 n.
Betz, Albrecht 56
Bhagwan Shree Rajneesh (Osho) 29 f.
Biel/Bienne 191, 324, 326
Biermann, Wolf 55
Binder, Claudia 315
Binet, Jean 251, 253
Birmensdorf 232
Birmingham 99
Birtwistle, Harrison 95 n., 235
The Minotaur 235
Bischof, Markus 384
Bitzius, Albert → Gotthelf, Jeremias
Björk (Björk Guðmundsdóttir) 217
Blacher, Boris 57 n.
Blake, William 27 n.
Blanchard, Olivier 88
Blank, William 216, 224, 226, 254, 441, 443, 449, 453 f., 456–458, 460
Bley, Paul 389
Blum, Eberhard 389
Boesch, Rainer 82–85, 88 f., 91, 324
Alte Horizonte 88 f.
Concerto 83
Fresque I 84
Schneekönigin 83

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bogner, Wolfgang 385
Bolens, Nicolas 443, 450–452, 460
Bonilla-Silva, Eduardo 177–181
Borca, Karen 389
Born, Georgina 312
Borodin, Alexander 152
Bose, Satyendra Nath 160 f.
Bose, Hans Jürgen von 107
Bosman, Fred 205
Bosnić, Maja 165
Bošnjaković, Ljubomir 145 n.
Robinja 145 n.
Bossart, Pirmin 181 f.
Bosseur, Jean-Yves 71 n., 431 n.
Bosshard, Andres 220, 324, 373
Boston 25, 29
Bösze, Cordula 356
Boulanger, Nadia 271
Boulder CO 158
Boulez, Pierre 12, 16, 38 f., 41, 44 n., 45 n., 49, 59, 63–67, 69 f., 74 f., 102 f., 164, 364 f., 393, 431 n., 468, 470, 476
Construire une improvisation 75 n.
Eventuellement 70
Improvisations sur Mallarmé 365
Le Marteau sans maître 70, 476
Musikdenken heute 65, 69, 75 n.
Penser la musique aujourd'hui 75 n.
Pourquoi je dis non à Malraux 65
Répons 67
Structures 70
Structure II 364
Technology and the Composer 164
Bourdieu, Pierre 98, 107
Bowen, Meirion 104
Bowie, David 20
Five Years 20
Bozay, Attila 364
Gyermekdalok op. 26 364 n.
Improvisationen Nr. 1 op. 22 365
Improvisationen Nr. 2 op. 27 364 n., 365
Improvisationen Nr. 3 op. 30c 365
Klavierstück Nr. 8 op. 30b/2 364 n.
Pezzo sinfonico Nr. 2 op. 25 364
Solo op. 30a 364 n.
Tükör op. 28 364 n.
Variationen op. 29 364
Božić, Svetislav 153 n.
Božičević, Ivan 161
Bräm, Thüring 436
Bravničar, Matija 146 n.
Braxton, Anthony 16, 354, 389 f., 413, 416 f., 469
Tri-Axium Writings 416
Breazeal, Cynthia 280, 285–288
Brecht, Bertolt 54, 59 f., 200 n.
Bredemeyer, Reiner 54, 56, 59 f.
Bagatellen für B. 60
Serenade 3 (für H. E.) 59
Sinfonie 59
Sonatine für Orchester 59
Breuker, Willem 389, 392
Bricola, Alain 385
Brighton 97
Briner, Andres 84
Briner, Ermanno 252, 258
Brinkmann, Reinhold 206 n.
Brinkmann, Thomas 389
Bristol 158
Brno 146 n.
Brodmann, Roman 193 n.
Broeking, Christian 316
Brooke, Eric 382
Brooks, Rodney 285
Brotbeck, Roman 215, 217 f., 225 f., 254 n., 323 f., 447 f., 350, 452, 454, 456, 460
Brötzmann, Peter 389
Brown, Chris 358
Brown, Earle 419
Broz, Josip → Tito
Bruči (Brucci), Rudolf 152
Brüesch, Barbara-David 232
Brugger, Hansjörg 384
Brundzaitė, Konstancija 123
Two Mourning Songs 123
Brunner, Armin 14, 195–197, 203–205, 210, 215, 218 f., 225, 231, 238–246, 258
Die schwarze Spinne 198, 231, 238–246
Bryars, Gavin 111
Budapest 16, 363
Budrius, Pranciškus 129
Buess, Alex 383
Bühler, Hermann 323, 326
Bührle, Emil Georg 234
Buica, Nicolae 384
Buñuel, Luis
Un chien andalou 205
Burghardt, Victor 385
Colorcontrasts 385
Bürgi, Christoph 384
Burkhard, Annemarie 384
Burkhard, Paul 195 n.
Burkhard, Ursula 193 n.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Burkhard, Willy 232, 237
Burkhart, Jürg 382
Buscatto, Marie 314, 329, 331
Femmes du Jazz 314, 331
Buser, Cornelius 385
Busoni, Ferruccio 404

C

Cage, John 16, 41, 43, 45 f., 49, 57, 104, 111 f., 272, 295, 355 f., 363 f., 365 n., 366–368, 394, 472
Atlas Eclipticalis 368
Europera 49
Klavierkonzert 45 n.
ORGAN2/ASLSP 295 f.
Silence 367
2 Pages 122 Words on Music and Dance 367
Calame, Geneviève 223
Calame, Pierre 384
Calmettes, André 203
L'Assassinat du Duc de Guise 203
Camacho, Ryan 158
Cambridge MA 24
Caminada, Gion 220
Cankar, Ivan 138, 146–149, 151 f.
Hlapec Jernej in njegova pravica 138, 146–148, 151 f.
Slovenci i Jugosloveni 147
Canterbury 232
Capra, Fritjof 27
The Tao of Physics 27
Cardew, Cornelius 413
Carey, Ben 339
_derivations 339
Carl, Rüdiger 389
Carnegie, Andrew 279
Carona 443, 452
Carouge 224, 373
Carr, Ian 413 n.
Carrico, John 382
Carter, Elliott 102, 106
Casella, Leopoldo 252
Cassis, Ignazio 174
Castorf, Frank 231
Cella, Ettore 192, 240
Drei Pirandello-Einakter 191 f.
Die schwarze Spinne 240
Cerha, Friedrich 352, 361
Cetinje 138 n.
Chadbourne, Eugene 389
Chaplin, Charles 278
Modern Times 278
Chassot, Isabelle 438
Cherednichenko, Tatyana 123
Chiari, Giuseppe 195
Chicago 273
Chion, Michel 65, 67
Guide des objets sonores 65, 67
Chodowiecki, Daniel 56 n.
Chopin, Frédéric 64 n.
Christen, Liliane 88
Chruschtschow, Nikita 120
Clarke, James 95, 101, 104
Clottu, Gaston 439, 460
Coleman, Beth 337, 345
Coleman, Ornette 414
Collins, Nic 389
Combe, Stuff 382 f.
Tribute to John 382
Como 197 n.
Conrad, Tony 272
The Flicker 272
Cook, Nicholas 473
Beyond the Score 473
Cooper, Lindsay 309, 312 f., 316
Copland, Aaron 271 f.
Coppola, Francis Ford 20, 273
Apocalypse Now 20
Corea, Antonio 161
Cornaz, Daniel 381
Cornaz, Philippe 381
Cornell, Eric A. 161 n.
Costa Vargas, João 172
Couchepin, Pascal 439
Courvoisier, Sylvie 216, 218, 219 n., 220 f., 254, 389
Cousto, Hans 158
Cowell, Henry 272
Cowie, Edward 110
Cox, Jessie 172
Coxhill, Lol 389
Crelier, Louis 382
Crescenzio, Pier-Angelo 381
Curran, Alvin 389, 413
On Spontaneous Music 413
Cutler, Chris 392
Cvetković, Stefan 144 f.
Cyrille, Andrew 389
Czech, Christoph 355
Czulowska, Doris 384

