

Gabrielle Weber

Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein schwieriges Verhältnis.

Elitäre Kunst trifft Massenmedium am Tonkünstlerfest in Lugano 1981

Lässt sich zeitgenössische Musik, Musik der klassischen Avantgarde, einem großen Publikum am Fernsehen nahebringen? Wie ergänzen oder beeinflussen sich Musik und Bild, und worin könnte das Potenzial ihrer Verbindung liegen?

Seit Aufkommen des Massenmediums Fernsehen befassten sich mit diesen Fragen sowohl die nationalen europäischen Fernsehsender, die innerhalb ihres kulturellen Bildungsauftrages auch (zeitgenössische) Musik abzudecken hatten, als auch die Komponierenden, die dem Fernsehen als Medium zur Verbreitung ihres Schaffens allerdings sehr unterschiedlich begegneten, es entweder demonstrativ ignorierten, bewusst ablehnten oder erwartungsfroh begrüßten.

Eine gemeinsame Erörterung und Annäherung versprach die Tagung »Musik und Fernsehen« 1981 in Lugano, veranstaltet vom Schweizerischen Tonkünstlerverein (STV) und der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG).¹ Am Symposium im Rahmen des Tonkünstlerfests, einer alljährlich stattfindenden Zusammenkunft des STV mit zahlreichen Konzerten und Uraufführungen, wurde die Darstellung von Musik im Massenmedium TV von Musikschaffenden sowie Fernsehregisseuren und -produzenten² diskutiert. In der Einladung zur Tagung schreibt der STV:

»Das Thema der Veranstaltung wird diesmal ›Musik am Fernsehen‹ sein. Es wird in einem Seminar mit videomagnetischen Beispielen behandelt, das sowohl Musikern wie Fernsehschaffenden offenstehen soll, damit gemeinsame Probleme diskutiert werden können.«³

Die Tagung wurde zum Schlüsselmoment in der Begegnung zweier wichtiger Schweizer Institutionen, die das Bild des Schweizer zeitgenössischen Musikschaffens für eine größere Öffentlichkeit im In- und Ausland wesentlich prägten.

- 1 Die 1931 gegründete Schweizerische Rundspruchgesellschaft (SRG) wurde 1960 umbenannt in Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG).
- 2 Da an der Tagung ausschließlich Männer zu Wort kamen, kommt im Beitrag die männliche Form zur Anwendung.
- 3 Carlo Florindo Semini [Präsident des Organisationskomitees des STV]: Einladungsschreiben vom 15. April 1981 (Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne/Archives musicales, Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins STV [frz. Fonds ASM], Signatur: ASM-B-2-III. Im Folgenden werden die Archivalien des STV nur noch durch die jeweiligen Signaturen, beginnend mit »ASM-«, ergänzt. Bezeichnen die Signaturen Dossiers, wird dies mit der Präposition »in« angezeigt).

Die Hinwendung zum Fernsehen war einer ein paar Jahre früher im Vorstand des STV beschlossenen »Öffnung« zu verdanken. Um dem Vorwurf zu begegnen, elitär zu sein, sollten mehrere thematisch breit ausgerichtete Tonkünstlerfeste initiiert werden. Entsprechend wurde in der Einleitung zum Luganeser Festivalprogramm der »Übergang von einem elitären zu einem Massen-Ereignis« als Movens der Veranstaltung betont.⁴

Der Rezensent des Zürcher Tages-Anzeigers diagnostizierte in diesem Zusammenhang: »[M]it dem Fragenkomplex ›Musik und Fernsehen‹ [hatte man] der Veranstaltung durchaus wieder eine thematische Ausrichtung zu geben versucht, die den Verein von seiner vielerorts mit Besorgnis registrierten geistigen Isolation wegführen könnte.«⁵

Wie stellte sich nun das Verhältnis der beiden Akteure im Jahr 1981 dar, wo sah man Probleme, wo verortete man Potenzial? Welches waren Desiderate des STV und welchen strukturellen und politischen Zwängen unterlag das nationale Medienhaus? Und letztendlich: Was für ein Bild der Musikavantgarde wurde 1981 am Schweizer Fernsehen präsentiert und wie ordnete sich dieses Bild in den internationalen Kontext und den Veränderungsprozess des Massenmediums ein?

In meinem Beitrag nehme ich anhand der unterschiedlichen Positionen, die an der Tagung ersichtlich wurden, sowie deren Diskussion eine Einordnung vor. Meine Untersuchung basiert auf dem in Lugano präsentierten Filmmaterial sowie auf dem Filmarchiv der SRG, dem umfangreichen Pressespiegel zur Tagung, noch unveröffentlichten Dokumenten des STV und strukturierten Zeitzeugeninterviews.

tv als Leitmedium – gesellschaftliche und ästhetische Implikationen TV-Geräte waren seit Ende der sechziger Jahre in vielen Haushalten vorhanden und bildeten oft den Mittelpunkt des gemeinsamen Lebens. 1968, bei Aufschaltung des Farbfernsehens in der Schweiz, waren bereits über eine Million Fernseher angemeldet.⁶ In der SRG-Konzeption waren seit der Gründung der Gesellschaft 1931 als verbindliche Themenbereiche nebst Information auch Kultur und Unterhaltung festgeschrieben.⁷ Einhergehend mit technologischer Innovation, die nebst der Verbesserung der Bildqualität qualitativ

- 4 Carlo Florindo Semini: Willkommen! [Einführungstext], in: Programmheft zur Tagung 1981 (in: ASM P-2-10).
- 5 Konrad Rudolf Lienert: »Öffnung« im Programm – und in Wirklichkeit? 82. Schweizerisches Tonkünstlerfest in Lugano, in: Tages-Anzeiger vom 2. Juni 1981, S. 25 (Kopie in: ASM B-112).
- 6 Ursula Ganz-Blättler/Theo Mäusli: Fernsehen, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 31. März 2016, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010986/2016-03-31/> (letzter Zugriff auf alle Links in diesem Beitrag am 22. Juli 2024).
- 7 Edzard Schade: Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 21. Februar 2018, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010482/2018-02-21/>.



ABBILDUNG 1 Das Titelbild des Programmhefts zur Tagung 1981 zeigt als Grafik einen Fernsehapparat, überlagert von elektrischer Strahlung und Schweizerkreuz (in: ASM PB-2-10)

hochwertige Musikübertragungen begünstigte, wurden die 70er- bis 90er-Jahre zur eigentlichen goldenen Ära der klassischen und damit auch zeitgenössischen Musik im Fernsehen.

Medientheorie, Philosophie, Literatur- und Kulturwissenschaft nahmen immer wieder explizit Bezug auf Fernsehen als Leitmedium, das enorme gesellschaftliche Implikationen mit sich brachte und in ästhetischer Hinsicht andere Wahrnehmungsformen als die bisherigen, rein Text-, Bild- oder Ton-orientierten, ermöglichte. Bei inhaltlich-ästhetischen Überlegungen wird dabei meist aufs Visuelle fokussiert. Marshall McLuhan, der sich in seinem Schlüsselwerk *Understanding Media* 1964 primär auf das Fernsehen bezog, betonte hingegen, dass sich genau das Fernsehen nicht an den Seh- sondern an den Tastsinn wende, indem es die Sinne Sehen und Hören gleichwertig anspreche, die davor durch die Einführung des phonetischen Alphabets streng getrennt worden seien.⁸ Mit Sehen und Hören waren für ihn jene Sinne charakteristisch, die bezeichnenderweise auch in Musikproduktionen am Fernsehen wesentlich zusammenspielen. Seine Einschätzung bildet einen auffälligen Gegensatz zur häufigsten Kritik am audiovisuellen Medium hinsichtlich seiner Eignung für Musik, dass das Visuelle die Musik zu sehr in den Hintergrund dränge.

Hansjörg Pauli beispielsweise, Schweizer Musik- und Filmtheoretiker, STV-Mitglied und an der Konzeption der Luganeser Tagung beteiligt, diagnostizierte schon 1968, dass die Zeitgenossen vom Auge wesentlich mehr Gebrauch zu machen verstünden als vom Ohr. Er folgerte,

»daß eine Konzertaufzeichnung nicht primär als visuell gestützte Darbietung von Musik konsumiert wird, sondern eher umgekehrt als musikalisch unterspülte Bilderfolge. Als solche jedoch wird sie weniger an den Eindrücken aus dem Konzertsaal gemessen als vielmehr an denen, die man sonst vor dem Bildschirm gewinnt: den auf Schock getrimmten Abkürzungen der Nachrichten, dem Film.«⁹

Neo-TV ab den 80er-Jahren Ab den 80er-Jahren erhielten die nationalen Sender durch die Eröffnung neuer Verbreitungswege – wie Kabel-, Satellit- und Pay-TV – massive Konkurrenz durch private Anbieter. Ihr Angebot passte die SRG mit der Aufgabe des SRG-Monopols (1983) im kompetitiven kommerzialisierten globalen Umfeld laufend an – weg von Kultur, hin zu Unterhaltung.

