

Vom Stiefkind zum Standard : Bruchstücke einer Geschichte der elektronischen Musik in der Schweiz = Parent pauvre, puis référence : fragments d'une histoire de la musique électronique en Suisse

Autor(en): **Spoerri, Bruno**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 93

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927572>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Parent pauvre, puis référence — *Fragments d'une histoire de la musique électronique en Suisse*

Ceux qui veulent en savoir plus sur l'histoire de la musique électronique trouvent des descriptions exhaustives de son évolution aux Etats-Unis, ou éventuellement en Allemagne et en France. D'autres centres — la Suisse, par exemple — sont largement occultés. Les origines de la musique électronique suisse, dans les studios de Gravesano ou de Genève, sont à peine attestées. Bruno Spoerri esquisse l'histoire mouvementée d'une discipline musicale mal aimée à ses débuts.

1966, nach dem Tod von Hermann Scherchen, verkam sein Experimentalstudio in Gravesano innerhalb von wenigen Jahren. Der Ort, an dem in Kongressen über neue Möglichkeiten der Musikproduktion und Klangreproduktion diskutiert wurde, wo Persönlichkeiten wie Pierre Schaeffer, Max Mathews und Iannis Xenakis über ihre neuen Arbeiten berichtet hatten, wurde zur Ruine.

1971 zerstörte ein Brand die Einrichtung des «Centre de Recherches Sonores de la Radio Suisse Romande» im Regieraum 8 von Radio Genf. Übrig blieben einige Tonbänder und einige wenige Unterlagen. Die Geschichte dieses Studios, des ersten kontinuierlich funktionierenden Produktionsstudios für elektronische Musik in der Schweiz, wurde nie aufgearbeitet.

1954, die Eröffnung des Studios in Gravesano, 1959, die offizielle Gründung des Genfer Studios: Marksteine der elektronischen Musik der Schweiz, die weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

Wer Auskünfte über die Geschichte der elektronischen Musik sucht, findet ausführliche Darstellungen über die Entwicklung in den USA, allenfalls auch in Deutschland und Frankreich. Andere Länder, wie auch die Schweiz, sind weitgehend ausgeklammert. Für heutige Leser beginnt zum Beispiel die Geschichte der Schweizer Musikelektronik in den späten siebziger Jahren, so in einem Artikel über elektronische Musik in Zürich. «Dass man mit Maschinen Musik machen kann, will trotz der deutschen Gruppe Kraftwerk niemand richtig akzeptieren», heisst es darin über diese Zeit, und als erster Beitrag zur elektronischen Musik wird die Popgruppe Yello als «einer der bedeutendsten Kulturexporte Zürichs der letzten zwanzig Jahre» dargestellt.¹ Nichts gegen Yello und ihren verdienten Erfolg – aber sie sind doch eher Spätlinge in einer langen Geschichte, von der auch in der Schweiz wichtige Spuren zu finden sind.

DIE PIONIERE

Vorläufer der elektronischen Studios waren elektronische Musikinstrumente wie das Theremin oder die Ondes Martenot. Besonders ergiebig waren die engen Beziehungen der Romandie zur Entwicklung in Paris: 1928 bereits hatte Arthur Honegger mit dem Dynaphone von Bertrand experimentiert und für vier dieser Instrumente und Klavier eine Ballettmusik mit dem Titel *Rose de Métal* geschrieben. Zwischen 1933 und 1941 setzte er dann die Ondes Martenot in einer ganzen Reihe von Werken intensiv ein. 1931 erlernte der Genfer Komponist Roger Vuataz in Paris das Spiel der Ondes, erwarb ein Instrument und spielte es in Genf.²

Aus der Deutschschweiz sind nur wenige Unterlagen zu dieser Epoche zu finden, aber immerhin: Das erste dokumentierte Schweizer Theremin-Konzert fand 1936 in Zürich statt. Im Bereich der Unterhaltungsmusik ging der Orchesterleiter Fred Böhler voran: 1940 kaufte er eine Hammond-Orgel und wurde von Kollegen daraufhin als «Heilsarmee-Jazzler» bezeichnet.