D

Daetwyler, Jean 86
Bubenberg-Marsch 86

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dafeldecker, Werner 354–356
Dahlhaus, Carl 57
Dalbavie, Marc-André 70 f., 74
Darmstadt 11, 37–39, 42 n., 57, 60, 65–67, 70 f., 106–108, 111, 113–115, 159, 172, 193, 271, 415, 468, 471
David, Karl Heinrich 251
Davis, Miles 217
Dawkins, Richard 280, 281 n., 282–286, 288
Dayer, Xavier 443, 457
De Bièvre, Guy 432
De Mille, Agnes 278
Debrunner, Niklaus 382
Debussy, Claude 63 f., 473
Defago, Alfred 263
Degrada, Francesco 125
Delft 157, 164–166
Demenga, Thomas 383
Demierre, Jacques 302, 314, 319 f., 326, 448 f., 460
Dempsey, Michael 273
Den Haag 157, 159, 162, 165
Dench, Chris 95, 99, 104–106, 108
Kinjiki 105
Denzler, Robert 251
Deppe, Renald 355
Derbès, Jean 82, 86 n.
Derungs, Gion Antoni 216, 219 f.
Derungs, Martin 327, 373–375, 377, 444, 447 n., 449–452, 460
Desarzens, Victor 81, 83, 86, 87 n.
Despić, Dejan 148
Despret, Vinciane 404 n.
Dessau, Paul 12, 54, 56–61
Mutter Courage 56
Das Verhör des Lukullus 54 f., 61
Dick, Leo
Codeword Black Spider 236 n.
Dieb13 (Dieter Kovačič) 356
Dillon, James 95, 99, 104–108
Once Upon a Time 105
Dittrich, Paul-Heinz 54, 56 f., 59, 235
Die Verwandlung 235
Dixon, Bill 354
DJ Soulslinger 389
DJ Spooky 389
Dobler, Charles 372 n.
Dobronić, Antun 146 n.
Doisneau, Robert 199 n.
Le violoncelle sous la pluie 199 n.
Dollar Brand (Abdullah Ibrahim) 389
Donaueschingen 103, 107, 197, 299, 358, 388
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 43
Drescher, Susanna 305
Dresden 60
Driver, Paul 103
Notes from a Native Alien 103
Droba, Krzysztof 126 f.
Droljc, Tadej 165
Držić, Marin 138
Dundo Maroje 138
Dubrovnik 142, 146
Ducommun, Pierre-Henri 383
Dudow, Slatan
Kuhle Wampe 59
Dufourt, Hugues 67–69
Düggelin, Werner 198, 205, 231, 238, 240, 243 f., 246
Die schwarze Spinne 198, 231, 238–246
Duncan, Stuart Paul 114
Dünki, Jean-Jacques 262
Durant, Alan 311
Durkó, Zsolt 363, 365–369
Impromptus in F 365
Ludus Stellaris 368
Organismi 366
Psicogramma 366
Dürrenmatt, Friedrich 193
Dürst, Thomas 381
Dutoit, Charles 86
Dvarionas, Balys 119, 128
Violinkonzert 128
Dyani, Johnny 311

E

Eastly, Max 389
Eaton, Rebecca 276, 278
Eberlein, Dorothée 130
Eckert, Thomas 374
Eco, Umberto 214 n., 420
Effretikon 326
Egloff, Peter 219 n.
Ehinger, Hans 251
Eichenberger, Markus 373
Einstein, Albert 160 f.
Eisensein, Sergej 13, 206
Eisler, Hanns 12, 55, 57–59, 61, 194, 205 f.
Johann Faustus 55
Komposition für den Film 205 f.
Solidaritätslied 59
El-Tayeb, Fatima 184 n.
Elias, David 384
Ellington, Duke 182

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ellul, Jacques 279
The Technological Society 279
Elphick, Daniel 141–143
Emsley, Richard 95, 101, 103 f.
Englert, Giuseppe Giorgio 83–85, 87, 89, 218
Aria 83
Cartoline 87, 89
July 68 84
Tarok 83
Ennetmoos 232
Enzian, Günther 384
Eötvös, Péter 16, 363, 366
Hommage à Kurtág 366, 368
Windsequenzen 366
Erber, James 95, 104
Ericksson, Runo 385
Small Music for my Soul 385
Erig, Richard 385
Erlangen 215
Ernst, Fritz 251
Esalen 28–30
Essl, Karlheinz 358
Etter, Philipp 237 n.
Etzweiler, Marianne 382
Evans, Tristian 272
Evarts, John 110 f.
Eye, Yamatsuka 389

F

Fakler, Hermine 314
Falb, Hans 354
Faller, Robert 372 n., 378 n.
Fallet, Geneviève 373
Farina, Carlo 382
Capriccio stravagante 382
Favez, Daniel 384
Favre, Pierre 309, 311, 388 f., 391
Felber, Andreas 352
Feldman, Morton 104, 111, 355 f., 423
Projection I 423
Feng, Gia-Fu 28
Fennesz, Christian 389
Ferneyhough, Brian 45 n., 64, 95, 100, 102–113, 115, 472
Aspects of Notational and Compositional Practice 111 f.
Carceri d'Invenzione I 102 f., 108
Time and Motion Study I 112
Time and Motion Study III 111 f.
Transit 102
Ferrari, Luc 200
Kennen Sie Schönberg? 200
Fink, Agnes 238–240, 242 f.
Fink, Robert 274, 278
Finnissy, Michael 95, 98 n., 101–106, 108–111, 113, 115
Alongside 102 f.
English Country-Tunes 103, 110
Pathways of Sun and Stars 102
World 102
Fischer, Erich 383
Fischer, Markus 232
Floyd, George 172
Flury, Philipp 239, 241, 243
Das Tagebuch der Schwarzen Spinne 239, 241, 243 f.
Fontyn, Jacqueline 216 n.
Ford, Henry 279
Fornallaz, Monique 384
Fornerod, Aloys 250
Foucault, Michel 181
Fox, Christopher 109
Francioli, Léon 385, 388
Frankfurt 41, 44, 215
Frauchiger, Ingrid 385
Frauchiger, Urs 257 f., 374 n., 378 n., 381, 447
Frei, Marco 174
Freiburg i. Br. 28, 108
Frey, Jürg 198
Frey, Michael 382
Frey, Peter K 309, 317 f., 325 f., 448
Fribec, Krešimir 146 n.
Fribourg (Freiburg i. Ue.) 259, 261
Frick, Henry Clay 279
Fricke, Ron 277 f.
Friedli, Andreas 384
Suonoton 384
Frisch, Max 193
Frischknecht, Hans-Eugen 326, 373
Frith, Fred 328, 389
Frye, Urban 219 n.
Fueter, Daniel 14, 216, 224, 310, 318 f., 327, 442, 448, 450–452, 457 n., 459 f.
Furrer, Beat 361
Fürst, Markus 385
Fürst, Peter 385
Furtseva, Yekaterina 121 f.
Furtwängler, Wilhelm 452

G

Gabrieli, Giovanni 385
Gaillard, Paul-André 80
Gaižauskas, Jurgis 125 n.
Sonate für Oboe und Klavier 125 n.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Galas, Diamanda 389
Gallio, Christoph 326
Ganz-Blättler, Ursula 214
Ganzoni, Susanna 384
Garbarek, Jan 389
Gardner, James 98 n.
Gartmann, Thomas 253 f., 314, 438, 450
Gasser, Ulrich 443 f., 449–452, 454, 456–458, 461
Gates, Bill 24, 26
Gattiker, David 390
Gaudibert, Eric 86, 222 n., 224, 253, 372 n., 378 n.
Gautschi, Jürg 219
Geiser, Christian 384
Genève (Genf) 82, 175, 192, 223 f., 250, 252, 255, 318, 322, 326, 329, 331, 454
Gera 58 n.
Gerlach, Hannelore 125
Gerlach, Jens 57 n.
Jüdische Chronik 57 n.
Gershwin, George 179
Porgy and Bess 179
Rhapsody in Blue 210
Gerster, Ottmar 55
Eisenhüttenkombinat Ost 55
Ghelderode, Michel de 49
La Balade du Grand Macabre 49
Gibson, Jon 272
30's 272
Gillies, Samuel 339
Gillot, Anne 442
Giordano, Antonia 314
Glaetzner, Burkhard 58 n.
Glarus 373
Glasgow 112, 311, 337, 341, 345 f.
[Glasgow Improvisers Orchestra]
Chat Piece 342
Glass, Philip 14, 271–273, 275–278, 289 f.
Glassworks 275
Koyaanisqatsi 271, 273, 275–279, 289 f.
Glawischnig, Dieter 352
Glinka, Michail Iwanowitsch 141
Globokar, Vinko 389, 414 f., 427
Glogg, Alfred W. 255
Gmelin, Otto F. 193 n.
Philosophie des Fernsehens 193 n.
Goebbels, Heiner 389
Goehr, Alexander 110
Gogol, Nikolai Wassiljewitsch 43
Der Mantel 43
Gohl Moser, Käthi 439, 442–447, 453, 455, 456, 461
Goldberg, Adele J. 25 f.
Goldmann, Friedrich 54, 56 f., 59 f.
Essay II 61
Sinfonie Nr. 1 59
Trio für Klavier, Flöte und Schlagzeug 60
Golubkova, Polina 141
Gordon, Dexter 389
Górecki, Henryk 271
Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzius) 14, 198, 231–244, 246
Die schwarze Spinne 14, 231–240, 245 f.
Gottschewski, Hermann 473
Die Interpretation als Kunstwerk 473
Gottstein, Björn 172 n.
Gottwald, Clytus 277
Gould, Stephen J. 280
Govinda, Anagarika 28
Graf, Helene 384
Graf, Urs 198
Ins Unbekannte der Musik 198
Graham, Elaine L. 281
Graham, Stephen 99
Grand-Lancy 326
Gratkowski, Frank 358
Graz 103, 108 n., 352 f., 361, 472
Grehan, Helena 279, 290
Greplová, Eliška 166
Grey, John 73 n.
Grieg, Edvard 64 n.
Griffiths, Paul 103, 105, 114
Grimm, Elisabeth 382, 384
Grisey, Gérard 63 f., 67, 70, 72, 74, 472
Espaces acoustiques 72
Partiels 67, 72, 74
Structuration des timbres 72
Gruntz, George 393 f.
Gruodytė, Vita 122 f.
Guhl, Andy 381
Guidry, Joy 179, 182
They Know what They've Done to Us 179
Günther, Bernhard 360
Güttinger, Fritz 196 n.
Der Begleitfilm 196 n.
Guy, Barry 389
Guyonnet, Jacques 91, 222–224, 253 n.
Chronicles 223