Im Zeitraum um 1980 verortete auch Umberto Eco den wichtigsten Umschlagpunkt in der Geschichte des Mediums, allerdings nicht primär aufgrund von Privatisierung

- 8 Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf 1992, S. 100–108 (engl. Original als *Understanding Media*, London/New York 1964, S. 88–96).
- 9 Hansjörg Pauli: *Das Hörbare und das Schaubare – Fernsehen und jüngste Musik*, in: *Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze*, hg. von Ulrich Dibelius, München 1969, S. 29–40, hier S. 32.

und Kommerzialisierung, sondern wegen neuer technologischer Entwicklungen wie der Fernbedienung, die die Möglichkeit des »Zappens«, des Hin- und Herschaltens zwischen Programmen, ins Publikumsverhalten eingebracht und in Folge die Ausrichtung von Programmen stark beeinflusst habe. Dabei prägte er den in der Fernsehtheorie gängigen Begriff »Neo-TV« für Fernsehen ab 1980 (im Gegensatz zum vorausgehenden »Paläo-TV«).¹⁰

Medienresolution STV gegen SRG Ins Tagungsjahr 1981 fällt auch ein politischer Vorstoß des STV gegenüber der SRG. Der Jahresbericht des STV 1981 hält nachträglich fest, dass bereits 1980 eine Medienkommission gegründet worden sei, denn der Schweiz stehe, »wie vielen kleinen Ländern, eine Überschwemmung mit fremden Medien bevor.«¹¹ Mit der Veröffentlichung einer Resolution sollte auf angekündigte Kürzungen der SRG beim zweiten Radioprogramm und damit auf die »Vernachlässigung des Kulturauftrags« reagiert werden. Ein Entwurf wurde an der Generalversammlung des STV am Tonkünstlerfest 1980 in Glarus diskutiert, darauf im Jahresbericht 1980¹² und im Frühling 1981 in der Schweizerischen Musikzeitung (SMZ) publiziert,¹³ an der STV-Generalversammlung in Lugano nochmals besprochen, leicht abgeändert und als Resolution an die SRG final verabschiedet. Als Folge davon fand dann im Oktober 1981 unter dem Titel »Elektronische Medien und Musik« eine Aussprache zwischen dem STV und der Leitung der SRG (Leo Schürmann, Präsident) an der Universität in Fribourg statt, Referate und Diskussion wurden in der SMZ publiziert.¹⁴

Der Kulturauftrag werde aktuell so interpretiert, dass elektronischen Medien lediglich eine Distributionsaufgabe zukomme: zu wenig für die Tonkünstler. »Die schöpferischen Aktivitäten müssen zu einem guten Teil in den Medien selber geschehen, indem die Medien ihrerseits Impulse geben und die technischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten für die weitere Entwicklung der Kultur fruchtbar machen«, forderte die Resolution und endete mit dem Appell: »Die Kultur blüht immer dort auf, wo die Mächtigen

- 10 Im wegweisenden kurzen Schlüsseltext zur Fernsehtheorie analysiert Eco 1983 das Angebots des italienischen Nationalsenders RAI (Radiotelevisione Italiana), erstmals auf Deutsch übersetzt anlässlich der Ausstellung TeleGen: Umberto Eco: Die verlorene Transparenz, in: TeleGen. Kunst und Fernsehen, hg. von Dieter Daniels und Stephan Berg, München 2016, S. 195–205.
- 11 [Anon.]: Medienkommission, in: STV-Jahresbericht 1981, S. 3 f. (ASM-E-3-76).
- 12 [Anon.]: Resolutionentwurf zur schweizerischen Medienpolitik, in: STV-Jahresbericht 1980, S. 22–24 (ASM-E-3-75).
- 13 [Anon.]: Manifest über die Schweizerische Medienpolitik, in: Schweizerische Musikzeitung 121 (1981), S. 98–100.
- 14 [Redaktion]: Elektronische Medien und Musik [Referate von Leo Schürmann, Jürg Stenzl und Hansjörg Pauli, Replik von Rudolf Kelterborn sowie Presseauszüge], in: Schweizerische Musikzeitung 121 (1981), S. 345–366.

der Welt sich ihres kulturellen Auftrags bewußt waren. Heute gehören die Medien zu den Mächtigen. Sie sollten sich der entsprechenden Verantwortung bewußt sein.«¹⁵ Die Sprache war scharf: von »gefährliche[r] Bereitschaft [...], das 2. Programm und somit den Kulturauftrag zu reduzieren oder gar aufzugeben und damit zu einer Verödung der schweizerischen Kulturlandschaft beizutragen« seitens der »Führungsspitzen der SRG« war pointiert die Rede.¹⁶ Das Manifest bezog sich primär aufs Radio. Vom Fernsehen versprach man sich damals wenig, wie Pauli es in derselben Ausgabe der SMZ formulierte:

»Ich habe früher, in Diskussionen über die Frage, wie sinnvoll oder sinnlos es sei, Musik auch noch via Fernsehen zu verbreiten, gelegentlich die Ansicht vertreten, man könnte immerhin am Fernsehen die Leute neugierig machen, um sie dann aufs Radio als das weit tauglichere Medium zu verweisen. Ich sehe nach wie vor keinen Grund, die Chancen von Fernsehmusik optimistischer zu veranschlagen. Aber ich bin dem Radio gegenüber erheblich skeptischer geworden.«¹⁷

Die Tagung – Vorarbeiten und Anlehnung Korrespondenzen zwischen Bernhard Geller, damaligem STV-Generalsekretär, und Leo Nadelmann, Leiter des Ressorts Musik bei SFRS 1965–1978, gehen auf Dezember 1976 zurück. Eine erste Skizze zur Tagung, erstellt von einer Arbeitsgruppe des STV mit Bernhard Geller, Hansjörg Pauli, den Komponisten Rudolf Kelterborn und Éric Gaudibert, findet sich im Archiv des STV mit Datum 10. März 1977.¹⁸ Ab Herbst 1977 fanden dann regelmässige Arbeitstreffen einer »commission préparatoire pour la fête AMS 1981 à Lugano« in leicht wechselnder Besetzung statt, bei der immer wieder Vertreter der SRG Einsitz nahmen.¹⁹ Als Kooperationspartner und Teil der Planungsgruppe war Carlo Piccardi, Musikwissenschaftler und Leiter Musik beim italienischsprachigen Sender Televisione della Svizzera Italiana (TSI), beteiligt. Piccardi übernahm die Initiative und Organisation der Tagung seitens SRG/TSI und produzierte auch die Filmversion des STV-Auftragswerks. Die Referenten, ausschließlich schweizerische Fernsehredakteure, wurden 1978 angefragt und in die Konzeption der Tagung einbezogen. Hansjörg Pauli wurde zur Leitung des Schlusspanels angefragt, sagte aber ab

15 [Anon.]: Manifest über die schweizerische Medienpolitik, S. 100.

16 Ebd., S. 99.

17 Hansjörg Pauli: »Das versendet sich ...«. Überlegungen zum Thema Musik am Radio, in: Schweizerische Musikzeitung 121 (1981), S. 69–75, hier S. 69.

18 [Anon.]: Avant-projet de programme pour une fête des musiciens suisses consacrée à »la musique à la télévision« (en 1981, éventuellement à Lugano), esquissé par un petit group lors d'un repas de travail, 10.3.1977, Hotel Schweizerhof Bern (in: ASM-B-2-III).

19 Das erste Treffen der dieser Kommission fand bei einem »repas de travail« im Hotel Schweizerhof Bern statt, anwesend waren seitens SRG Marc Andreae (für Ermanno Briner RTSI), Eric Bauer (RTS), und seitens STV Éric Gaudibert, Rudolf Kelterborn, Hansjörg Pauli und Bernhard Geller; vgl. Protokoll der Sitzung vom 19. September 1977 (in: ASM-B-2-III).

und nahm an der Tagung nicht teil. Das Schlusspanel wurde schließlich von Kurt von Fischer, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich, geleitet.