Als eigentliche «elektronische Musik» bezeichnet werden erst Werke, die ohne Hilfe von Spielinstrumenten nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden. Werner Kaegi ging 1951 nach Paris, Benno Ammann 1952 nach Darmstadt, Paul Gredinger 1953 nach Köln. Alle drei erlebten die mühsamen Anfänge und einer davon, Gredinger, schuf zwei Studien, die schon damals durch ihren speziellen Klangcharakter auffielen und auch heute noch anhörensenswert sind: die *Formanten I* und *II*. Diese zwei kurzen Stücke waren gleichzeitig seine letzten musikalischen Werke. Für ihn war der Ausflug in die Musik eine kurze Eskapade; nachher wandte er sich der Architektur und dann der Werbung zu. Benno Ammann schuf vor allem in den siebziger Jahren elektronische Werke, die allerdings selten zu hören sind. Die nachhaltigste Wirkung hatte

1. Philipp Anz, *Von Schneebällen und Tiefseetauchern. Eine kurze Geschichte der elektronischen Musik in Zürich*, in: *Tonarten und Klangwelten*, Zürich: Zürcher Kantonalbank 2001, S. 30-39.

2. Vgl. die Karikatur in: *Le Martenot. En marge de l'Exposition genevoise de radio*, in: *Le Radio, Journal de TSF*, 16.12.1932, S. 1645, siehe umseitig.



« Monsieur
Roger Vuataz
caresse
le fil de son
martinet à
l'Exposition
de Genève ! »

Journal de TSF
«Le Radio»
(1932)

Werner Kaegi, zuerst als einer der wichtigsten Mitarbeiter des Genfer Studios, dann (nach seiner Hinwendung zur Arbeit mit dem Computer) im Institut für Sonologie in Utrecht. 1964 hörten Zehntausende seine Filmmusik *Suisse vigilante* an der Expo in Lausanne, 1970 hörten noch mehr Besucher seine Klänge zum Schweizer Pavillon an der Weltausstellung in Osaka. Er war 1967 auch der Verfasser eines grundlegenden Buches (*Was ist elektronische Musik*, Zürich: Orell Füssli 1967) und eines Fernsehbeitrags über elektronische Musik sowie 1971 der Autor einer Schallplatte mit ausführlichen technischen Erläuterungen. In Holland erarbeitete er eine neue Klangsynthesemethode und wurde zu einem wichtigen Lehrer der jungen Komponistengeneration.

Diese drei Pioniere, ebenso wie später viele weitere wichtige Persönlichkeiten der Elektronikszene, konnten sich erst im Ausland entfalten. In der Schweiz gab es bis Mitte der siebziger Jahre keine Ausbildungsmöglichkeit in elektronischer Musik und auch kaum Arbeitsstätten. In Gravesano trafen sich Forscher der verschiedensten Disziplinen und stellten ihre bahnbrechenden Arbeiten vor. Auf den Schallplattenbeilagen der *Gravesaner Blätter* wurden Klangbeispiele zu den vorhandenen Apparaturen veröffentlicht; zum Produktionsstudio für Komponisten wurde der Ort nur in