H

Haba, Alois 144
Habić, Slobodan 145 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Haefliger, Michael 172 f.
Hagen, Angelika 355
Hagenwil 232
Hager, Jürg 381
Hager, Richard 194 n.
Hagmann, Peter 396 f.
Halberstamm, Judith M. 281
Halberstadt 295 f.
Halbreich, Harry 102, 109
Haller, Hermann 81 n., 86 f.
Hambantota 425
Hamburg 57 n., 194 n., 205 n., 352
Hamel, Peter Michael 110
Hamer, Fannie Lou 179
Hamm, Charles 421
Hänni, Reto 391
Hannover 157, 159
Hansen, Mathias 54, 57
Arnold Schönberg 57
Hänsenberger, Arthur 263
Harand, Gunnar 384
Haraway, Donna 404 n.
Harder, Hans 192 n.
Harnik, Elisabeth 359
Hartmann, Karl Amadeus 56 f.
Haselbach, Josef 319
Hassell, Jon 389
Haubenstock-Ramati, Roman 351 f.
Haudenschild, Heinz 384
Hauer, Josef Matthias 232, 237
Hauf, Anna 355 n.
Hauf, Boris 355 n.
Hauf, Johann 355
Haug, Hans 256
Hauser, Fritz 209 n.
Hautzinger, Franz 355 f.
Hayles, N. Katherine 281 f., 287 f.
Hayter, Graham 107
Heaton, Chris 98
Hediger, Max 383
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 42
Heine, Heinrich 89
Heiniger, Wolfgang 241 f., 245
Heino, Keji 389
Heinrichshofen, Adalbert 200
Helweg, Kim 161, 164, 167
Superposition – Many Worlds 164
Henking, Marta 384
Henneberger, Jean 81, 84
Henz-Diémand, Emmy 373, 377, 386
Henze, Hans Werner 49, 56 f., 297
Herchet, Jörg 58 f.
Hercigonja, Marko 136
Hercigonja, Nikola 12, 135–153
Gorski vijenac 138, 152
Hlapec Jernej in njegova pravica 12, 135 f., 138, 140, 142 f., 146–153
Jama 138, 149, 152
Planetarijom 138
Realista Modest Petrovič Musorgski 140
Stav'te pamet na komediju 138, 142, 145 f.
Vječni žid u Zagrebu 137, 148
Heritier, Philippe 382
Hermann, Judith 389, 391
Hesse, Volker 232
Heyworth, Peter 109 f.
Hiestand, Thomas 382
Hilber, Johann Baptist 251
Hildebrand, Ursula 232
Hirsch, Shelley 389
Hitler, Adolf 55
Hobbs, Christopher 111
Hoch, Francesco 216, 220 f., 254
Hodgkinson, Tim 414
Does Free Improvisation Have A Future? 414
Hoffmann, Luc 382 f.
There and Then 382
Hoffnung, Gerard 210
Höller, Karl 56
Holliger, Heinz 80 f., 84 n., 86, 436, 449, 456
Holliger, Peter 232
Hollmann, Hans 238, 240, 242
Holloway, Christopher L. 158
Holloway, Robin 106, 108 f.
Modernism and After 108 f.
Honegger, Arthur 210, 234, 253, 277 f.
Concertino 210
Jeanne d'Arc au bûcher 234
Pacific 231 277
Hoogland, Timo 165
hooks, bell 178 n.
Hubad, Samo 150
Huber, Christoph 355
Huber, Christoph »Tüdel« 384
Huber, Felix 382
Huber, Klaus 11 f., 57, 80–83, 86 f., 90 f., 192 n., 197 f., 216, 219, 222 n., 224 f., 238, 242, 253 f., 258 f., 372 n., 378, 447, 451 f.
Askese 192 n.
Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet 57, 197
Jot 198 n., 225

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tempora 81 n.
Tenebrae 86
Huber, Leopold 232
Huber, Margarete 325
Hübler, Klaus Karl 108
Huddersfield 108
Hug, Charlotte 309 f., 315, 320 f., 325 f., 328, 459
Huillet, Danièle 200
Einleitung zu Arnold Schoenbergs … 200
Geschichtsunterricht 200 n.
Moses und Aron 200
Von heute auf morgen 200
Hurel, Philippe 71, 74
Hürlimann, Hans 371 n.
Huwyler, Bruno 385

I
Iddon, Martin 114
Igoe, William Leo 273 n.
Imola 414
Inglehart, Ronald 22
Interlaken 373
Ippolito, Carlo 200 n.
Un'altra città 200 n.
[IRCAM]
OMax 339
Irman, Regina 216 n.

J
Jaeger, Christine 88
Jagger, Mick 19
Jäggi, Barbara 216 n.
Jagušt, Mladen 136 n.
Jakubėnas, Vladas 119
James, Richard (Aphex Twin) 394
Janáček, Leoš 143 n., 234
Die Ausflüge des Herrn Brouček 234
Jandl, Ernst 389
Janequin, Clément 384
La Guerre (La Bataille de Marignan) 384
Janković-Beguš, Jelena 163
Janov, Arthur 27
Janser, Daniela 234
Janssen, Elzbieta 88
Janssen-Jurreit, Marielouise 22
Sexismus 22
Jantschitsch, Eva 394
Rettet die Wale 394
Jarre, Jean-Michel 23
Oxygène 23
Jeanneret, Jean-Paul 383
Jeannet, Alain 384
Jelinek, Elfriede 391
Jeney, Zoltán 16, 363, 366–368
Alef. Hommage a Schönberg 366
Arthur Rimbaud in the Desert 367
I'll Come When You Write It Down 363
Landscape Ad Hoc 366 f.
Movements of the Eye 367
Round 366
Undisturbed 366, 368
Yantra 366 f.
Jenkins, DeMarcus A. 180
Jensen, Knut 232
Jesus von Nazareth 29
Jobs, Steve 24–27
Johansson, Sven-Åke 388, 396
Johnson, Allan G. 312
Johnson, Tom 389
Jordan, Philippe 441
Jordi, Dieter 319
Jost, Ekkehart 413
Joyce, James 49
Jung, Moon-Kie 172
Junod, François 221
Jurik, Marián 125 n.
Juodvalkytė, Danutė 129
Juozapaitis, Jurgis 125 n.
Music 125 n.
Sonate für Solovioline 125 n.
Jurgutis, Vytautas 125 n.
Piece 125 n.
Juzeliūnas, Julius 125 n.
Ash Lullaby 125 n.
Streichquartett Nr. 2 125 n.