Bei Vorrecherchen zur Tagung orientierte sich der STV auch am Ausland, beispielsweise findet sich im STV-Archiv eine ausführliche Analyse zum Verhältnis von Musik und TV in Kanada aus dem Jahr 1978. Der Autor, Louis Applebaum, Komponist und damaliger Executive Director des Ontario Arts Council, stellte darin ein Medienmanifest zu Musik am Fernsehen vor, das aus einer Konferenz des Centre National des Arts zum Thema Kunst und Medien hervorgegangen war. Es ist davon auszugehen, dass die Überlegungen direkte Anregung zur Ausrichtung der Tagung und zur Lancierung der Medienresolution des STV waren.²⁰

Tagungsablauf Die Tagung fand im Palazzo dei Congressi in Lugano statt: Eröffnet 1975, war der damalige Neubau in Beton und Glas ein wirtschaftliches, aber auch kulturelles Aushängeschild des Tessins. Angereist waren gegen 200 Tonkünstlerinnen und Tonkünstler aus der ganzen Schweiz, dazu Gäste aus dem Ausland und Berichterstatter und Berichterstatterinnen aus allen Sprachregionen.²¹ Entsprechend fiel der Pressepiegel breit und detailliert aus.

Am Vorabend wurde das STV-Auftragswerk, *Claustrophonie* von Jürg Wytenbach, in zwei Versionen – live und in einer eigens für das Festival durch den Zürcher Regisseur Peter Schweiger für TSI hergestellten Fernsehproduktion – gezeigt und gemeinsam diskutiert.

Die Tagung am Samstag bestand aus fünf parallel geführten Panels, wo zirka zwei Dutzend Musik-Fernsehproduktionen von Moderatoren vorgestellt und gemeinsam diskutiert wurden, gefolgt vom gemeinsamen Schlusspanel. An den Panels – je zwei wurden auf Deutsch und Französisch abgehalten, eines auf Italienisch – lassen sich verschiedene Positionen erkennen, die ich im Folgenden vorstelle.

Erstes Deutschschweizer Panel: Narrative Produktionen Das erste der Deutschschweizer Panels wurde von Armin Brunner, damaliger Redaktionsleiter der Abteilung Musik und Ballett beim Schweizer Fernsehens DRS (SF DRS), und Adrian Marthaler, Regisseur von

- ²⁰ Louis Applebaum: *The Paradox and Puzzle of Music on Canadian Television*, in: *Canadian Composer*, Januar 1979, S. 18–23 und S. 45. Applebaum bezeichnet als »Paradox« die Omnipräsenz von (Begleit-) Musik am TV bei gleichzeitig raren Musiksendungen und als »Puzzle« das Problem der Übersetzung von Bildern auf Musik. Er hinterfragt die Qualität von Musiksendungen und favorisiert diejenigen, in denen TV als eine neue (Kunst-)Form eingesetzt werde. Seine Prognose: »Interaktivität, Fraktionalisierung des Publikums und frei wählbare Mehrkanalsysteme« (Kopie in: ASM-B-2-III).
- ²¹ Die hohe Anzahl Teilnehmer und Teilnehmerinnen ist sicherlich auch der großzügigen Einladung ins Tessin geschuldet, mit Schifffahrt zu einem Konzert nach Bissone und Hotelübernachtungen.

Seminario "musica e televisione"					
Sala B1	Sala B2-3	Teatrino	Sala Blu	Sala C	Sala Anfiteatrale
Gruppo Armin Brunner Adrian Marthaler (in deutscher Sprache)	Gruppo Fritz Knauer (in deutscher Sprache)	Gruppo Eric Bauer (en langue française)	Gruppo Jean Bovon (en langue française)	Gruppo Carlo Piccardi (in lingua italiana)	
09.00	09.00	09.00	09.00	09.00	
Honegger: Concertino (Regia Marthaler/SRG)	Ravel: Concerto per pianoforte (Regia Lindemann/WDR)	Bruckner: 4.ème Symphonie (Regia Minkoff/SSR)	Circuit fermé (Regia Bovon/SSR)	Stravinsky: Le Sacre du printemps (Regia Landry/SRC)	
09.45					
Kagel: Phonophonie (Regia Kagel/SRG)					
10.45	10.30	10.15	10.00	10.00	
Carissimi: Jephtha (Regia Marthaler-Schweiger/SRG)	Kagel: Match (Regia Kagel/WDR)	Stravinsky: Danses concertantes (Regia Bovon/SSR)	Quadrature (Regia Bovon/SSR)	Debussy: La boîte-à-joujoux (Regia Briner/TSI)	
			10.45	10.50	
			Stravinsky: Histoire du soldat (Regia Bovon/SSR)	Stravinsky: Le Sacre du printemps (Regia Weyrich/ZDF)	
11.30		11.00		11.20	
Honegger: König David (Regia Düggelin/SRG)		Musique de ma vie (Regia Minkoff/SSR)		E. Satie: compositeur de musique (Regia Bertossa/TSI)	
		11.45	12.00		
		Leçon de chant avec G. Bacquier (Regia Bovon/SSR)	Stravinsky: L'oiseau de feu (Regia Landry/SRC)		
12.30	12.30	12.30	12.30	12.30	
Fine	Fine	Fine	Fine	Fine	
15.15	15.15	15.15	15.15	15.15	
Honegger: Ich bin Komponist (Regia Schweiger/SRG)	Henze: Tristan's Klage (Regia Lindemann/WDR)	Théâtre Kirov (Regia Mourthé/TF1)	Mozart: La flûte enchantée (Regia Matteuzzi)	Gesualdo (Regia Lindemann/SRG-BR)	
				16.15	
				Le boeuf sur le toit (Regia Averyt/ORTF)	17.00
					Plenum diretto dal Prof. Kurt von Fischer

ABBILDUNG 2 Tagungsverlauf: An fünf Panels in drei Landessprachen wurden TV-Produktionen vorgestellt (Programmheft 82. Tonkünstlerfest Lugano 1981, in: ASM P-2-10)

Musikprogrammen bei SF DRS, geleitet. Sie zeigten ausschließlich Eigenproduktionen: drei Arbeiten aus einem eben erfolgreich lancierten Zyklus zu Arthur Honegger (1892–1955) – konkret einen Dokumentarfilm (Regie Peter Schweiger) und Verfilmungen der Werke Concertino (Regie Adrian Marthaler) und König David (Regie Werner Düggelin) – sowie die Historia di Jephthe von Giacomo Carissimi in einer szenischen Fassung (Regie Marthaler und Schweiger) und Mauricio Kagels Phonophonie, produziert für SF DRS im Jahr 1979.

Die in Lugano gezeigten Filme gehören zu den ersten in einer Serie von Musikproduktionen, bei denen Musik auf visueller Ebene durch eigenständige Erzählungen ergänzt wurde. Sie standen für eine neuartige Visualisierung von Musikwerken, machten international Furore und fanden unter dem Stichwort »narrative Produktionen« Eingang in die damalige Presse. Armin Brunner, der zugleich die redaktionelle Alleinverantwortung innehatte, trat die Leitung 1978 an und behielt sie bis 1998 bei. Als an neuen Musiktendenzen interessierter Dirigent und Komponist legte Brunner während seiner Ära einen starken Fokus auf Musikproduktionen, wobei die Darstellung der Musik im

Vordergrund stand. Er entwickelte auch weitere neue Formate, zum Beispiel 1980 unter dem bezeichnenden Titel »Wer nicht hören will, muss sehen« eine Reihe mit Vertonungen experimenteller Stummfilme, für die er auch Schweizer Komponisten anfragte.²² Orientierte er sich vor seinem Stellenantritt an der internationalen Musikavantgarde und an deren Schaufenstern etwa in Donaueschingen und Darmstadt, so lehnte er sie später – betont überspitzt – als »Diktatur der Avantgarde, ein[e] sehr starr[e] intolerant[e], aggressiv[e] Diktatur«²³ ab und wandte sich einer seiner Meinung nach fernsehgerechteren Musikavantgarde zu, die Komponistenpersönlichkeiten wie Mauricio Kagel verkörperten.

Adrian Marthaler stieß zu Beginn von Brunners Direktion als junger Regisseur dazu und arbeitete mit Brunner während dessen ganzer Ära eng zusammen. Der unverkennbare Regiestil des Duos als Alleinstellungsmerkmal verband eine ironische Auslegung des gängigen Konzertbetriebs mit spielerisch-humorvollem, gelegentlich dadaistisch-subversivem Subtext und trug dazu bei, dass sich die Musikproduktionen von SF DRS im internationalen Umfeld profilierten. Zahlreiche Preise und – verbunden mit einer proaktiven Pressearbeit seitens SF DRS – Besprechungen in der Printpresse, Präsenz an Messen und Verkäufe ins Ausland waren Garant dafür, dass eine Produktionsspirale mit mehr oder minder gleichbleibender stilistischer Ausrichtung während der zwanzig Jahre in Gang blieb.