Einzelfällen. Das Genfer Studio war das einzige, in dem über längere Zeit produziert wurde. Hier allerdings geschah Bemerkenswertes: der Zwang, für die Bedürfnisse des Radios Hörspielmusiken – «Décors sonores» – herzustellen, wie auch die unmittelbare Nähe der Jazzgruppe von Radio Genf führte zu grosser Stilvielfalt und Offenheit und verhinderte das «Elfenbeinturmsyndrom», das vor allem in Deutschland grassierte. Der künstlerische Leiter war André Zumbach, früher heimlich auch als Jazzvibraphonist tätig; die Technik wurde vom heute noch aktiven Pierre Walder betreut. Kosten durfte das Studio eigentlich nichts; es sollten nur Geräte verwendet werden, die im normalen Sendebetrieb kaum gebraucht wurden. Dennoch entstanden im Laufe der Jahre über 60 Werke im Studio. Roland Sassi schuf vor allem Hörspielmusiken, Jacques Wildberger stellte das Tonband für sein Werk *Epitaphe pour Evariste Galois* her, André Zumbach bewegte sich zwischen Filmmusik und Werken für Konzertaufführungen. Werner Kaegi schlug schon früh die Brücke zur improvisierten Musik, so etwa in *Mystic Puzzle II pour musique electronique et ensemble de jazz* von 1966, aufgeführt in Zusammenarbeit mit dem Ensemble de musique légère unter Luc Hoffmann. 1971 wurde der schon etwas angejahrte Regieraum durch

einen Brand zerstört. Man behalf sich daraufhin mit einem Synthesizer und lud immer wieder Solisten ein, die ihre eigenen elektronischen Geräte mitbrachten und mit der Jazzgruppe des Rundfunks auftraten.

DAS ENDE DER MUSIK?

In den anderen Radiostudios war das Umfeld für elektronische Musikproduktionen kaum vorhanden. Rigorose technische Vorschriften machten es beinahe unmöglich, externe Geräte anzuschliessen oder ungewöhnliche Kabelverbindungen zu ziehen, und so entstanden nur wenige Werke in Lausanne und Zürich. Hingegen machte sich das Radio um die Information über die neue elektronische Musik verdient. 1955 fand in Basel eine Tagung über elektronische und konkrete Musik statt, mit Konzerten, die einem teilweise amüsierten, teilweise auch empörten Publikum vor allem Werke aus Frankreich und Deutschland vorstellten. Unter dem Titel «Das Ende der Musik?» berichtete die *Sie & Er* ausführlich darüber. 1957 wurden in Zürich Resultate aus den Mailänder Studios vorgestellt. Radio Genf folgte ein paar Jahre später mit einer Sendereihe «Aspects de la musique au XX^e siècle».

Eine Übersicht von 1967³ zählt in der Schweiz neun Studios. Davon sind sechs als «privat» angegeben, so – neben Gravesano – das Berner Studio von Hans Eugen Frischknecht und das Studio de Musique Contemporaine von Jacques Guyonnet. Dazu kamen (im Katalog natürlich nicht erwähnt) einzelne Persönlichkeiten aus dem Gebiet der sogenannten U-Musik. Die Unterhaltungsmusik wurde zur Domäne der innovativen Elektronik; wer sich damit befasste, erhielt den Stempel der «Anpassung an den Kommerz.» Jazzmusiker wie etwa der Pianist Joel Vandroogenbroeck wurden von ihren Kollegen geschnitten, weil sie sich mit Synthesizern befassten (übrigens oft von jenen Kollegen, die sich einige Jahre später selbst mit elektronischen Klängen profilierten). Elektronische Musikgeräte galten als seelenlose Automaten, die Musiker brotlos machten. Konzertbesprechungen trumpften mit Titeln wie «Rockhausen mit Stock», «Abscheuliches Tonschlachtfest» auf.

Gleichzeitig wurden Fernseh-Signete, die Musik zu Werbe- und Dokumentarfilmen, die Untermalung von Hörspielen immer häufiger mit elektronischen Klängen versehen.

KOMPETENZZENTREN

Erst ein paar Jahre später erhielten in Kurszentren wie dem Künstlerhaus Boswil Synthesizerkurse und Komponistenkollegien für Neue Musik Gastrecht, und allmählich wurde die elektronische Musik salonfähig und durfte auch an Konservatorien gelehrt werden, wenn auch teilweise erst nach erbitterten Auseinandersetzungen im Lehrerkollegium.