K
Kachler, Karl 240
Kaczyński, Tadeusz 126
Kádár, János 16, 366
Kaegi, Werner 82, 192 n., 222 f., 253 n.
Éclipse 223
Kaehr, Rolf 191
Kafka, Franz 235
Die Verwandlung 235
Kagel, Mauricio 13, 49, 193, 203–211, 216 n., 218, 237
Blue's Blue 203, 205 f., 210
Dressur 205, 209 f.
Duo 207
Hallelujah 193
Mitternachtsstük 203, 205, 207, 209
MM 51 203, 205, 207 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der mündliche Verrat 216 n.
Nosferatu 205, 207–209
Pas de cinq 205
Phonophonie 205
Playback Play 205 n.
Semikolon 204
Staatstheater 205 n.
Repertoire 205 n.
Szenario 205
Unter Strom 204
Kager, Reinhard 358, 360
Kajikawa, Loren 184
Kandinsky, Wassily 200 n.
Kaneko, Yasuko 343–346
Kapielski, Thomas 391
Karl, Ingrid 353, 361
Katzer, Georg 54–56, 59, 61
D-Dur-Musikmaschine 59
Kauer, Walther 232
Kawabata, Maiko 183 n.
Kay, Alan C. 25 f.
Kaziboni, Vimbayi 172 n.
Keller, Max Eugen 16, 383, 419, 426 f.
Cum processio tum missa non est 383
Psychogramm 383, 419, 426 f., 429 f.
Remember 383
Kelterborn, Rudolf 198, 222 n., 231–233, 237–242, 244–246, 251 f., 253 n., 257 f., 265, 372 n., 456
Die schwarze Spinne 198, 231–233, 238–246
Kempker, Birgit 389
Kendall, Hannah 172 n.
Kerouac, Jack 28
Ketterle, Wolfgang 161 n.
Kézer, Csaba 441
Khumalo, Andile 172 n.
Kidane, Daniel 172 n.
Kim, Hoi-eun 180 n.
Kisiedu, Harald 172 n.
Kitschelt, Herbert 129
Kiwała, Kinga 123
Kizilcay, Erdal 382
Klee, Paul 193
Klement, Katharina 356, 359
Klenickis, Abelis 125 n.
Summer Day 125 n.
Klingberg, Lars 54
Knaifel, Alexander 271
Knapp, Johannes 442, 444 f., 447 n., 453 f.
Knauer, Mathias 57, 191–200, 238
El pueblo nunca muere 57, 191, 197
Knessl, Lothar 352 f., 355
Kneubühler, Franz 382
Knussen, Oliver 106 f.
Sinfonie Nr. 3 106
Where the Wild Things Are 106
København (Kopenhagen) 157, 162, 422 f.
Kobi, Christian 454
Koch, Hans 303, 382, 389
Kocher, Jonas 310, 320, 327, 331, 453 f., 456 f., 461
Kocsis, Zoltán 16, 363, 366
Undisturbed 366 f.
Koenig, Gottfried Michael 71 n.
Koglmann, Franz 353, 361
Köhler, Armin 388
Köhler, Tilmann 231
Kolleritsch, Otto 110
Köln 57 n., 71 n., 110
Kondo, Toshinori 389
Köner, Thomas 389
Konjović, Petar 144, 145 n.
Knez od Zete 145 n.
Koštana 145 n.
Seljaci 145 n.
Kontarsky, Aloys 207 f.
Kores, Jože 136 n.
Korn, Werner 355
Korot, Beryl 271, 273, 279–282, 284–290
Three Tales 271, 273, 279–287, 290
Dolly 280–290
Kostić, Vera 145 f.
Kotor 145
Kovačić, Ivan Goran 138
Jama 138
Kowald, Peter 311, 353, 389
Kraabel, Caroline 315
[Kraftwerk]
Trans Europa Express 23
Kral, Milan 384
Krasznai, István 385
Kraus, Karl 57
Kraut, Peter 387–396
Krebs, Joachim 107
Krebs, René 374
Kreitner, Robert 422
Kremer, Gidon 128, 360
Kreuzlingen 232
Krleža, Miroslav 138
Balade Petrice Kerempuha 138
Kroó, György 367 f.
Kubrick, Stanley 242
2001. Odyssee im Weltraum 242 n.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The Shining 242 n.
Kučaitė, Regina 129
Kuipers, Kobus 166
Kunkel, Michael 451 f.
Kunz, Martin 384
Kurtág, György 43, 366 f.
Kurzmann, Christof 355 f.
Kurzweil, Raymond 285, 287 f.
Kutavičius, Bronius 123, 125 f., 128, 131 f.
Dzukian Variations 126
From Yotvingian Stone 123, 128, 131
Last Pagan Rites 123, 126, 128
On the Shore 123
Pantheistic Oratorio 128
The Small Spectacle 125 f.
Streichquartett Nr. 1 126
The Tree of the World 128, 132
Küttel, Edwin 382
Kyburz, Hanspeter 216, 218–221
The Voynich Cipher Manuscript 220

L

La Barbara, Joan 389
La Chaux-de-Fonds 300–302, 317, 379, 449
Lachenmann, Helmut 41, 43, 45 n., 46 n., 47, 49, 111, 355, 472–474
Pression 473 f.
Lacy, Steve 354, 389
Laederach, Jürg 383
Lake, Oliver 389
Lakehurst NJ 279
Lakin, Roderick 105 f., 114
Landsbergis, Vytautas 127 n.
Lang, Bernhard 354, 357 f.
Láng, István 365
Improvisation für Cimbalon 365
Lanz, Doris 438
Lanz, Felix 384
Lasserre, Jacques 322–324
Laswell, Bill 389
Latour, Bruno 109
Lauer, Claire 241
Laurušas, Vytautas 125 n.
Poem 125 n.
Lausanne 252–255, 258, 260, 374, 438
Lauter, Hans 54 f.
Layer, Gerhard 326
Lazović, Darko 162
Leacock, Richard 193 n.
A Stravinsky Portrait 193 n.
Le Bargy, Charles 203
Léandre, Joëlle 309, 315, 317, 325, 389
Lee, Jeanne 389
Leeuw, Ton de 110
Léger, Fernand 277, 282, 284
Ballet mécanique 277, 282, 284
Lehmann, Gerhard 384
Lehmann, Hans Ulrich 378 n., 447 f., 451 f.
Leipp, Émile 66 f.
Acoustique et musique 66
La Machine à écouter 67
Leipzig 57 n., 58 n.
Lemingen 296
León, Tania 172 n.
Levaux, Christoph 109, 114
Lewis, George E. 172, 178, 337 f., 347, 389
Voyager 338
Leydon, Rebecca 276
Liebermann, Rolf 192 n., 193 n.
Les Échanges 192 n.
Liechti, Hans 224
Ligeti, György 11, 37–50, 64, 66, 71, 242, 355, 473
Apparitions 71 n.
Atmosphères 44 n., 47, 71 n., 473
Aventures 46–48
Etüden 355
Le Grand Macabre 37 f., 42, 44–49
Requiem 37, 47–49
Volumina 47 f.
Wandlungen der musikalischen Form 42 f.
Lindau 232 f.
Lindsay, Arto 389
Lingg, Franziska 326
Linz 157, 165
Litmanowitsch, Andreas 197 n.
Liverpool 98 n.
Livingston, Ira 281
Ljubljana 136, 146 n., 147 n., 148, 150, 153, 157, 162
Logar, Mihovil 145 n.
Paštrovski vitez 145 n.
Logothetis, Anestis 351 f.
Lombardi, Luca 56
Lončar, Sonja 159, 161–163, 165–167
London 22, 97 f., 102–107, 110, 112–114, 309, 311, 355, 392, 414
Looser, Rolf 80 f., 86
Ponti 86
Lopez, Francisco 389, 395
Los Angeles 28, 273, 280
Losek, Matthias 361
Lovens, Paul 396

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lucas, George 28
Star Wars 28
Lucier, Alvin 41, 395
Lüdi, Werner 388
Lugano 79–81, 84–87, 89, 91, 197 n., 204, 218, 252, 254 f., 258, 373, 387
Lüscher, Kurt 308
Lüscher, Mireille 384
Lusławice 126
Luterbacher, Katrin 382
Lutosławski, Witold 221
Lütschg, Andrej 193 n.
Luzern 171–174, 176–179, 181–183, 185, 196 n., 232, 325 f., 328, 373, 452–454
Lytton, Paul 414