Dass das kompetitive privatisierte Umfeld und der Boom anderer Musikgenres am Fernsehen maßgeblichen Einfluss auf die Darstellung hatten, zeigt sich darin, dass deren Ästhetik als Maßstab in der offiziellen SF-DRS-Kommunikation für die Marthaler/Brunner-Filme herangezogen wurde: »ich finde, Ihre [Brunners-Marthalers] Behandlung der klassischen Musik im Fernsehen ist eine einmalige Antwort auf die gegenwärtige Pop-Video-Welle« – so der englische Violinist Bruce Dukov, zitiert in einem SF-DRS-Pressecommuniqué von 1980.²⁴

Für seine Musikfilme wählte das Duo in der Regel bestehende Werke aus. Dabei waren weder Ästhetik noch »Swissness« im Sinne eines in der Musik gegebenen Schweizbezugs ausschlaggebend, sondern dass die Musik ihre persönliche bildliche Phantasie anregte, so Marthaler im Gespräch.²⁵ Schweizer Komponistinnen und Komponisten

22 Armin Brunner: Presseankündigung, August 1980, Privatarchiv Thomas Meyer, Musikjournalist.

23 Armin Brunner im undatierten Interview mit Rolf Urs Ringger, online, www.arminbrunner.ch/seiten/02_interviews.html. Brunner zitiert hier aus einem (ebenso undatierten) Interview von Annaktrin Täuschel mit dem russischen Komponisten Rodion Schtschedrin, siehe www.shchedrin.de/de/rodion-shchedrin/interview.

24 [Anon.]: 20 TV DRS-Produktionen an Chanel 4 verkauft [Pressecommuniqué SF DRS 1985], Privatarchiv Thomas Meyer, Musikjournalist.

25 Adrian Marthaler im Gespräch mit Gabrielle Weber, Zürich, 30. Juli 2022.

wurden von diesem Duo kaum berücksichtigt. Peter Schweiger, Theaterregisseur und 1975 bis 1983 Musikregisseur bei SF DRS, realisierte hingegen mehrere Filme zu Schweizer Komponisten²⁶ für SF DRS, ebenso wie die Verfilmung des Auftragswerks des STV für die Tagung in Lugano.

Für die von Brunner favorisierte fernsehgerechte Musikavantgarde stand am ersten Panel in Lugano Mauricio Kagel mit der Eigenproduktion *Phonophonie* aus dem Jahr 1979. Kagels szenisch-musiktheatrale Aktionen, die Optisch-Gestisches in Klangsprache und Partitur integrieren und in denen Musiker und Musikerinnen zugleich performativ agieren, galten schon 1968 in den Augen Theodor W. Adornos²⁷ als geeignete Darstellungsweise von Avantgardemusik im Fernsehen. Carlo Piccardi konnte 1973 als Erster Kagel in Personalunion als Komponist und Regisseur fürs Schweizer Fernsehen verpflichten: für die TSI-Musikproduktion von *Unter Strom*. In der Folge realisierte Kagel von 1975 bis 1986 insgesamt 10 Musikproduktionen für SF DRS. Nach 1986 bis zu seinem Tod 2008 arbeitete er nur noch für BBC, WDR und ZDF.

Zweites Deutschschweizer Panel: Ausländisches Filmschaffen und Paläo-TV Kagel war auch am zweiten Deutschschweizer Panel, das sich ganz dem frühen Fernseh-Musikfilm und ausländischen Produktionen widmete, mit einer seiner ersten Arbeiten vertreten. Das Panel wurde vom Zürcher Filmschaffenden, Musikwissenschaftler und Musikpublizisten Mathias Knauer geleitet, der nach Anfängen beim Radio 1975 zum Film gewechselt hatte und in Deutschland und der Schweiz arbeitete. Knauer stellte drei ausschließlich vom Westdeutschen Rundfunk (WDR) produzierte Filme vor: Das Programm nennt Maurice Ravels *Concerto per pianoforte* und Hans-Werner Henzes *Tristans Klage*, beide in der Regie von Klaus Lindemann, sowie *Match* von Mauricio Kagel aus dem Jahr 1966. Mathias Knauer präzisiert im Gespräch, dass nach dem Druck des Programms noch Änderungen vorgenommen wurden: »Die Auswahl war schwierig, zum Teil auch Zufall [...]. Aus *Match* wurde *Solo*, Henze gab's zuerst ohne Ton, dann in Englisch«. Das habe beispielsweise mit der Verfügbarkeit von Filmen oder mit Ausstrahlungsrechten zu tun gehabt, so Knauer.²⁸

26 Zu Arthur Honegger, Othmar Schoeck, Gérard Zinsstag, Hans Wüthrich, Hans Ulrich Lehmann und Franz Tischhauser.

27 Theodor W. Adorno bezeichnete 1968 in einem Interview die Verbindung von Musik und TV als »grauenhaft«, »übelstes Kunstgewerbe« und »illusionären Kitsch«. Er schlug vor, »aus dem Medium selbst spezifisch neue Möglichkeiten zu entwickeln«, und führte an, dass »jüngste Versuche von Mauricio Kagel [...] durchaus auf eine sinnvolle Verwendung auch des Fernsehens hinauslaufen.« [Anon.]: »Musik am Fernsehen ist Brimborium«, in: *Der Spiegel* vom 25. Februar 1968, www.spiegel.de/kultur/musik-im-fernsehen-ist-brimborium-a-3fc72903-0002-0001-0000-000046135736.

28 Mathias Knauer im Gespräch mit Gabrielle Weber, Zürich, 10. Juni 2022.

Solo – 1967 von Mauricio Kagel zusammen mit Alfred Feussner für den WDR produziert – überträgt Dieter Schnebels *Visible Music* Nr. 1,²⁹ komponiert für einen ins Leere dirigierenden Dirigenten, in einen zirka 27-minütigen Schwarzweißfilm.³⁰ Der Film präsentiert Schnebels performatives Stück visuell überspitzt illustriert und geschnitten: Er zeigt den adrett gekleideten Dirigenten im Frack mit Lackschuhen beim schweifenden Gang durch das verschnörkelte, spiegelversetzte neo-barocke Theaterfoyer, durch den leeren Saal zum Dirigierpult, dann vor leerem Orchestergraben und Zuschauerraum dirigierend bis zur Auflösung und zum Brand der Szenerie, den Dirigenten kriechend, springend oder fliegend vervielfacht, versehen mit einer Tonspur von Schritten, einzelnen punktuellen Instrumenten, Atmen, Summen, Singen, Keuchen oder Stöhnen. In einem Aufsatz von 1968 lobt Schnebel selbst Kagels Umsetzung von Solo und weitere seiner TV-Produktionen für die »Umwandlung musikdramatischer Vorgänge in kinematografische, wobei durch Transposition von Prinzipien des musikalischen Theaters nun auch Kameraführung und Schnitttechnik musikalisiert werden.«³¹

Neben Kagel stellte Knauer weitere Produktionen des WDR vor. Der Regisseur Klaus Lindemann, »Kölner Hausregisseur«, wie ihn Hansjörg Pauli bezeichnete,³² setzte beim WDR und dem Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF)³³ ab den späten 60er-Jahren eine andere Art musikgerechter Bildfindung um.³⁴ Seine Arbeiten standen für die Suche nach einer Bildsprache, die Musik virtuos montageartig um- und übersetzte, um der reinen Konzertaufzeichnung zu entgehen. »Die Bildregie folgt der Partitur derart, daß auf dem Bildschirm [...] die Verläufe der Stimmeinsätze und der ›Handlungsprogression‹, insgesamt die strukturellen Zusammenhänge der Werke verdeutlicht werden«, bemerkte der Medientheoretiker Josef Kloppenburg exemplarisch mit Blick auf Lindemanns Ligeti-Verfilmungen.³⁵ Für Hansjörg Pauli brachte dieses Verfahren jedoch andere Probleme mit sich. »Der Effekt ist geblieben, bloß die Richtung hat gedreht: dort verhinderte Langeweile die Rezeption von Musik, hier steht Brillanz ihr im