Zwei Studios, die – mit veränderter Struktur – noch heute aktiv sind, wurden 1975 eröffnet: Das Elektronische Studio der Musik-Akademie Basel verhalf vielen jungen Komponisten zu ersten Erfahrungen. Der erste Leiter, David Johnson, hatte in Köln als Assistent von Karlheinz Stockhausen gearbeitet und dann im Kölner Feedback-Studio gewirkt. Sein Nachfolger im Jahre 1984, Thomas Kessler, hatte unter anderem in Berlin das Electronic Beat Studio geleitet und dort einigen jungen Leuten das Rüstzeug für ihre späteren Pop-Karrieren mitgegeben.⁴ In Genf baute Rainer Boesch das Studio Espace auf und fand eine Zusammenarbeit mit dem Conservatoire Populaire de Musique. Der Pianist und Komponist Boesch hatte vorher beim Service de la

Recherche in Paris assistiert und hatte während vier Jahren das Conservatoire de Lausanne geleitet. Die Frühgeschichte beider Studios ist wenig dokumentiert.

Die im Rückblick folgenschwerste Entwicklung geschah wiederum ausserhalb der akademischen Musikwelt: 1982 entstand die Schweizer Gesellschaft für Computermusik als loser Zusammenschluss von Interessierten aus den verschiedensten Kreisen. Ein Wettbewerb und eine Tagung im folgenden Jahr zeigten erstaunliche Resultate wie etwa eine improvisierende Software des Jazzmusikers Hans Deyssenroth.⁵ Aus der Gesellschaft entstand die Idee eines gesamtschweizerischen Zentrums für Computermusik, das nach vielen Verhandlungen 1985 den Betrieb aufnehmen konnte. Das Zentrum wurde als Stiftung und unabhängig von bestehenden Institutionen gegründet, um für alle Ausbildungsstätten zur Verfügung zu stehen – wie sich erwies, eine zu frühe Vorwegnahme der heutigen Kompetenzzentren: jedes Konservatorium versuchte, eigene Wege zu gehen, und auch das Zentrum für Computermusik war dann nach einigen Jahren gezwungen, unter dem Dach der Musikhochschule Zürich Unterschlupf zu suchen. Dort wiederum erwies sich die Schwellenangst vieler Nachwuchselektroniker als Hindernis. Als Ausweg wurden für Aufführungen und Workshops Spielstätten wie die Werkstatt für improvisierte Musik, eine Galerie der Firma Ericsson oder Räume der ETH benutzt. Das Interesse an mehr als nur flüchtigen Kontakten war dennoch minim, und erst als der Begriff «Computermusik» von der Technobewegung in Beschlag genommen wurde und der erste Reiz der simplen kommerziellen Programme verflohen war, bildete sich eine neue Gruppe von Lehrwilligen heran.

Heute unterhält jede Musikhochschule eine Abteilung, die sich mit einer Variante der Computeranwendungen für Musik befasst. Auch an Universitäten und an der ETH sind Applikationen mit Bezug zur Musik heute beliebt und es ist erstaunlich, welche Mittel nun plötzlich für das frühere Stiefkind bereitgestellt werden. Oft ist allerdings wenig Wissen über die Vorgeschichte der Computermusik vorhanden und der kritische Beobachter wundert sich immer wieder, wie mit viel Aufwand bereits Bestehendes wieder erfunden und propagiert wird – doch das ist eine andere Geschichte.

3. Hugh Davies, *International Electronic Music Catalog*, in: *Electronic Music Review*, Cambridge MA, 1967, S. 92-95.

4. Siehe in diesem Heft, S.20f.

5. Siehe Andreas Knecht, *Electric Jazz – von der Hammondorgel zum Laptop*, in: Bruno Spoerri (Hrsg.), *Jazz in der Schweiz*, Zürich: Chronos 2005, S. 147-163.