M

MacDonald, Ian 277
MacDonald, Raymond 346
MacRobbie, Danielle 281
Mäder, Urban 216 n., 319
Die Blechlawine 216 n.
Magnoni, Maurice 302
Mahler, Gustav 46 f.
Sinfonie Nr. 6 210
Mahnkopf, Claus-Steffen 108, 113
Mahovský, Alfréd 146 n.
Knecht Jernej 146 n.
Maksimović, Rajko 151 n.
Malbaša, Predrag 138 n.
Malfatti, Radu 356
Malraux, André 401
Manchester 95
Mangelsdorff, Albert 389
Manoury, Philippe 70 f., 73 f.
Mantler, Michael 354
Marais, Marin 382
Le Tableau de l'Opération de la Taille 382
Marclay, Christian 389
Marcus, Greil 20
Marescotti, André-François 222 n., 224 f., 253 n.
Maribor 148
Mariétan, Pierre 83–85, 87 f., 218 n.
Caractères 83
En quelques mots seulement 83
Initiative I 84
Remémoration d'un ami commun 87 f.
Marino, Jessie 358
Markovac, Pavao 136 f., 140, 151
Die Harmonik in den Werken Modest P. Mussorgski's 136 n.
Maros, Rudolf 363–365
Marten, Eike 174
Marthaler, Adrian 13, 196, 203, 205, 210 f., 215 n., 219, 456
Rhapsody in Blue (George Gershwin) 210
Concertino (Arthur Honegger) 210
Mahlers Sechste 210
Concerto für Klavier und Orchester Nr. 2 (Frank Martin) 196
Mozart – Konzert für Flöte und Orchester D-Dur KV 314 210 f.
Mozart – Konzert für Klavier und Orchester C-Dur KV 467 210 f.
Verklärte Nacht (Arnold Schönberg) 210
Marthaler, Christoph 210
Marti, Heinz 382
Konzept einer »Manifestation« 382
Marti, Yoan 331
Martin, Frank 196, 222 n., 253
Klavierkonzert Nr. 2 196
Martinaitis, Algirdas 123
Cantus ad futurum 123
Martynov, Vladimir 271
Marx, Karl 24
Maslow, Abraham H. 28 f.
Massow, Albrecht von 54
Matea, Flavia 219 n., 225
Matetić-Ronjgov, Ivan 138 n.
Mathews, Max 73 n.
Matter, Rudolf 198
Mattli, Alan 232
Mattmann, Elisabeth 384
Maturana, Humberto M. 288
Maurer, Ueli 233 f.
Mäusli, Theo 214
Maxwell Davies, Peter 95 n.
Mayas, Magdalena 328
Mayer, Günter 54
Mayer, Hans 57
Mažulis, Rytis 123
Twittering Machine 123
McAdams, Stephen 73 n.
McClary, Susan 277
Meadows, Denis 21
The Limits of Growth 21, 30
Meadows, Donnella 21
Medić, Ivana 138 n., 139 n., 157, 159, 164
Meijer, Dimphna 166
Meinecke, Thomas 389
Meisel, Edmund 278
Berlin 278

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mellits, Mark 161
Mellon, Andrew 279
Mendelssohn, Felix 150
Mengelberg, Misha 389
Menlo Park CA 24
Mercanton, Mireille 383
Mersson, Boris 383
Etudes rythmiques op. 13 383
Merten, Wim 276
Merz-Litschig, Anna 383
Merzbow (Masami Akita) 389
Messiaen, Olivier 70, 138 n., 139 n., 401
Mettraux, Laurent 441
Metzger, Heinz-Klaus 297
Meyer, Thomas 299 f., 304–307, 319, 373, 450, 455, 458 f., 461
Meystre, Marc Philippe 382
Michel, Noémi 175
Michell, Robert 205 n.
Notting Hill 205 n.
Michlmayr, Toni 352
Mihály, András 363–365
Mikić, Filip 165
Miladinović, Dejan 136 n.
Milano (Mailand) 220 f.
Miller, Allison 316
Miller, Paul D. 395
Minsky, Marvin 280, 286–288
Minton, Phil 303
Miranda, Eduardo R. 158
Miranda, Fatima 389
Mitić, Nikola 136, 148 n.
Mitrović, Marija 146 n.
Mitterer, Wolfgang 354, 357 f.
Moeckel, Hans 385
Moeschinger, Albert 222 n., 252 f.
Moholo, Louis 318, 389
Mokranjac, Stevan Stojanović 144
Mølmer, Klaus 161, 164–166
Molo, Stelio 257
Mona, Tiziana 219
Montepulciano 197 n.
Monthey 457
Montreal 129
Montreux 82, 452 n.
Moon, Frank 235
Metamorphosis 235
Moore, Thurston 389
Morgan, J. P. (John Pierpont) 279
Morgenstern, Christian 384
Morgenthaler, Jürg 382
Mori, Ikue 389
Moroder, Giorgio 23
Morris, Butch 301 f., 389, 414
Morris, Mitchell 274 f.
Morthenson, Jan W. 110, 200
Kompositioner för television 200 n.
Musik till en filmscen 200
Moser, Michael 355 f.
Moser, Roland 87–89, 442, 447 n.
Heinelieder 87–89
Mosimann, Christa 384
Moskwa (Moskau) 120, 122, 124 f., 127
Möslang, Norbert 381
Moss, David 389
Mountain View CA 24
Mouthon, Daniel 322, 326
Mozart, Wolfgang Amadeus 217, 351
Mrakitsch, Michael 191, 193
à propos Klee 193
Weisser Werktag. Jean Arp 191, 193
Muggler, Fritz 257–259, 374 n.
Müller, Christa 57
Müller, Gerhard 54
Müller, Heiner 60 n.
Mauser 60 n.
Müller, Paul 222 n., 253 n.
Müller, Tobi 246
Müller-Siemens, Detlev 106
Mumbai (Bombay) 29
München 23, 56
Murail, Tristan 63, 67–73
La révolution des sons complexes 72 f.
Spectres et lutins 70 n.
Muri (BE) 326
Muriel, Carol 385
Murnau, Friedrich Wilhelm 208
Nosferatu 208 f.
Murphy, Dudley 277, 282, 284
Ballet mécanique 277, 282, 284
Murray Hill NJ 69
Murray, Sunny 353
Mussorgsky, Modest 12, 64 n., 136 f., 140 f., 143 n., 144 n., 150, 152
Boris Godunov 137 n., 144, 152
Chowanschtschina 140

N

Nadelmann, Leo 195
Naef, Yvonne 384
Näf, Fritz 384
Nakas, Šarūnas 131
Nattiez, Jean-Jacques 109
Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng 172 n.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nelson, Ted 25
Computer Lib/Dream Machines 25
Nemo (Nemo Mettler) 332
Nendick, Josephine 101
Nestler, Peter 200 n.
Neumann, Andrea 328
Neuwirth, Harald 352
Neuwirth, Olga 235, 352, 359
Bählamms Fest 235
Newton, Lauren 325, 328
New York 20, 22 f., 104, 107, 110, 216 n., 271–275, 277, 280, 316, 368, 421
Niblock, Phil 389
Nicholson, George 106
Nickelsdorf 354
Nicolai, Carsten 389–391, 395
Nicols, Maggie 309, 311 f., 314–316, 340
Nietzsche, Friedrich 29
Nikolajević, Snežana 136, 145–147
Noeske, Nina 54
Nono, Luigi 38 f., 41, 45 n., 47, 49, 56–58, 360
Nordwall, Ove 41
Noreika, Virgilijus 129
Norwich 97
Novak, Jelena 279, 281 n.
Novi Sad 165
Novković, Dragan 159 f., 165
Novotny, Fritz 353
Nowka, Dieter 61
Nüesch, Susanna 326
Nussio, Otmar 252
Nwanoku, Chi-chi 172
Nyman, Michael 95, 104, 110–113
Against Intellectual Complexity in Music 111
Experimental Music 111

O

Oberholzer, Niklaus 185
Oberleitner, Ewald 352
Obrist, Hans Ulrich 395
Offenbach, Jacques 234
Les Contes d'Hoffmann 234
Oliveros, Pauline 309, 311, 338, 389
Olsen Storesund, Else 424
Olson, Kate 316 f., 333
Oppenheim, Roy 261 f.
Oppliger, Hans Peter 384
Orning, Tanja 423
O'Rourke, Jim 389, 394
Osaka 223
Osborne, Nigel 105 f.
Osho → Bhagwan Shree Rajneesh
Osnabrück 196 n.
Osnowicz, Anne 384
Oswald, John 389
Otte, Sander 166
Oxford 159, 164

P

Pace, Ian 108 n.
Padel, Gerd 251
Pagliarani, Mario 216, 221
Palm, Siegfried 110
Palo Alto CA 25 f.
Panacea (Mathis Mootz) 389
Papp, Lajos 365
Improvisation für Klavier 365
Parini, Guido 381
Paris 16, 63–76, 110, 130, 193, 199 n., 218 n., 271, 401, 441
Parker, Evan 100, 317, 389, 414
Parkins, Zeena 389
Pärt, Arvo 271
Pauli, Hansjörg 193 n., 194 n., 204, 259
Pavlović, Andrija 159, 161–167
Penderecki, Krzysztof 126, 242
Perls, Fritz 28 f.
Perrig, Elias 232
Petar II Karađorđević 137 n.
Petar II Petrović Njegoš 138
Peter, Gustav 209
Souvenir de Cirque Renz 209 f.
Peter, Margareta 388
Petras, Armin 231
Pettibon, Raymond 389
Peyrot, Fernande 80 n.
Philippi, Siegfried 232
Piccardi, Carlo 195, 197, 204, 225, 258
Pieck, Wilhelm 61
Piekut, Benjamin 97 f.
Piencikowski, Robert 70
Pinker, Steven 280
Pirandello, Luigi 191
Pires, Maria João 210
Piston, Walter 421
Plaistow, Stephen 102
Plantevin, Régis 383
Planzer, Emanuel »Mani« 375, 382
Komposition/Improvisation 375, 382
Plaović, Radomir 138 n.
Plattner, Markus 381
Plymouth 158