- 29 Dieter Schnebel: *Visible Music* Nr. 1 (1962), uraufgeführt in Palermo mit Sylvano Bussotti, Dirigent, und Frederic Rzewski, Instrumentalist.
- 30 Mauricio Kagel/Dieter Schnebel: *Solo*, WDR 1967, Video unter: https://youtu.be/sl_Wy2uuCjY.
- 31 Dieter Schnebel: *Sichtbare Musik*, in: *Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze*, hg. von Ulrich Dibelius, München 1969, S. 10–28, hier S. 20.
- 32 Pauli: *Das Hörbare und das Schaubare*, S. 33.
- 33 Die Länderanstalt ZDF ging im April 1963 als zweiter deutscher Fernsehkanal auf Sendung.
- 34 Klaus Lindemanns Filme waren beim Verfassen des Textes nicht zugänglich. Sein Ansatz wird in der Fernsehliteratur bis in die neunziger Jahre oft erwähnt, weshalb hier Schilderungen aus der Zeit ein Bild vermitteln.
- 35 Josef Kloppenburg: *Konzepte der Bebilderung musikalischer Kunstwerke im Fernsehen. Anmerkungen zu ihrer Verwendung im Musikunterricht*, in: *Musikvermittlung als Beruf*, hg. von Maria Luise Schulten, Essen 1993 (*Musikpädagogische Forschung*, Bd. 14), S. 60–64, hier S. 61.

Wege.«³⁶ Lindemanns Arbeiten galten in dieser Zeit als exemplarisch und wegweisend für die Umsetzung eines gleichwertigen Verhältnisses von Musik und Bild durch das Ausschöpfen medienspezifischer Möglichkeiten.

Knauer stand dem nationalen Fernsehen grundsätzlich kritisch gegenüber, wie er im Interview erwähnt. Er war in den siebziger Jahren auch Mitbegründer des Filmkollektivs Zürich, einem Zusammenschluss freier Filmschaffender mit Wurzeln in der Zürcher politischen Bewegung, das verschiedene Dokumentarfilme zur Schweizer Musikavantgarde produzierte. Diese waren grundsätzlich anders ausgerichtet als die Filme der SRG, entstanden aber nach Möglichkeit aus finanziellen Gründen in Koproduktion.

In seiner Anfangszeit hatten Knauer und sein Umfeld im Fernsehen ein Medium der Zukunft gesehen. Mit der Zeit sei dann immer deutlicher geworden, dass keine große Gegenliebe seitens SF DRS festzustellen war. Vielmehr habe er »produktive Arbeitszusammenhänge mit den Komponierenden am Fernsehen, in denen sie sich gleichwertig an Produktionen hätten beteiligen können, vermisst«. Eigenständige Schweizer Regisseure, wie beispielsweise auch Pauli, hätten es in der kleinen Schweizer Fernsehlandschaft wegen der Monopolstellung der TV-Redakteure schwer gehabt, da sie nicht wie im nahen Ausland auf andere Sender ausweichen konnten, sagt Knauer im Gespräch.

Ähnlich sei es – auch prominenten – Schweizer Musikschaffenden ergangen. Klaus Huber beispielsweise, Präsident des STV zur Zeit der Tagung, sei von Brunner kurz nach der Tagung für die Vertonung eines fertigen Films angefragt worden,³⁷ hätte aber eine frühe Mitarbeit bevorzugt – also keine nachträgliche Komposition –, worauf weitere Zusammenarbeiten zwischen Brunner und Huber für SF DRS für beide Seiten nicht mehr in Frage gekommen seien, so Knauer.³⁸

Reaktionen auf die Deutschschweizer Panels In den zwei Deutschschweizer Panels stellte die Tagung eine denkbar große Spannweite an Positionen zur Diskussion – bei Brunner/Marthaler die Gegenwart der beginnenden 80er-Jahre, bei Knauer die experimentelle Vergangenheit der 60er. Die Pressekommentare heben den Austausch zwischen Musik- und Filmschaffenden an Knauers Panel hervor, folgendermaßen beispielsweise die NZZ:

36 Pauli: Das Hörbare und das Schaubare, S. 34.

37 Die schwarze Spinne, TV-Oper 1983/84, inszeniert von Werner Düggin, später für SF DRS vertont von Rudolf Kelterborn.

38 Mathias Knauer im Gespräch mit Gabrielle Weber, Zürich, 10. Juni 2022. 1985 produzierte Knauer in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten Klaus Huber den Film *El pueblo nunca muere* (nach Hubers oratorischem Werk *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet*), mit Aufnahmen unter anderem von der Uraufführung in Donaueschingen 1983. Eine Koproduktion wurde mit TSI möglich, ausgestrahlt wurde der Film hingegen nur bei SF DRS.

»Gut gewählte, gegensätzliche Beispiele regten eine Diskussion an, in der Skepsis gegenüber dem Medium ganz allgemein, als Vermittlerin von musikalischen Inhalten insbesondere zwar überwog, in der aber auch die Notwendigkeit erkannt wurde, dass die Komponisten unserer Tage sich mit ihm dennoch auseinanderzusetzen, es sogar (wie das Kagel tat) entschieden zu beanspruchen wagen sollten.«³⁹

Zum Panel von Brunner/Marthaler wird nichts zu Diskussionen erwähnt, was auch eine geringe Publikumspräsenz vermuten lässt. Brunner seinerseits schilderte die Haltung der Tonkünstler in Lugano nachträglich pointiert, mit sicherlich übertriebenen Zahlenangaben, als demonstratives Desinteresse, das er generell an der Skepsis gegenüber dem Medium – nicht an seinem Umgang damit – festmachte:

»Ein aus dem Jahrmarktsvergnügen hervorgegangenes Medium wie der Film – und das frühe Fernsehen imitierte den Film – war kein Terrain für einen »seriösen« Musiker, so jedenfalls war die vorherrschende Meinung unter den Schweizer Tonkünstlern. [...] Zu unseren diversen Vorführungen kamen jeweils drei bis höchstens vier Personen [...]. Bei den Tonkünstler-Konzerten hingegen waren dann plötzlich 300 und mehr Experten im Saal!«⁴⁰

In der Presse wurde auch bemerkt, dass der im Ausland arrivierte Schweizer Filmemacher Hansjörg Pauli, der selbst im Tessin wohnte, nicht an der Tagung präsent war: »Dass dabei Arbeiten des immerhin seit vielen Jahren in diesem Fachgebiet tätigen prominenten Vereinsmitglieds Hansjörg Pauli völlig fehlten, signalisiert eine gewisse Einseitigkeit«, schrieb zum Beispiel der *Tages-Anzeiger*.⁴¹

Panel Romandie: Symbiose von Musik und Tanz Das französischsprachige Fernsehen Télévision Suisse Romande (TSR) zeigte in Lugano in zwei Panels, geleitet von den Redaktoren Eric Bauer und Jean Bovon, vorwiegend Eigenproduktionen – Konzertfilme, Musikdokumentationen und Tanzproduktionen –, dazu eine Gastproduktion aus Frankreich. Bauer, Dirigent und Musikredakteur bei TSR, verantwortete in den 70er- und 80er-Jahren mehrere Musik-Formate, etwa die 50-folgige Reihe *yeux pour entendre*. Für die NZZ schien man sich »[s]owohl beim Westschweizer als auch beim Tessiner Fernsehen [...] im allgemeinen mit einer direkten ›Transmission‹ zu begnügen: Liveübertragung oder -aufnahme aus Konzert und Oper, pädagogische Zielrichtung mit der Aufzeichnung von Proben und Unterrichtsstunden«, wie der Rezensent zusammenfasste.⁴²

39 df. [Gerold Fierz]: 82. Schweizerisches Tonkünstlerfest in Lugano. Aufführung und Seminare zum Thema »Musik und Fernsehen«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) vom 2. Juni 1981, S. 37 (Kopie in: ASM-B-112).

40 Armin Brunner im Gespräch mit Rolf Urs Ringger, online, www.arminbrunner.ch/seiten/02_interviews.html.

41 Lienert: »Öffnung« im Programm, S. 25.

42 [Fierz]: 82. Schweizerisches Tonkünstlerfest, S. 37.