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Poffet, Ingeborg 325
Poffet, Michel 382, 384
Polaschegg, Nina 432
Polistena, Marianna 314
Polzer, Berno Odo 360 f.
Pompidou, Georges 64
Pongrácz, Zoltán 365
Improvisationen I–III 365
Portal, Michel 415
Potter, Keith 95, 99, 101 f., 104–106, 108, 111, 114
Pousseur, Henri 38 f., 49, 71 n., 432
Praha (Prag) 144
Presley, Elvis 392, 476
Prévost, Eddie 302
Price, Richard 28, 30
Prokofjew, Sergei 152
Prosen, Irena 136 n.
Provo 158
Pruitt, Wendell Oliver 273 n.
Puccini, Giacomo
Turandot 151 n.
Pullen, Don 388
Pune (Poona) 29 f.
Purcell, Henry 239
Putz, Volkmar 158

Q

Quantz, Johann Joachim 473

R

Radermacher, Erika 88, 383
Radović, Branka 135 n., 136–138, 147 f., 151 f.
Ragaz, Paul 385
Rajičić, Stanojlo 145 n.
Bele noći 145 n.
Dnevnik jednog ludaka 145 n.
Kned od Zete 145 n.
Seme zla 145 n.
Simonida 145 n.
Rančić, Marko 161
Rau, Milo 244
Rau, Remo 373 f., 384
Saxorama op. 72 373 f., 384
Rava, Enrico 389
Ravel, Maurice 64 n.
Reber, Heinz 383
Reckwitz, Andreas 31
Redgate, Christopher 101
Redgate, Roger 95, 103 f.
Reding, Marguerite de 325
Regamey, Constantin 80 n., 81–86
Reggio, Godfrey 271, 273–278, 289
Koyaanisqatsi 271, 273–279, 289
Reich, Steve 14, 101, 110–112, 271–273, 277, 279–290
The Cave 280, 281 n.
Different Trains 280, 281 n.
Drumming 101, 277
Music for Eighteen Musicians 101
Pendulum Music 272
Three Tales 271, 273, 279–287, 290
Dolly 280–290
Reich, Wilhelm 28–30
Reichel, Hans 389
Reichert, Dagmar 326
Reimann, Aribert 56
Reinach 326
Remond, Knut 383
Rentsch, Christian 377
Rexer, Florian 232
Ribot, Marc 389
Rich, Charles 22
Richardson, John 281 n.
Rieben, Margrit »Maru« 314–316, 320, 325–327, 329 f., 332
Riehen 195 n.
Rienäcker, Gerd 54
Riga 120
Rihm, Wolfgang 47, 106 f., 110
Riley, Terry 23, 272
Rimbaud, Arthur 367
Rindzevičiūtė, Eglė 121
Risset, Jean-Claude 69
Rissi, Mark 232
Riva, Antonio 263
Rivers, Sam 389, 392
Robbins, Jerome 278
Robison, Paula 210
Rochat, Claude 381
Rochat, Philippe 384
Rockefeller, John D. 279
Roesler, Albert 237 f., 245
Rogers, Carl 30
Rogers, Holly 271
Rohmer, Eric 206
Rolle 200 n.
Roma (Rom) 311
Rosedale, Philipp
Second Life 338
Rosenberg, Marina 389
Rosenfeld, Albor 382
Rosset, Dominique 384
Rota, Renzo 219 n., 225

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Roth, Peter 232, 237
Spinnen 232
Rötschi, Adalbert 383
Rotten, Johnny 20
Rotterdam 114 n.
Rougier, Louis 69
Rowe, Keith 302
Rowe, Robert 338
Cypher 338
Royan 102 f., 112
Rubin, Sharyn 382
Rüegg, Claudia 226
Rüegsegger, Klaus 383
Ruffer, Nancy 101
Ruprecht, Hans 388–396
Russell, George 354
Russell, Legacy 338
Rust, Dorothea 326
Ruttmann, Walter 278
Berlin 278
Ryser, Simona 454
Rzewski, Frederic 297 f., 389, 413
SOUND POOL 297 f., 413

S

Saariaho, Kaija 74
Jardin secret II 74
Vers le blanc 74
Sacher, Paul 255, 371 n.
Sachs, Hans 384
Saint-Saëns, Camille 203 f., 211
L'Assassinat du Duc de Guise 203 f., 211
Sainte-Croix 221
Salquin, Hedy 80 f., 87 n.
Salzburg 358
San Francisco 24 f., 28
Sanchez-Chiong, Jorge 359
Sandomierz 126, 131
Sankt Petersburg (Leningrad) 122
Santa Maria, Sebastian 382
Sanyal, Mithu 183, 185
Sappho Donohue, Maria 339, 343–346
Concerto for Virtualities and Orchestra 341, 343–346
Donohue+ 339
Sarajevo 147
Sarath, Ed 330
Sarbach, Annelore 238, 242 f.
Sartre, Jean-Paul 29
Sáry, László 363 f., 366
Az ég virágaiban 368 n.
Hommage à Dohnányi 366 f.
Koan bel canto 366
Pentagram 366
Undisturbed 366 f.
Satie, Eric 98 n.
Savouret, Alain 397–411
Introduction à un solfège de l'audible 404
Saydjari, Mouna 383
Schaad, Herbert 384
Schaeffer, Pierre 12, 23, 63, 65 f., 68, 71, 401
À la recherche d'une musique concrète 65 n.
La musique concrète 66
Solfège de l'objet sonore 65 f.
Traité des objets musicaux 63, 65 f.
Schaffhausen 318
Scharoun, Hans 220
Schawinski, Roger 256
Schdanow, Andrei 57
Scheib, Christian 355 f.
Schenker, Friedrich 54, 56, 58 n., 59
Schenker, Margrit 326
Scherchen, Hermann 54, 70, 192 f., 195 n., 252, 256
Schibler, Armin 193 n., 222 n., 253 n.
Schlatter, Christine 383
Schlippenbach, Alexander von 317, 340, 389, 396
Schlumpf, Hans-Ulrich 198 n.
Schlumpf, Martin 376 n., 377, 385
Ostinato II 385
Schmid, Erich 195
Schmidt, Hannah 176, 185
Schmidt-Garre, Jan 219 f.
Schmucki, Annette 198
Schnebel, Dieter 207, 237, 389
Duo 207
Schneeberger, Hansheinz 81, 86 n., 87 n.
Schneider, Friedrich 54
Momentaufnahme 54
Schneider, Gertrud 324, 378 n., 447 f., 461
Schneider, Hansjörg 231, 238, 240, 242 f., 246
Die schwarze Spinne 198, 231, 238–246
Sennentuntschi 242 n.
Schneider, Urs Peter 82–85, 87–91, 198, 204, 381, 383, 389, 392, 432 n., 448
Geistliche Uebungen 87, 89
Kugel 83
Noch ohne Titel 83
Zwanzig Situationen 84, 88–90
Schnyder, Franz 241, 244