Als Ausnahme von diesen »direkten Transmissionen« sticht im Panel von Jean Bovon, Redakteur Musik und Tanz bei TSR, die Produktion von *Circuit fermé* aus dem Jahr 1976 hervor, eine Zusammenarbeit mit dem Genfer Komponisten Éric Gaudibert (1936–2012), in die Tagungsplanung involviertes STV-Mitglied. Der Film wurde im selben Jahr mit dem prestigeträchtigen Prix Italia in der Kategorie Tanz und Musik ausgezeichnet. *Circuit fermé*,⁴³ ein 29-minütiger Tanzfilm, spielt in der Zukunft: »im Jahr 2200 sind die Menschen zu lebendigen Robotern geworden«, so Gaudibert in einem TSR-internen Produktionsbeschrieb.⁴⁴ Ein solches Mensch-Maschinenwesen versucht der Enge des geschlossenen Kreises der elektronischen Welt, des »circuit fermé«, zu entfliehen, andere folgen. Der Film zeigt eine abstrahierte Choreografie im visionären (Studio-)Dekor und setzt in knallbunter Maschinen-, Futurismus- und Punkästhetik der 70er-Jahre zahlreiche neue technische Bildbearbeitungs- und Schnittverfahren ein – wie Verkleinerung der Tänzer, Vergrößerung der Maschinen oder eines Tonbandgeräts, Überblendungen. Choreografie, Bildsprache und -schnitt korrespondieren in *Circuit fermé* eng mit den die Musik charakterisierenden Elektroakustik- und Geräuschebenen.

Gemäß Gaudibert ist *Circuit fermé* ein »gemeinsames Werk der zwei Medien der Romandie« (TSR und Radio Suisse Romande RSR) und eine »enge Zusammenarbeit verschiedener Mitwirkender«.⁴⁵ Aus einem Wettbewerb für Choreografie, ausgeschrieben mit der Vorgabe, bereits für das Fernsehen gearbeitet zu haben, von den Abteilungen »spéctacle« (Leitung Pierre Matteuzzi) und »musique« (Leitung Eric Bauer) bei TSR, wählte eine Jury die welsche Choreografin Brigitte Matteuzzi aus, worauf ein Auftrag zur Erstellung eines Tonbands, »das die Choreografie unterstützen« sollte,⁴⁶ an den ebenfalls fernseherfahrenen Éric Gaudibert vergeben wurde. Gaudibert war nebst seiner Tätigkeit als Komponist und Pädagoge von 1968 bis 1972 bei TSR als Mitarbeiter engagiert gewesen, unter anderem für die Präsentation von Musiksendungen am Fernsehen.

43 Brigitte Matteuzzi/Jean Bovon/Éric Gaudibert: *Circuit fermé*, RTS (Radio Télévision Suisse Romande) 1976, Video unter www.rts.ch/archives/tv/culture/ballets/4509114-circuit-ferme.html.

44 »En l'année 2200, les êtres humains sont devenus des robots vivants«. Éric Gaudibert: L'argument [Produktionsbeschrieb TSR] (Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne/Archives musicales, Fonds Éric Gaudibert, Signatur: FE GA – A-37. Im Folgenden werden die Archivalien des Fonds Éric Gaudibert nur noch mit der Signatur [FE GA – ...] bezeichnet). Deutsche Übersetzung durch die Autorin, wo nicht anders angegeben.

45 »Oeuvre commune des deux médias de Suisse romande, fruit de la collaboration étroite de divers créateurs«. Ebd.

46 »[...] la tâche de créer la bande sonore qui allait servir de support à la chorégraphie«. Ebd.

Das elektronische Klangforschungsstudio »Département de musique ancienne et expérimentale« unter André Zumbach⁴⁷ ermöglichte Gaudibert zur Erarbeitung von *Circuit fermé* erneut einen dreiwöchigen Arbeitsaufenthalt bei RSR. Mit drei Musikern des Perkussionsensemble Pierre Métral⁴⁸ realisierte er als Tonspur eine Mischung von Instrumental- und Elektronikklang, in ständigem Austausch mit der Choreographin im Fernseh- und Tonstudio. Alle Beteiligten, auch Fotografie, Studioleiter und Bühnentechnik spielten eine wichtige Rolle, so Gaudibert im Produktionsbeschrieb, und weiter: »Es handelt sich um eine audiovisuelle Aufführung, die nur auf dem Bildschirm existieren kann. Die Inszenierung auf der Bühne ist ein Schritt zur elektronischen Umsetzung, wobei das Resultat erst in jenem Moment sichtbar wird.«⁴⁹

TSR wollte anhand solcher Ausnahme-Produktionen offenbar gezielt das noch wenig ausgeschöpfte künstlerische Potenzial des audiovisuellen Mediums experimentell erkunden. In einem Glückwunschsreiben zum Prix Italia an das Leitungsteam der Produktion schrieb der damalige Direktor von Radio-Television Suisse Romande René Schenker: »Ich verstehe sehr gut, dass die internationale Jury diese Produktion als besonders interessant im Bereich der Forschung unter Anwendung fernsehspezifischer Mittel betrachtet hat.«⁵⁰

Tessiner Panel: häftig in- und ausländische Produktionen Das TSI-Panel leitete Carlo Piccardi, von 1968 bis 2004 in verschiedenen Funktionen Verantwortlicher für Klassik und zeitgenössische Musik bei TSI, zunächst beim Radio, dann als Leiter Musik am Fernsehen und später wiederum beim Radio. In seinem Panel präsentierte er – wie TSR – mehrheitlich »direkte Transmissionen«.⁵¹ Eigen- und Fremdproduktionen waren zirka häftig vertreten, bei der einen Strawinsky-Produktion beispielsweise habe es sich um

47 André Zumbach (1931–2004), Genfer Komponist, ab 1963 Chef zeitgenössische und experimentelle Musik und künstlerischer Leiter des Studios für Klangforschung bei Radio Suisse Romande (RSR), das er 1959/60 zusammen mit Robert Dunand und Pierre Walder gegründet hatte.

48 Zu Pierre Métral, Perkussion, kamen Philippe Mermod, Violoncello, und Luc Hoffmann, Klarinette.

49 »Il s'agit, rappelons-le, d'un spectacle audio-visuel, qui ne peut exister que sur l'écran. La mise en scène sur le plateau devient une étape vers la réalisation électronique, le résultat n'apparaissant qu'à ce moment précis.« Gaudibert: L'argument [Produktionsbeschrieb] (FEGA – A-37).

50 »[...] je comprends fort bien que le jury international ait considéré cette œuvre comme particulièrement intéressante dans le domaine de la recherche et par l'application des moyens propres à la télévision«. René Schenker [Direktor RTS]: Brief an das Produktionsteam vom 21. September 1976 (FEGA – A-37).

51 Strawinskys *Le sacre du printemps* in zwei Versionen (eine seitens des kanadischen Fernsehen, die zweite seitens ZDF), Debussys *La boîte-à-joujoux* (TSI, Regie Ermanno Briner), Eric Satie. *Compositeur de musique* (TSI, Regie Sandro Bertossa), Gesualdo (SRG/BR, Regie Klaus Lindemann) und Milhauds *Le boeuf sur le toit* (ORF, Regie Jean-Christophe Averty).

eine Übernahme des kanadischen Fernsehens gehandelt, wie Piccardi im Gespräch erläuterte.⁵²

Piccardi legte während seiner Zeit beim Fernsehen einen Akzent auf zeitgenössisches Musikschaffen. Er bezeichnet es im Gespräch als einen »imperativo personale«, als persönliche Notwendigkeit. Der Musikwissenschaftler Piccardi war als junger Student begeistert von Aufhalten bei den Darmstädter Ferienkursen und orientierte sich danach bei TSI weiterhin am *state of the art* in internationalen Zentren wie Donaueschingen und Darmstadt. Insbesondere interessierten ihn die wichtigen Komponisten der italienischen Szene: Luciano Berio, Luigi Nono, Sylvano Bussotti oder Hans Werner Henze widmete er in den Jahren 1975 bis 1980 große Portraits, 1983 kam ein Portrait der Sängerin und Komponistin Cathy Berberian dazu. Er wählte Komponierende, die keine »trockene dodekafone Ausrichtung« vertraten.⁵³ Schweizer und Schweizerinnen kamen kaum vor, eine Ausnahme bildete eine aufwendige zweiteilige Dokumentation zu Wladimir Vogel im Jahr 1987.

Piccardi wusste für Musikproduktionen insbesondere auch nationale finanzielle Mittel der SRG auszuschöpfen: Für das Portrait von Vogel unternahm er Reisen zu Interviewpartnern in Brüssel, München und Berlin, ermöglicht durch ein nationales Budget unter der Bedingung, dass die Produktion auch in den anderen Sprachregionen ausgestrahlt werde. Zeitgenössische Musik könne nur mittels Vermittlung an ein nicht-musikaffines TV-Massenpublikum herangetragen werden, meinte Piccardi.⁵⁴

Piccardi wechselte 1989 schließlich vom Fernsehen wieder zum Radio, da dieses – im Gegensatz zum Fernsehen – einen eigenen Kulturkanal hatte, auf dem er sich stärker für qualitativ hochwertige Musiksendungen einsetzen konnte.

Exemplarisches stv-TV-Auftragswerk: Claustrophonie Für zeitgenössisches Schweizer Musikschaffen stand die von TSI produzierte stv-Auftragskomposition *Claustrophonie*⁵⁵ des Berner Komponisten Jürg Wyttenbach (1935–2021) in der Verfilmung des Zürcher Regisseurs Peter Schweizer. Am Vorabend der Tagung wurden zwei Fassungen des Stücks – eine von der französischen Solistin Carmen Fournier⁵⁶ live interpretierte

52 Carlo Piccardi im Gespräch mit Gabrielle Weber, Carona, 25. August 2022.

53 »[...] arido nozionismo dodecafonico«. Carlo Piccardi: Bussotti (genio estroverso) par lui-même, in: *teleradio 7/14* (5.–11. April 1975), S. 4 f.

54 Carlo Piccardi im Gespräch mit Gabrielle Weber, Carona, 25. August 2022.

55 Jürg Wyttenbach/Peter Schweizer: *Claustrophonie*, Eigenproduktion SRG/SSR, 1981, Video unter: <https://neo.mx3.ch/t/rh6T>.

56 Die Verpflichtung der Französin Carmen Fournier ging auf Jürg Wyttenbach zurück, wobei der stv zunächst interveniert hatte, da die Besetzung nicht seinen Prinzipien der Unterstützung heimischen Musikschaftens entsprach.

Soloverversion und die Filmversion, ergänzt von 12 Streichern des Orchestra della Svizzera Italiana (OSI) – einander gegenübergestellt und mit dem Regisseur und dem Komponisten Wyttenbach diskutiert.⁵⁷ Letzterer verwendete in *Claustrophonie* einen szenischen Ansatz, der einer Visualisierung im Film entgegenkam.⁵⁸ Im Programmheft schrieb Wyttenbach: »ein Solo im wörtlichen, existenziellen Sinn des Ausgesetztseins, der Verlassenheit, der Einsamkeit. Das Selbstgespräch, der innere Monolog als letzte Kommunikationsmöglich[h]keit. Eingeschlossen in die eigene Klangwelt, welche eine erinnerte Klangwelt ist.«⁵⁹

Der Film bettet *Claustrophonie* in eine Rahmenhandlung ein: Umgebungsgeräusche, Kinderstimmen, Musikschnipsel aus Klassik und Pop schaffen eingangs einen Kontrast zur im Stück thematisierten Einsamkeit: Die Kamera zoomt aus der Außenwelt, vom Gang her, in den Übungsraum der Violinistin und übersetzt die »akustische Enge« von Wyttenbachs geräuschhafter Klangsprache allmählich in eine surreale Bildsprache, die den zunächst real gezeigten Übungsraum durch Farbe, Schnitt und Überlagerungen verfremdet. Die Solistin Fournier wird zunächst aus der Distanz, weitgehend von hinten gefilmt, erst allmählich bewegt sich die Kamera rund um sie herum mit Nahaufnahmen ihres Gesichts, ihres Oberkörpers, von Geige und Geigenbogen sowie des Geigenkastens, bestückt mit persönlichen Fotos als Erinnerungsfragmente an die ausgesperrte Außenwelt. Zum Ende begibt sich das Filmpublikum mit der Kamera aus dem Übungsraum, die Türe schließt. Die Geigerin bleibt darin – allein.

Peter Schweiger bezeichnet die Zusammenarbeit mit Wyttenbach im Gespräch als eng und hochgelungen, wobei ihm Wyttenbach kompletten Freiraum in der Bildfindung gelassen habe. In Peter Bissegger, einem ehemaligen Ausstatter des Opernhauses Zürich, habe er einen kongenialen visuellen Partner gehabt, der ihm im Studioaufbau mit neuester Projektionstechnik Vielfachperspektiven und Bildverfremdungen ermöglicht habe.⁶⁰

Die Einschätzung der Presse zu *Claustrophonie* fiel höchst unterschiedlich aus. Die Basler Zeitung schrieb:

»Man kann ohne Uebertreibung schreiben: eigentlich die einzige Uraufführung des Festivals von internationalem Format. Hier hatten Komponist und Regisseur ein szenisch wie musikalisch genau situiertes Konzept so in den Griff bekommen, dass sich aus dem Zusammenwirken der beiden

57 Am Folgeabend wurde die für den Film ergänzte Version mit zwölf Streichern – dirigiert von Wyttenbach – zusätzlich im Rahmen eines Konzertes des Tonkünstlerfests aufgeführt.

58 Jürg Wyttenbach setzte sich regelmäßig mit den Mitteln des instrumentalen Theaters auseinander. Er erarbeitete unter anderem szenische Stücke, beispielsweise in den siebziger Jahren am Theater Basel.

59 Jürg Wyttenbach: [Zu *Claustrophonie*], in: Programmheft 82. Tonkünstlerfest Lugano 1981, Deckblatt (in: ASM P-2-10).

60 Peter Schweiger im Gespräch mit Gabrielle Weber, Zürich, 23. Juni 2022.

Komponenten eine neue Dimensionen am Bildschirm herauskristallisierte. Das Bild als eigenständige Komposition zum akustisch amorphen Material.«⁶¹

Der Berner Bund dagegen äußerte sich negativ:

»Wieweit eine solche Produktion überhaupt noch in den musikalischen Bereich fällt, darüber gingen allerdings die Meinungen weit auseinander. Könnte die gleiche Wirkung nicht zum Beispiel auch mit dem Werkzeug eines Schuhmachers erzielt werden? Oder ist die Szene als Abbild der Ausweglosigkeit heutigen Komponierens zu verstehen, als Krankheitsbild einer Musik, die sich selbst negiert?«⁶²

Fazit An der Tagung wurde kein Konsens darüber erzielt, wie sich Bild und Musik am Fernsehen ideal zueinander verhalten könnten. Anhand der Gegenüberstellung der zwei Versionen von *Claustrophonie*, der live interpretierten und der filmischen, bestätigte die NZZ die aus Sicht der Tonkünstler anhaltend ungünstigen Hierarchieverhältnisse:

»Die Konfrontation führte (was sich auch in der auf die Vorführung folgenden Diskussion rasch zeigte) mitten in die Problematik des allgemeinen Themas: zur Erkenntnis nämlich, [...] dass der optische Eindruck den musikalischen überlagert, das Auge stärker als das Ohr reagiert, das Verhältnis zwischen dem Sicht- und dem Hörbaren sich auf dem Bildschirm zugunsten des Optischen verschiebt, dass ausserdem der Bildschirm Musikalischem gleichsam seine eigenen medienspezifischen Gesetze aufzwingt.«⁶³

Das Bild, das die SRG an der Tagung 1981 vom Musikschaffen am Fernsehen vermittelte, war bestimmt durch Rahmenbedingungen wie Privatisierung, Kommerzialisierung und Quotendruck: Sie wirkten sich seit den 80er-Jahren – wie überall in Europa, insbesondere aber in der Schweiz bei nur einem nationalen Sender pro Sprachregion – maßgeblich auf die Programmierung aus. Persönliche Präferenzen der Leitenden wie auch strategische Überlegungen gingen beim Umgang mit solchen äußeren Faktoren Hand in Hand, wobei die Sender unterschiedliche Strategien verfolgten, um Musikproduktionen weiterhin zu ermöglichen: Brunner und Marthaler fanden beim größten Schweizer Sender SF DRS mit ihrem ausgeprägten und eigenwilligen »Regiestil« einen Sonderweg, der ihnen bis zu Brunners Abgang 1998 den Erhalt von Musikproduktionen garantierte und gleichzeitig einen großen ästhetischen Spielraum verschaffte, bei dem das Bild gegenüber der Musik im Vordergrund stand, während das Schweizer Musikschaffen nur marginal abgedeckt war.

61 Jürg Erni: Tonkunst-Potpourri, in: Basler Zeitung vom 3. Juni 1981, S. 41 (Kopie in: ASM-B-112).

62 M[ax]. F[avre]: Was Schweizer Musiker bewegt. Rückblick auf das 82. Schweizerische Tonkünstlerfest in Lugano, in: Der Bund vom 2. Juni 1981, S. 29 (Kopie in: ASM-B-112).

63 [Fierz]: 82. Schweizerisches Tonkünstlerfest, S. 37.

Die kleineren Sender, TSI und TSR, richteten sich anders aus: Im Tessin verknüpfte Piccardi Bildungsanspruch und Nähe zum Publikum in vermittelnden Dokumentarfilmen zu internationalen Komponierenden. Mit seinem Weggang 1989 zum Radio verflachte die Musikproduktion, insbesondere was zeitgenössische Musik anbelangte. Die Suisse romande ging einen eigenen Weg,⁶⁴ ohne Bezug zu den anderen Sprachregionen, stärker an Oper und Tanz in Verbindung mit Live-Studiogesprächen orientiert und ab und an in Kollaboration mit dem Studio für Klangforschung des Radios. Gemeinsam war den Sendern im Bereich der Musikavantgarde die Orientierung an ausstrahlenden internationalen Musikerpersönlichkeiten.

Ein senderübergreifendes Bild des Schweizer zeitgenössischen Musikschaffens wurde am Schweizer Fernsehen SRG nicht vermittelt. Das spezifisch Schweizerische lag mehr in der Regie, im Individualstil der Sender und in der musikalischen Interpretation als in der Musik oder in Komponierenden.

Filme zu Schweizer Komponisten wurden an der Tagung, die einmalig Schweizer Fernseh- und Musikschafter zusammenführte, auffällig vernachlässigt. Das für die Tagung produzierte STV-Auftragswerk von Wytenbach bei TSI und die aufgrund eines einmaligen Wettbewerbs entstandene Produktion von Gaudibert von TSR stehen zugleich für experimentelle Ausschöpfung der technischen Möglichkeiten des audiovisuellen Mediums wie für ebenbürtige künstlerische Partnerschaft zwischen (zumal Schweizer) Komponist und Regisseur. Im nichthierarchischen Zusammenwirken von Musik und Bild bildeten sie an der Tagung die Ausnahmen.

Einmalig war die Tagung in Lugano auch in Bezug auf den Austausch der Sender untereinander. Eine 1983 wiederum in Lugano geplante Folgeveranstaltung mit Titel »Television et promotion de la musique« wurde konkret mit Datum, Ort, Einladungen und Antwortschreiben geplant⁶⁵ – seitens STV hätte bezeichnenderweise Hansjörg Pauli⁶⁶ neben Urs Frauchiger teilgenommen⁶⁷ –, fand dann letztendlich aber nicht statt: sicher eine vertane Chance.

- 64 TSR ist gleichzeitig der einzige der Schweizer Regionalsender, der seit Mitte der 80er-Jahre bis zu ihrer Pensionierung 2006 von einer Frau geleitet wurde: von Flavia Matea als Leiterin/Produzentin der Redaktion Musik & Tanz.
- 65 Einladungsschreiben der Generaldirektion RTSI (Radiotelevisione della Svizzera Italiana) an den STV (für die im Palais des Congrès in Lugano vom 28.–30. April 1983 geplante Tagung), unterzeichnet: Dr. Ermanno Briner, »Direzioine dei Programmi radiotelevisione della Svizzera Italiana«, Lugano, März 1982 (in: ASM-H-2-43).
- 66 Antwortschreiben mit Zusage an den STV von Hansjörg Pauli, Orselina, 8. Oktober 1982 (in: ASM-H-2-43).
- 67 Zusage STV an RTSI für zwei Delegierte, unterzeichnet Hélène Petitpierre, 13. Oktober 1982 (in: ASM-H-2-43).

Austausch zur Weiterentwicklung suchte man anderswo: Brunner initiierte gemeinsam mit Hans-Christian Schmidt, Professor für Rezeptionsdidaktik an der Universität Osnabrück, sogenannte »Internationale Fernsehforen«, wo die Diskussion breiter als in Lugano 1981 angelegt war: »[D]er Musiker sass neben dem Musikologen, der Fernsehneben dem Filmemacher, der Psychologe neben dem Wirkungsforscher, der Zeitungsmann neben dem Musikabteilungsleiter«, wie die NZZ nach der erstmaligen Durchführung 1987 in Zürich berichtete.⁶⁸

STV und SRG fanden 1981 in Bezug auf den Umgang mit zeitgenössischer Musik am Schweizer Fernsehen nicht zusammen. Mediale und politische Rahmenbedingungen wie auch redaktionelle Entscheide standen seitens der SRG einer stärkeren Präsenz des Schweizer zeitgenössischen Musikschaffens und einem experimentelleren und engeren Zusammenarbeiten im Sinne der Tonkünstler – vorbildlich realisiert bei ausländischen Sendern wie dem WDR – im Wege. Vonseiten der Tonkünstler wurde das Potenzial der einmaligen Begegnung für die selbstverordnete Öffnung nicht ausgeschöpft. Gemäß den Berichten überwogen Ablehnung und Unzufriedenheit darüber, Musik medienspezifischen Gegebenheiten unterordnen zu müssen, um sie ins Schweizer Leitmedium fürs große Publikum einbringen zu können. Eine nachhaltige Annäherung der unterschiedlichen Positionen fand nicht statt.

68 -df- [Gerold Fierz]: Eine sinnvolle neue Plattform. Erstes Internationales Fernsehforum für Musik in Zürich, in: NZZ vom 11. Dezember 1987, S. 73.

Inhalt

Einleitung 8

Sabine Eggmann »Folkloring« Schweiz. »Volkskultur«
als gesellschaftliches Narrativ 23

Melanie Dörig »So wünscht sie sich schon einen Mann«.
Genderkonstruktionen in Appenzeller Volksliedern am
Beispiel der Liedersammlung Albertina Broger 38

Leo Dick Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs
Die schwarze Spinne als Schweizer Opersujet 50

Andreas Zurbriggen Progressive Traditionalisten. Wie zwei umtriebige
Walliser die Schweizer Volksmusikszene auf den Kopf stellten 66

Hanspeter Renggli Vom Wachsen und Verschwinden. Gedanken zur
Kammeroper *Die Hellen Nächte* (1988–1997) von Daniel Glaus 86

Leo Dick Réduit und Transitland. Helvetische Selbstbilder in
Musiktheaterwerken von Mela Meierhans, Michel Roth und Xavier Dayer 103

Noémie Favennec La Fête des Vignerons 2019, un Festival régional 120

Leo Dick Grand Opéra Tell. Künstlerische Forschung am Prinzip
»Nationaloper« mittels angewandter Hauntologie 147

Katelyn Rose King Collectives Curating Myth. Festival Neue Musik
Rümlingen and Its Curatorial Legacy 167

Gabrielle Weber Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein
schwieriges Verhältnis. Elitäre Kunst trifft Massenmedium
am Tonkünstlerfest in Lugano 1981 186

Thomas Gartmann Der Fall Balissat – Symbol eines
unliebsamen Netzwerks? 206

Ewa Schreiber Polyphonic Self or Idiomatic Label? Mapping Polish
Composers Born Between 1970 and 1980: Marcin Stańczyk,
Aleksander Nowak, Jagoda Szmytka 231

Benjamin Scheuer Le corps à corps von Georges Aperghis – eine
Annäherung an die Aufführungskultur 252

Noémie Favennec *Anthophilia*. Une proposition d'art vivant
pour l'art du vivant 273

Katelyn Rose King Finding a Post-Human *Communitas* in Traditional Structures.
Ulrich Rasche's Trilogy at Deutsches Theater Berlin 283

Irena Müller-Brozović Das Labor als gemeinsame Werkstatt von Profi- und
Laienmusikerinnen und -musikern. Formen der kulturellen Teilhabe im Bereich
der Neuen Musik aus der Perspektive der Musikvermittlung 306

Johannes Werner Postdigitale Chöre. Eine Suche nach Chorfiguren in
postdigitalem Musiktheater und Performance im Kontext von Körper,
Gemeinschaft und Wertschöpfung 319

Katelyn Rose King/Noémie Favennec Home (Münstergasse 37). An Aesthetic Analysis
Based on Collective Experience in Site-Specific Contemporary-Music Theatre 341

Namen-, Werk- und Ortsregister 372

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 381

MUSICKING COLLECTIVE

Codierungen kollektiver Identität in der
zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz
und ihrer Nachbarländer • Herausgegeben von
Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King
unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach



Dieses Buch ist im Oktober 2024 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen zum gesamten Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2024. Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz ([CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)).

DOI [10.26045/kp64-6181](https://doi.org/10.26045/kp64-6181) ISSN 2700-8681 ISBN 978-3-931264-97-0

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 17