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schönberg, Arnold 49, 57, 63, 70, 109, 200, 208, 365 n., 366, 472
Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene 200, 208
Verklärte Nacht 210
Schostakowitsch, Dmitrij 126
Schrire, Nicky 315
Schroeder, Marianne 389
Schtschedrin, Rodion 110, 152
Schuh, Willi 251
Schulé, Bernard 192 n.
Schultz, Golda 178 f.
Schultze, Barnim A. 158
Schumann, Robert 205, 206 n., 209
Zwielicht 206 n.
Schuppe, Marianne 321, 325 f.
Schürch, Dorothea 314 f., 320–322, 325–327
Schürmann, Leo 257–261
Schütz, Martin 303, 326, 389
Schwab, Marie(-Claude) 320, 324 f., 382
Schwaller, Roman 373, 384
Schwaz 360
Schweiger, Peter 205
Schweizer, Irène 309, 311 f., 314–318, 325, 333, 389, 391, 396
Schwertsik, Kurt 352
Sclavis, Louis 389
Scott, Cyril 64 n.
Scotti, Achille 382
Seattle 316, 394
Seibat, Bruno 326
Seibel, Klauspeter 196
Seignier, Michel 317 f.
Semini, Carlo Florindo 252, 258
Senn, Kari 384
Senn, Mauricio 383
Šenoa, August 137
Vječni žid u Zagrebu 137
Serra, Richard 272
Tearing Lead from 1:00 to 1:47 272
Sevilla 477
Sexton, Jared 182
Sharp, Elliott 389, 414
Sharrock, Sonny 389
Shepp, Archie 389
Shipp, Matthew 389
Shishido, Toshiko 382
Sibelius, Jean 44
Siegmund-Schultze, Walther 60
Siewert, Martin 354, 356
Signer, Stefan »Steff« 382
Sigrist, Peter 382
Simić Mitrović, Darinka 148 n.
Singapore 159, 162
Singleton, Alvin 172 n.
Sitter, Niklaus 88
Skrjabin, Alexander 12, 138 f., 142
Skrzypczak, Bettina 216, 220–222, 225
SN 1993 J 220
Streichquartett Nr. 3 220
Slavenski (geb. Štolcer), Josip 144
Small, Simon 158
Smalley, Roger 105
Konzertstück 105
Smekal, Giselher 353
Smith, Julie Dawn 311
Smith, Wadada Leo 414
Snow, Michael 272
Snowman, Nicholas 114
Sokol, Casey 328, 330
Solothurnmann, Jürg 374 n., 384
Sommer, Barbara 232
Sommer, Jürg 385
Sondeckis, Saulius 120 n.
Sontón, David 454
Sorey, Tyshawn 181 f.
Sovtić, Nemanja 152
Spangler, David 27
Sparnaay, Harry 112
Specht, Robert 384
Spiegel b. Bern 326
Spies, Leo 59
Spirk, Arthur 219
Split 157, 165
Spoerri, Bruno 373
Spoerri-Renfer, Anna 80 n.
Sporn, Christiane 54
Sprod, Eamon 304
St. Gallen 215, 240
St. Louis 205, 273
St. Moritz 216
Stalder, Hans-Rudolf 193 n., 385
Stalowa Wola 126
Stanford CA 26 f.
Stangl, Burkhard 354–356
Stanković, Slobodan 136 n.
Staub, Peter W. 193 n.
Staub, Victor 193
Stauffer, Veit 392
Stefanović-Ravasi, Slavoljub 145 f.
Stein, Alexandre 193 n.
Steinecke, Wolfgang 37 f.
Steinsaltz, Adin 280, 289
Stenzl, Jürg 257, 259, 262, 378

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stephens, Gregory 273 f.
Stevens, John 311
Stockhausen, Karlheinz 16, 23, 38 f., 42 f., 46 f., 49, 60, 64, 71 n., 73 n., 76, 98 n., 111, 113, 159, 235, 364, 368, 393, 413–417, 419, 423–426, 428 f., 470, 475
Aus den sieben Tagen 415, 428
Es (It) 415
Nachtmusik 428–431
Für kommende Zeiten 425
Zugvogel 419, 425 f., 429 f.
Gesang der Jünglinge 73 n.
Gruppen 42 f., 76
Klavierstück XI 364 n., 475
Kontakte 73 n., 76
Licht 159 n., 235
Momente 47
Nachtmusik 419
Sternklang 368 n.
Stone, Ruth 317, 331
Stone, Shepard 109 f.
Stovall, Tyler 181
White Freedeom 181
Strasbourg 107
Straschek, Günter Peter 200 n.
Straub, Jean-Marie 200
Einleitung zu Arnold Schoenbergs … 200
Geschichtsunterricht 200 n.
Moses und Aron 200
Von heute auf morgen 200
Strauss, Richard 45
Strawinsky, Igor 41, 48, 365 n., 473
Streiff, Cornelia »Co« 315
Streiff, Peter 88
Strobl, Bruno 360 f.
Stucki, Marianne 88
Studer, Daniel 326
Studer, Fredy 303, 389
Stürm, Hans
Ein Streik ist keine Sonntagschule 194
Sturzenegger, Richard 86 n.
Stuttgart 193
Suchánek, Jiří 165
Sudan, Raphaël 408
Sulzer, Hélène 318, 452, 456, 462
Šumarac, Marija 165
Sumiswald 233, 236
Summer, Donna 23 f.
I Feel Love 23 f.
Sun Ra (Herman »Sonny« Poole Blount) 339 f.
Suter, Rainer 382
Sutermeister, Heinrich 80, 84 n., 222 n., 232, 236–241, 245, 253 n., 452
Die schwarze Spinne 232, 236–241, 245
Švedas, Aurimas 121
Švedas, Jonas 130
Svozil, Karl 158
Swansea 98 n.
Szokolay, Sándor 365
Improvisation für Harfe op. 126 365

T

Tabarini, Claude 329 f.
Tandori, Dezső 367
Arthur Rimbaud Rolled the Alphabet Through His Fingers Once More 367
Landscape with Two Figures 367
Tarasti, Eero 141
Taruskin, Richard 109, 114
Oxford History of Western Music 109
Tate Polanski, Sharon 20
Taubenberger, Martina 172 n.
Taylor, Cecil 100, 317
Tazartès, Ghédalia 389
Tbilissi (Tiflis) 122
Tempest, George 386
[The Doors]
Break on Through 20
Roadhouse Blues 20
The End 20
[The Eagles]
Hotel California 29
[The Rolling Stones]
Let it Bleed 19 f.
Gimme Shelter 19 f.
Thomas, David 389
Thomas, Ernst 326
Thomas, Pierre 326
Thompson, Walter 414
Sound Painting 414
Thurman, Kira 180, 182, 184
Tilbury, John 302
Tischer, Matthias 54
Tischhauser, Franz 86, 384
Eve's Meditation on Love 86
Das Nasobem 384
Tito (Josip Broz) 135 n., 147, 153
Tobin, Amon 389
Toffler, Alvin 21
Future Shock 21 f.
Toffler, Heidi 21 f.
Tokyo 355
Toop, David 389

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Toop, Richard 95, 103, 105, 107–109, 111–115
Four Facets of »The New Complexity« 103, 105, 108 f., 114 f.
Toronto 328
Trifunović, Vitomir 151 n.
Trovesi, Gian Luigi 389
Troxler, Niklaus 388
Trub 241, 243–245
Trungpa, Tschögyam 28
Aktive Meditation 28
Tschannen, Lance 374
Tschupp, Räto 372 n.
Tschurr, Flurin 384
Tull, James Robert 142
Turkle, Sherry 280, 284 f.
Turlakov, Slobodan 150
Turrian, Alain 384
Tusa, Erzsébet 368
Twain, Mark 86

U
Uitti, Frances-Marie 389
Ulrichsberg 354
Usami, Mikoto 384
Utrecht 223
Utz, Christian 472

V
Valie Export (Waltraud Stockinger) 351
Välimäki, Susanna 281 n.
Vallon-Pont-d'Arc 409
Vandroogenbroeck, Joel 385
Varèse, Edgard 63 f., 76, 404
Hyperprism 76
Vauquet, André 383
Vautier, Ben 477
Veblen, Thorstein 279, 289
Vecellio, Valentin 326
Vedral, Vlatko 159 f.
Veltin, Alain 385
Entente 385
Vertov, Dziga (Denis Arkadievitch Kaufman) 404
Veselinović-Hofman, Mirjana 143 n.
Vevey 80
Vidovszky, László 363 f., 366
405 364
December 27 366
Four Victorian Phantom Images 366
Gaga 366
Hommage à Dohnányi 366 f.
Hommage à Kurtág 366, 368
Undisturbed 366 f.
Villars, Chris 99
Vilnius 120–122, 129 f.
Vinkovci 136
Voegelin, Urs 385
Vogel, Wladimir 193
Inspiré par Jean Arp 193
Vogl, Joseph 395
Kapital und Ressentiment 395
Vogler, Carl 255
Vogt, Hans 251 f.
Vogt, Harry 356 n.
Von Matt, Peter 236 f.
Vuataz, Roger 81, 86 n., 87 n., 252
Vučković, Vojislav 137, 140, 144, 151
Ozareni put 144
Zaveštanje Modesta Musorgskog 144
Vulpe, Ivan 125
Vyner, Michael 106

W
Wagner, Richard 45, 136, 142
Wagner-Régeny, Rudolf 56 f., 59
Wälchli, Alfred 383
Die Sonata des Pecten 383
Waldner, Dani 392
Walter, Ruedi 238, 241–245
Walton, Chris 245
Warszawa (Warschau) 122 n., 126 f., 132
Waterloo CAN 158
Watson, James 280, 284
Watts, Alan 28
Watts, Trevor 311
Weber, Katharina 315, 321, 328
Weber, Reto 373
Webern, Anton 38, 48, 63 f., 113, 193 n., 206, 355, 365 n.
George-Lied op. 3/1 206
Wedemeyer, Inge von 28
Wehrli, Peter K. 195
Wehrli, Susann 326
Weill, Kurt 278
One Touch of Venus 278
Weimar 58 n., 423 f.
Weir, Judith 232, 237
The Black Spider 232
Wenders, Wim 57
Paris, Texas 57
Wenger, Beat 381
Wepf, Mirella 316
Wepfer, Adrian 384

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wernli, Andreas 258, 375 f., 447
Wettingen 326
Wheeler, George 295
The Butterflies of Switzerland 295
Wick, Ursula 326
Wickman, Putte 385
Widmer, Urs 232
Wiederkehr, Guido 262
Wieman, Carl E. 161 n.
Wien 44, 64, 136 n., 351–357, 360 f.
Wiener, Norbert 282
Cybernetics 282
Wil (SG) 232
Wildberger, Jacques 192 n., 222 n., 224, 253, 378 n., 436, 447
Wildberger, Jürg 381
Wildenhahn, Klaus 194 n.
John Cage 194 n.
Wilfred, Daniel 344, 346
Wilfred, David 344, 346
Wilhelm, Matthias 383
Williams, Raymond 278
Willisau 373, 388
Wilmer, Valerie 313
Wilson, Peter Niklas 356, 470
Wimberger, Gerhard 384
Der Meyen (arr.) 384
Winant, William 358
Winkler, Gerhard E. 358
Winter, Manon-Liu 356
Winterthur 216 n.
Wiora, Walter 422
Witten 89, 356
Wolf, Christa 54
Was bleibt 54
Wolfe, Bernard 282
Limbo 282
Wolfenbüttel 194
Wolff, Christian 427
Woodstock 20
Woolloff, John 382
Wozniak, Paul 24
Wright, Roger 106
Wyss, Ruedi 388–396
Wyssa, Claudine 320, 332, 438 n., 439, 451, 457 n., 462
Wyttenbach, Jürg 80 f., 86, 218, 222 n., 224, 253 n.

X

Xenakis, Iannis 12, 64–66, 70 f., 73 n., 104, 472
La crise de la musique sérielle 70
Musique. Architecture 66, 70
Musiques formelles 71

Y

York 97, 104
Yoshihide, Otomo 389
Young, La Monte 111, 272
Yuasa, Joji 110
Yverdon 91

Z

Zacher, Verena 384
Zagreb 136–138, 146 n., 148 n.
Zbinden, Julien-François 12, 81 n., 87 n., 91, 252, 258, 265, 371 n., 372 n., 373
Zehnder, Daniela 373
Zeuthen 56
Ziegfeld, Florenz 278
Zimmerlin, Alfred 304 f., 319, 321, 325 f., 328, 373, 385, 389, 443, 447, 457 f.
Zimmermann, Bernd Alois 42 f., 46 f., 49
Die Soldaten 42
Zimmermann, Walter 110
Desert Plants 110
Zingaro, Carlos 389
Zingsheim, Martin 424 n.
Zlatović, Aleksandar 136 n.
Zofingen 16, 327, 373–378, 381–385, 447
Zorn, John 389, 392, 414, 427
Cobra 414
Zosso, René 384
Zug 216, 226
Zumbach, André 82, 192 n., 222 f., 252 f., 258
Żurada, Małgorzata 165
Zürich 191–193, 195 f., 203–205, 207 f., 222, 231 f., 250–252, 254–256, 297, 303, 316, 318, 325 f., 330, 332, 388, 392 f., 452
Zur Weihen, Daniel 54
Zweig, Arnold 55
Zytynska, Sylwia 320, 325, 444, 455, 457, 459, 462

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reihe »Musikforschung der Hochschule der Künste Bern«

Hg. von Martin Skamletz, Thomas Gartmann und Daniel Allenbach

ISSN: 2700-8681

Alle Bände sind seitenidentisch zur Druckausgabe Open Access zugänglich unter www.hkb-interpretation.ch/musikforschung-der-hkb

Bd. 1 *Richard Sturzenegger. Katalog des Nachlasses in der Musikbibliothek der Hochschule der Künste Bern,* bearb. von Gabriella Hanke Knaus, Schliengen: Argus 2007, ISBN 978-3-931264-81-9, https://doi.org/10.26045/kp64-6165.

Bd. 2 *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert,* hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2009, ISBN 978-3-931264-82-6, https://doi.org/10.26045/kp64-6166.

Bd. 3 *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006,* hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2011, ISBN 978-3-931264-83-3, https://doi.org/10.26045/kp64-6167.

Bd. 4 *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1,* hg. von Claudio Bacciagaluppi und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2015, ISBN 978-3-931264-84-0, https://doi.org/10.26045/kp64-6168.

Bd. 5 *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik,* hg. von Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski, Schliengen: Argus 2014, ISBN 978-3-931264-85-7, https://doi.org/10.26045/kp64-6169.

Bd. 6 *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2,* hg. von Daniel Allenbach, Adrian von Steiger, Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2016, ISBN 978-3-931264-86-4, https://doi.org/10.26045/kp64-6170.

Bd. 7 *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011,* hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner, Stephan Zirwes unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2017, ISBN 978-3-931264-87-1, https://doi.org/10.26045/kp64-6171.

Bd. 8 *Le Basson Savary. Bericht des Symposiums »Exakte Kopie« in Bern 2012,* hg. von Sebastian Werr und Lyndon Watts unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2017, ISBN 978-3-931264-88-8, https://doi.org/10.26045/kp64-6172.

Bd. 9 *Bild und Bewegung im Musiktheater. Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra / Image and Movement in Music Theatre. Interdisciplinary Studies around Grand Opéra,* hg. von Roman Brotbeck, Laura Moeckli, Anette Schaffer und Stephanie Schroedter unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2018, ISBN 978-3-931264-89-5, https://doi.org/10.26045/kp64-6173.

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bd. 10 *»Als Schweizer bin ich neutral«. Othmar Schoecks Oper Das Schloss Dürande und ihr Umfeld,* hg. von Thomas Gartmann und Simeon Thompson unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2018, ISBN 978-3-931264-90-1, https://doi.org/10.26045/kp64-6174.

Bd. 11 *Guide-mains. Contexte historique et enseignement du pianoforte au XIXe siècle – Aspekte des Klavierunterrichts im 19. Jahrhundert,* hg. von Leonardo Miucci, Suzanne Perrin-Goy und Edoardo Torbianelli, unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach und Nathalie Meidhof, Schliengen: Argus 2018, ISBN 978-3-931264-91-8, https://doi.org/10.26045/kp64-6175.

Bd. 12 *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethovenzeit,* hg. von Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Leonardo Miucci, unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2019, ISBN 978-3-931264-92-5, https://doi.org/10.26045/kp64-6176.

Bd. 13 *Das Saxhorn. Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3,* hg. von Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2020, ISBN 978-3-931264-93-2, https://doi.org/10.26045/kp64-6177.

Bd. 14 *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute,* hg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2019, ISBN 978-3-931264-94-9, https://doi.org/10.26045/kp64-6178.

Bd. 15 *To Play or Not to Play. Corrosion of Historic Brass Instruments. Romantic Brass Symposium 4,* hg. von Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2023, ISBN 978-3-931264-95-6, https://doi.org/10.26045/kp64-6179.

Bd. 16 *Beethoven and the Piano. Philology, Context and Performance Practice,* hg. von Leonardo Miucci, Claudio Bacciagaluppi, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2023, ISBN 978-3-931264-96-3, https://doi.org/10.26045/kp64-6180.

Bd. 17 *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer,* hg. von Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2024, ISBN 978-3-931264-97-0, https://doi.org/10.26045/kp64-6181.

Bd. 18 *Peter Cornelius als Musiktheoretiker,* hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Baden-Baden: Ergon 2024, ISBN 978-3-98740-167-1, https://doi.org/10.5771/9783987401688.

Bd. 19 *Musik-Diskurse nach 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Baden-Baden: Ergon 2025, ISBN 978-3-98740-227-2, https://doi.org/10.5771/9783987402289.

Bd. 20 *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext,* hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Baden-Baden: Ergon 2025, ISBN 978-3-98740-229-6, https://doi.org/10.5771/9783987402302.

In Vorbereitung:

Bd. 21 *The Sound of Brass. Blechblasinstrumente im 19. Jahrhundert/Brass Instruments in the Nineteenth Century. Romantic Brass Symposium 5,* hg. von Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2025.

https://doi.org/10.5771/9783987402289 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402269 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -