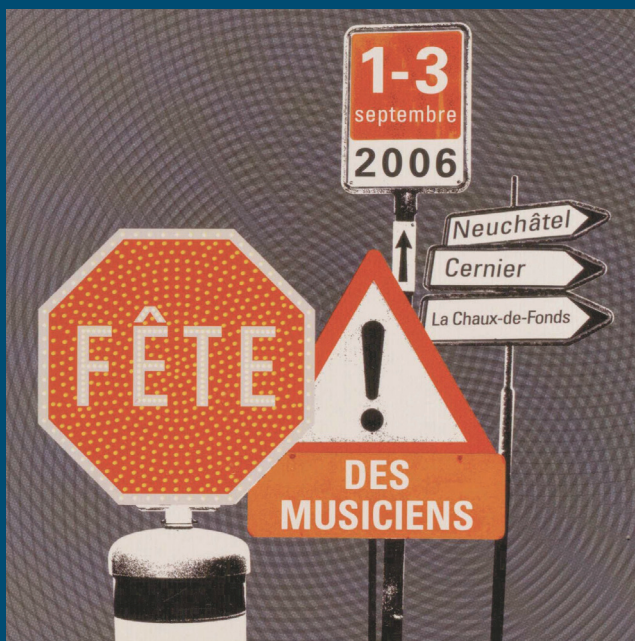


Thomas Gartmann, Doris Lanz (Hg.)

Im Brennpunkt der Entwicklungen



Der Schweizerische
Tonkünstlerverein
1975–2017

Thomas Gartmann, Doris Lanz (Hg.)

Im Brennpunkt der Entwicklungen

Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017

CHRONOS

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



Umschlagbild: Programmheft-Titelbild vom 106. Tonkünstlerfest
im Kanton Neuenburg, 2006, Gestaltung: moxi.ch, Biel.

© 2025 Chronos Verlag, Zürich

ISBN (Print) 978-3-0340-1819-7

ISBN (E-Book) 978-3-0340-6819-2

<https://doi.org/10.33057/chronos.1819>

Chronos Verlag

Zeltweg 27

CH-8032 Zürich

www.chronos-verlag.ch

info@chronos-verlag.ch

Produktsicherheit

Verantwortliche Person gemäss EU-Verordnung 2023/988 (GPSR)

GVA Gemeinsame Verlagsauslieferung Göttingen GmbH & Co. KG

Postfach 2021

37010 Göttingen

Deutschland

T +49 551 384 200 0

info@gva-verlag.de

Inhalt

Im Brennpunkt der Entwicklungen – zur Einführung	7
Komponistenpreise als Spiegel aktueller Diskurse	21
Die Tonkünstlerfeste und ihr Repertoire – eine Annäherung	81
Akustische Visitenkarten des STV	101
Zwischen virtuosem Flimmern und geräuschhaftem «scrtch»?	127
Ausländer:innen – Konkurrenz oder Bereicherung?	149
«Frauen sind auch Menschen»	171
War die Freie Improvisation 2010 am Ende?	217
Eine kurze Vereinsgeschichte, 1975–2017	245
Dissonanzen – Herausforderungen zweier Verbandszeitschriften	317
Anhang: Vorstände, Generalsekretär:innen, 1975–2017	357
Abkürzungen	371
Autor:innen	372
Personenregister	373

Im Brennpunkt der Entwicklungen – zur Einführung

THOMAS GARTMANN, DORIS LANZ

1900, vor 125 Jahren also, wurde der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) gegründet. Dies geschah explizit nach dem Vorbild der bildenden Künstler, die bereits 1866 die Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer ins Leben gerufen hatten,¹ sowie nach dem Muster der Komponistenverbände in den Nachbarländern Deutschland, Österreich und Frankreich. Unter der ursprünglichen Bezeichnung «Verein Schweizerischer Tonkünstler» versammelten sich 1899 in Bern 17 Musiker, die meisten davon Komponisten, mit dem Ziel, aus der Isolation herauszutreten, sich auszutauschen und gemeinsame berufsständische Interessen zu vertreten. Bei der konstituierenden Generalversammlung 1900 zählte der Verein dann schon 82 Mitglieder.² Die ersten Statuten, die 1901 genehmigt wurden, nennen als Ziele Aufführungsmöglichkeiten, Förderung des Zusammengehörigkeitsgefühls und kollegialer Beziehungen, Veröffentlichung von Werken, Stipendien für junge Musiker sowie politisches Lobbying,³ wobei dieses damals in erster Linie das Urheberrecht betraf, das noch nicht so gut ausgestaltet war wie beispielsweise in Frankreich. 1926 fand angesichts der Wirtschaftskrise auch noch eine Hilfskasse für in Not geratene Mitglieder Eingang in die Statuten. In nur behutsam aktualisierten Formulierungen blieben die Zweckbestimmungen des Vereins über die Jahrzehnte hinweg praktisch identisch. 2005 kam noch explizit die «Vernetzung der Musiker und Musikerinnen aller Landesteile» hinzu. Der Berufsverband, dem in erster Linie Komponist:innen und Interpret:innen angehörten,⁴ war so für die Entwicklung zeitgenössischer Musik in der Schweiz zentral. Mit seinen jährlichen Tonkünstlerfesten, wo Werke von Mitgliedern an wechselnden Orten vorgestellt und diskutiert wurden – dies im Gegensatz zu Literatur und Film, wo man sich jährlich zur gleichen Zeit und am gleichen Ort (Solothurn) traf –, aber auch mittels seiner Zeitschriften, Tonträger und Preise prägte er Kanon und Diskurs bis ins Jahr 2017, das heisst bis zu seiner Auflösung und Fusionierung mit weiteren Musikerverbänden zum Verein «Sonart – Musik-

1 Zur Vorgeschichte und Gründung der Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer vgl. unter anderem Matthias Vogel: Das Streben nach einer monumentalen nationalen Schweizer Kunst, in: Schweizer Kunst 101 (1999), Heft 1, S. 20–33, hier S. 27.

2 Zur Gründungsgeschichte des STV vgl. Carl Vogler: Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums, Zürich: Hug, 1925, S. 11–30.

3 Vgl. Erste rechtsgültige Satzungen des Vereins schweizerischer Tonkünstler, 23. 6. 1901, in: ebd., S. 289–292.

4 Im Laufe der Jahrzehnte wurden als Aktivmitglieder jedoch auch Musikschriftsteller:innen, Dirigent:innen, Tonmeister:innen und – erst sehr spät – improvisierende Musiker:innen zugelassen.

schaffende Schweiz». Der Zusammenschluss zur grossen Masse verschaffte den «Tonkünstler:innen» eine grössere, insbesondere kulturpolitische Schlagkraft, bedeutete aber auch einen Profilverlust und beendete den zuvor fast familiären Austausch.

All die Tätigkeiten des STV haben sich an seinem Geschäftssitz Lausanne in einem umfangreichen Archiv niedergeschlagen, das in den letzten Jahren im Rahmen eines Vorprojekts gesichert, erfasst, inventarisiert und teildigitalisiert wurde, was seit 2021 eine vertiefte Untersuchung der umfangreichen Bestände ermöglicht.⁵ Dokumentenklassen (*séries*) und Unterklassen (*sous-séries*) wurden definiert, die Grundstruktur des Klassierungsplans in die Archivdatenbank *Patrinum* der Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne eingelesen. Das ursprünglich rund 200 Laufmeter umfassende Archiv wurde um nicht aufbewahrens-werte Dokumente und Doubletten reduziert. Seit 2022 ist das Archiv vollständig erschlossen und in über 700 Archivs-chachteln verpackt. Der Umzug an den neuen Sitz der Bibliothek am Genfersee erfolgte 2024. Gleichzeitig wurden auch die letzten Digitalisate hochgeladen.⁶

Ein an der Hochschule der Künste Bern (HKB) angesiedeltes vierjähriges Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds wertete nun diese Quellen für die Jahre seit 1975 aus.⁷ Für die Zeit davor liegen bereits ausführliche Dokumentationen vor, die mit ihren historischen Abrissen und der kompletten Publikation der Tonkünstlerfestprogramme Quellencharakter haben. Es handelt sich um weitgehend unkritische, ja stolze Rechenschaftsberichte, die vom Verein selbst als halbamtliche Jubiläumsschriften herausgegeben wurden.⁸ Zweimal, 1950 und 1975, schickte man den von Selbstbewusstsein strotzenden Bänden gar ein bundesrätliches Geleitwort voraus. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem STV sind dagegen selten. Solange das Archiv des STV nicht erschlossen und bequem zugänglich war, gab es nur punktuelle Untersuchungen zu bestimmten Konflikten. So beschäftigte sich Roman Brotbeck mit dem Fall des verfeimten Dirigenten Hermann Scherchen und der vergeblichen Intervention zu

5 Das Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 2020, www.hkb-interpretation.ch/projekte/das-archiv-des-stv, 6. 12. 2024.

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

7 Im Brennpunkt der Entwicklungen. Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017, 2021, www.hkb-interpretation.ch/projekte/stv, 6. 12. 2024.

8 Vogler (wie Anm. 2); Hans Ehinger, Henri Gagnebin, Wilhelm Merian, Edgar Refardt, Willi Schuh, Adolf Streuli, Carl Vogler (Hg.): Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950, Zürich: Atlantis, 1950; Max Favre, Andres Briner, Paul-André Gaillard, Bernard Geller (Hg.): Tendenzen und Verwirklichungen. Festschrift des Schweizerischen Tonkünstlervereins aus Anlass seines 75-jährigen Bestehens (1900–1975), Zürich: Atlantis, 1975.



Abb. 1: Tonkünstlerfeste, Wettbewerbe und Tourneen – allesamt fein säuberlich dokumentiert. Foto: Mathias Gautschi, 2018.

seinen Gunsten durch die Cembalistin Silvia Kind.⁹ Thomas Gartmann bettete diese Kontroverse in den Umgang mit ausländischen Musiker:innen während des Zweiten Weltkriegs ein.¹⁰ Mit demselben Thema beschäftigte sich auch Matthias Kassel, der unter anderem auf das Verhalten des STV gegenüber Musikern im Schweizer Exil zur Zeit des Nationalsozialismus einging.¹¹ Unter Verwendung von Gegenquellen aus dem Winterthurer Reinhart-Archiv widmete sich Ulrike Thiele in ihrer Dissertation über den Winterthurer Mäzen Werner Reinhart wiederum der Auseinandersetzung zwischen Scherchen und dem STV beziehungsweise dessen Präsidenten Paul Sacher.¹² Dessen persönliches Archiv ermöglichte

9 Roman Brotbeck: Dauer und Verdrängung. Zur musikalischen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, in: NZZ vom 25. 5. 1996, S. 69.

10 Thomas Gartmann: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945. Ein Berufsverband, der sich nicht mit politischen Fragen befasst (?), in: Antonio Baldassarre, Chris Walton (Hg.): Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945, Bern: Peter Lang, 2005, S. 39–58.

11 Matthias Kassel: «Begründung: Überfremdung» – die Schweiz als Exilland für Musiker während des Zweiten Weltkriegs, in: Ulrich Mosch (Hg.): «Entre Denges et Denezzy ...». Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000, Mainz: Schott, 2000, S. 365–375.

12 Ulrike Thiele: Mäzen und Mentor. Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 27), Kassel: Bärenreiter, 2019.

Friedrich Geiger auch die Erarbeitung von dessen vereinspolitischen Taktiken und Machtspielen, etwa wenn es darum ging, einheimische Musiker vor ausländischer Konkurrenz zu schützen.¹³

Weitere Aufsätze finden sich zu musikästhetischen Kontroversen. So streift Roman Brotbeck in seinem Aufsatz über die musikalische Avantgarde in der Schweiz der 1960er- und frühen 1970er-Jahre das Verhältnis des STV zur Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM),¹⁴ auf das auch Heidy Zimmermann zu sprechen kommt, nämlich in ihrem Beitrag zum Weltmusikfest der IGNM 1957 in Zürich, wo sie eingangs den vom STV 1923 noch abgelehnten IGNM-Beitritt und die Übernahme der Funktion einer IGNM-Landessektion 1946 behandelt.¹⁵ Dem STV, konkret den Programmschwerpunkten des Tonkünstlerfests 1975 in Basel, gilt schliesslich ein Beitrag von Klaus Schweizer.¹⁶ Für die Zeit nach 1975 fanden die Herausgeber:innen dagegen kaum wissenschaftliche Untersuchungen zu den STV-Tätigkeiten.

Die Zeitspanne von 1975 bis 2017 wurde ausserdem gewählt, weil die Entwicklung während einer einzelnen Generation gerade noch überblickbar ist. Vor allem aber ist diese Epoche von grossem Interesse, weil damals dank dem Schub nach 1968 verschiedene kulturelle und gesellschaftspolitische Umbrüche und Entwicklungsprozesse einsetzten, die sich in die Musikszene einschrieben und sich beim STV wie unter einem Brennglas manifestierten: von Kontroversen um die Gültigkeit eines elitären Musikbegriffs bis zur Emanzipation der Improvisation, vom Kampf für eine Gleichberechtigung der Geschlechter bis zur Integration von Ausländer:innen, vom Aufbrechen überkommener Strukturen bis zur Demokratisierung von Entscheidungsprozessen.

1975 war auch das Jahr, in dem der kulturpolitische sogenannte Clottu-Bericht erschien:¹⁷ Unter der Leitung des liberalen Neuenburger Nationalrats Gaston Clottu wurde erstmals eine nationale Bestandsaufnahme des Kulturschaffens und dessen Förderung vorgelegt, einschliesslich einer ganzen Reihe von Anregungen, die noch 1975 zur Gründung des Bundesamtes für Kulturpflege (des

13 Friedrich Geiger: Musik und Macht. Paul Sacher als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: Ulrich Mosch (Hg.): Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 11), Mainz: Schott 2006, S. 127–160.

14 Roman Brotbeck: Expoland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen – zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz der sechziger und frühen siebziger Jahre, in: Mosch (wie Anm. 11), S. 274–287.

15 Heidy Zimmermann: Der Klang der grossen, weiten Welt. Zum Weltmusikfest der IGNM in Zürich 1957, in: Mosch (wie Anm. 11), S. 137–144.

16 Klaus Schweizer: Begegnung der Generationen, Wechselspiel der Profile. Das Tonkünstlerfest des Schweizerischen Tonkünstlervereins 1975 in Basel, in: Mosch (wie Anm. 11), S. 145–153.

17 [Clottu-Kommission, präsiert durch Gaston Clottu]: *Éléments pour une politique culturelle suisse / Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz*. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik, Bern 1975, vgl. auch Bundesamt für Kultur: *Geschichte der bundesstaatlichen Kulturförderung*, www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturfoerderungsgesetz/geschichte-der-bundesstaatlichen-kulturfoerderung.html#-1964039506, 22. 10. 2024.

heutigen Bundesamtes für Kultur, BAK) führte, ebenso zur Gründung einer Landesphonothek (1987), vor allem aber zu einer Ausweitung der Kulturförderung von der Bewahrung hin zur aktuellen Kreation sowie dem Austausch mit dem Ausland und zwischen den einzelnen Sprachregionen. Der rund 500 Seiten umfassende Bericht, in fünf Jahren unter Mitwirkung der Kulturverbände erarbeitet, zeitigte bald einmal sichtbare Wirkungen. Relativ kurze Zeit nach Erscheinen des Berichts war aber auch auf lokaler Ebene eine Aufbruchstimmung zu bemerken, so 1981 in Zürich mit den «Opernhaus-Krawallen», die zu einer Neuordnung der Kultur- und Förderlandschaft führten. Wie im Clottu-Bericht angeregt, wurde auch hier der «weite» Kulturbegriff von UNESCO und Europarat übernommen und fortan mit einem eigenen «Pop-Kredit» eine Musiksparte gefördert, welcher der Zürcher Stadtpräsident dem Vernehmen nach zuvor den kulturellen Wert noch abgesprochen hatte.

Ebenfalls in diesen Jahren erfolgte ein Boom zeitgenössischer Musik mit eigenen Festivals, Ensembles und Konzertreihen; die nicht komponierte Musik erhielt durch die Gründung der Musiker-Kooperative Schweiz (MKS) im Jahr 1975 Auftrieb. Sie verschrieb sich ganz der «Förderung der improvisierten Musik und progressiver anderer Musikarten»,¹⁸ womit sie sich bewusst, ja polemisch vom STV abgrenzte. Dieser wiederum sperrte sich anfänglich mit akademischen Argumenten gegen die Aufnahme von Improvisator:innen. Das Tonkünstlerfest von 1982 in Zofingen bildete dann einen ersten Versuch, Fronten aufzuweichen; 1993 räumte der Präsident Martin Derungs, der beiden Vereinen angehörte, der MKS eine eigene Rubrik in der vereinseigenen Zeitschrift *Dissonanz* ein.

Weitere Folgen des Umbruchs in den 1970er-Jahren – und gleichzeitig wiederum Auslöser weiterer musikkultureller Entwicklungen – waren der mediale Wandel (Tonträger, Radio, TV), eine geschärfte (vorab) journalistische Reflexion zur Ästhetik, aber auch zur politischen Vergangenheitsaufarbeitung sowie die Diskussionen über Mitbestimmungs-, Gleichstellungs- und Ausländerpolitik.

In einem vom vierköpfigen Forschungsteam gemeinsam herausgegebenen ersten Sammelband, *Musik-Diskurse nach 1970*, wurden bereits einige der erwähnten Brennpunkte berührt: musikästhetische Polarisierungen zwischen Tradition und Avantgarde, Experimente im Zwischenbereich von notierter und improvisierter Musik, die Improvisation als Katalysator musikalischer Entwicklungen und hier insbesondere auch die Stellung der Frauen, der Umgang mit den elektronischen Medien Radio und Fernsehen. Jener Band geht auf ein internationales Symposium zu diesen Themen zurück. Anders als das vorliegende Buch konzentriert er sich aber nicht nur auf die Schweiz, sondern beleuchtet die Themen aus verschiedenen nationalen Perspektiven, insbesondere auch aus Osteuropa. Der STV selbst ist Gegenstand zweier Aufsätze, die den Einfluss des Vereins auf Radio- beziehungsweise TV-Produktionen untersucht, was

18 Zitiert nach Thomas Meyer: Improvisierte Musik in der Schweiz, in: *Dissonanz* 22 (1989), S. 19–24, hier S. 19.

hier weiter unten kurz referiert wird. Zudem finden sich Mikrogeschichten einerseits zur vereinsinternen Kontroverse zwischen «Traditionalisten» und «Avantgardisten» um 1970, andererseits zu einem Experiment – dem erwähnten Tonkünstlerfest 1982 in Zofingen –, mithilfe nichtklassischer Musik den Verein aus der Isolation zu lösen. Ein weiterer Beitrag beleuchtet die Bedeutung der Frauen bei der Entwicklung frei improvisierter Musik in der Schweiz und bei der allmählichen Durchsetzung dieser Kunstform im STV. Der letzte Aufsatz des *Diskurse*-Bands untersucht schliesslich den schmerzhaften Prozess der Vereinsauflösung, der hier als Konsequenz verschiedener musikästhetischer und kulturpolitischer Öffnungen wie auch der sich ändernden medialen und Veranstaltungskontexte aufgefasst wird.¹⁹

Im hier vorliegenden Sammelband nun werden aus verschiedenen Perspektiven gesellschaftspolitische, musikästhetische und vereinspolitische Entwicklungen aufgezeigt, Kontinuitäten und Brüche, die sich in den öffentlichen Tätigkeiten des STV ebenso zeigen wie in seinem inneren Funktionieren. Heute, 125 Jahre nach seiner Gründung, zugleich acht Jahre nach seiner Auflösung, lässt sich die Vereinsgeschichte von hinten her lesen, nämlich von ihrem Ende her denken: der Auflösung, der Fusion. Was riss den STV in den Strudel Richtung Untergang, nachdem er 117 Jahre funktioniert hatte? Hat er sich selbst erfolgreich überflüssig gemacht oder haben sich einfach die Zeiten geändert?²⁰

Der Band ist nach Themen strukturiert und widmet sich zuerst den wichtigsten Tätigkeiten des Vereins. Am prestigereichsten waren die Komponistenpreise, die von einer vereinseigenen Stiftung für ein Lebenswerk verliehen wurden. Ihre würdevolle Verleihung widerspiegelt das Selbstverständnis des STV. Es ging hier um eine Elite – weil aber keine Wiederholungen möglich sind, kamen doch recht viele als Vertreter unterschiedlicher Tendenzen, Schulen und Kulturen zum Zug. Die männliche Form ist hier bewusst gewählt: Frauen wurden bis zum Schluss weder in der Jury noch bei der Preisverleihung berücksichtigt. Man musste sich verständigen, musste auf jeweils *eine* Persönlichkeit setzen – in Zweifels- und Kompromissfällen auf ein Paar –, wobei «man» als Jury eine eigene Dynamik aufwies: Einflüsse und Seilschaften rund um die jahrzehntelange Achse Paul Sacher.²¹ Nach dessen Tod 1999 gab es zwar bestimmte Paradigmenwechsel, aber ebenso zahlreich sind die Kontinuitäten. Weil das Thema dieser Komponistenpreise noch nie systematisch untersucht wurde und Entwicklungen so besser verstanden werden können, beginnt hier die Untersuchung von Sitzungsprotokollen, Laudationes und deren Ausfertigung bereits mit der Stiftungsgründung 1943.

Die Tonkünstlerfeste zählten zu den wichtigsten Aktivitäten und Förderinstrumenten des STV und bildeten zusammen mit den zumeist zeitgleich angesetzten

19 Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): *Musik-Diskurse nach 1970* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025.

20 Ausführlich dazu Thomas Gartmann: *Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins*, in: Gartmann et al. (wie Anm. 19), S. 437–465.

21 Ausführlicher zu Sachers Bedeutung für den STV das Kapitel zur Vereinsgeschichte.

Generalversammlungen die jährlichen Fixpunkte im Vereinsleben. Die Inhalte sämtlicher Feste von 1975 bis 2017, die insgesamt eine dynamische Entwicklung der zeitgenössischen Musik widerspiegeln, haben wir in einer Datenbank erfasst.²² Das kurze Kapitel 2 versteht sich als Einführung hierzu und beinhaltet unter anderem die Ergebnisse einiger weniger von zahlreichen möglichen Auswertungen. Gefragt wird insbesondere nach den Meistgespielten beziehungsweise nach Kanonisierungsprozessen, dem Anteil der Frauen am gezeigten Repertoire, aber auch nach der Repräsentanz der verschiedenen Sprachregionen. Eine weitere Visitenkarte stellten die Tonträgerproduktionen dar. Dabei ist zu beachten, dass der STV hier mit einer ganzen Reihe von Partnerinstitutionen zusammengearbeitet hat. Vor allem in den frühen Jahren konnte er aber die meisten eigenen Wünsche erfüllen und so das Programm wesentlich prägen. Beleuchtet werden hier die Auswahl der Komponist:innenporträts, die später auf Porträts von Interpret:innen und Ensembles erweitert wurde, die Arbeit an Anthologien und weiteren Zusammenstellungen, die wechselnden Ziele und damit verbunden die Aufstellung von Kriterien, die Bildung eines Repertoires, Experimente und Dispute. Auch hier ermöglichen die Auswahl und die dazugehörigen Diskussionen Einblicke in die damaligen Diskurse.

Nicht berücksichtigt wird in diesem Zusammengang der Umgang mit dem Radio, weil dessen Erforschung gerade jüngst erfolgt ist. So erarbeiteten Stefan Sandmeier und Tatiana Eichenberger sechs «Vernetzungsebenen» zwischen dem STV und der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG): STV-Mitglieder waren in den Leitungs- und Programmgestaltungsgremien der SRG vertreten und diese diente auch als beliebte Arbeitgeberin für Orchestermusiker:innen und Dirigenten, Solist:innen und Ensembles. Prominente STV-Exponenten waren dazu häufig Musikabteilungsleiter; Komponist:innen erhielten Aufträge, die auch aufgenommen und gesendet wurden. Gemeinsam produzierte man in einer Arbeitsgemeinschaft die genannten Tonträger, und zumindest anfangs dokumentierte das Radio auch einen Teil der Tonkünstlerfeste, wobei hier das Interesse immer mehr erlahmte.²³

Ebenso wenig wird hier näher auf die Bedeutung des Fernsehens für den STV eingegangen, weil dies ebenfalls unlängst in zwei Beiträgen bewerkstelligt wurde: 1981 stellte der STV das Tonkünstlerfest in Lugano unter das Leitthema «Musik und Fernsehen» und beleuchtete in Screenings und Diskussionsrunden etwa narrative Produktionen oder die Symbiose von Musik und Tanz, dazu vergab er mit *Claustrophonie* von Jürg Wyttenbach sogar einen Kompositionsauftrag. Potenziale einer visuell vermittelten Musik wie auch die fast paradoxen Herausforderungen, die elitärem Schaffen im Massenmedium begegnen, reflektiert Gabrielle Weber in einem Aufsatz von 2024.²⁴ Ein zweiter Beitrag von ihr setzt

22 www.hkb-interpretation.ch/stv-feste.

23 Stefan Sandmeier, Tatiana Eichenberger: Die SRG und der STV. Von stillem Zusammenwirken und schrillen Misstönen, in: Gartmann et al. (wie Anm. 19), S. 249–270.

24 Gabrielle Weber: Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein schwieriges Verhältnis. Eli-

sich mit zwei weiteren Bemühungen des Schweizer Fernsehens auseinander, in zwei Staffeln von Porträts diesem Paradox gerecht zu werden, was als «Einblicke in die verschiedensten musikalischen Formen [...] von der spontanen Improvisation über die elektronische Komposition bis zur klassischen Orchestermusik» versucht wird.²⁵ Mit einer halbkommerziellen DVD, die aus der zweiten Serie von 2001 gezogen und in die CD-Reihe des STV aufgenommen wurde, findet sich dann doch eine Schnittmenge.

Der zweite Teil des vorliegenden Bandes ist dem Umgang des STV mit unterschiedlichsten Minderheiten gewidmet: Peinlich genau wurde der Sprachenwechsel im Präsidium beachtet, also die Abfolge von Deutsch- und Westschweizern, wobei einige der Präsidenten sich nach der jeweils dreijährigen Amtszeit zur Wiederwahl stellten und andere auch mal vorzeitig das Amt niederlegten.²⁶ Die überproportionale Repräsentation der sprachlichen Minderheit im Vorstand war statutenmässig verankert; der Föderalismus sorgte zudem dafür, dass die regionalen Vertretungen im Vorstand noch weiter verästelt wurden, was zwar nicht festgeschrieben war, aber doch so gepflegt wurde: die Vertretung der Innerschweiz, die aus Zürich und so weiter. Hier wird nun geprüft, wie der Umgang untereinander gepflegt wurde und wie die Unterschiede im Schnittpunkt der Kulturen gegenseitig eingeschätzt wurden.

Ausländische Komponist:innen und ausführende Musiker:innen waren bei der Vereinsgründung den Kolleg:innen mit Schweizer Pass noch gleichgestellt. In einer grossen Parabelform zeigen sich dann im wechselnden politischen Kontext – aufkommender Faschismus in den Nachbarländern, «geistige Landesverteidigung» dagegen in der Schweiz –, aber auch aus Konkurrenzangst ähnlich wie beim Schriftstellerverein zunehmende Ausgrenzungstendenzen und Abwehrbewegungen gegen die Flüchtlinge. Auch während des Kalten Kriegs hielt diese Diskriminierung von Ausländer:innen an, bis es in den letzten Jahrzehnten schrittweise zu einer erneuten Öffnung und Normalisierung der Beziehung kam. Protektionismus und spätere Reintegration durch den STV erfolgten im autonomen Nachvollzug teils parallel zur entsprechenden Bundesgesetzgebung, teils auch in deutlichen Nuancen oder zeitlichen Verzögerungen. Um diese vereinspolitischen Entwicklungen nachzuzeichnen, werden hier die Spuren bis zur Vereinsgründung im Jahr 1900 zurückverfolgt.

täre Kunst trifft Massenmedium am Tonkünstlerfest in Lugano 1981, in: Leo Dick, Noémie Favennec, Katelyn Rose King (Hg.): *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), Schliengen: Edition Argus, 2024, S. 186–205, <https://doi.org/10.26045/kp64-6181-011>.

25 Gabrielle Weber: Die Vielfalt der Schweiz im zeitgenössischen Musikschaffen. Zehn Fernsehporträts für das Schweizer Fernsehen 2001, in: Gartmann et al. (wie Anm. 19), S. 213–229. Ausführlicheres zu diesem Thema findet sich dann in der Berner Dissertation von Weber mit dem Arbeitstitel ««Alles so schön bunt hier!» Zeitgenössische Musik am Schweizer Fernsehen zwischen 1970 und der Jahrtausendwende».

26 Vgl. Anhang.

Ähnlich wechselhaft gestaltete sich der Einfluss der Frauen. Sie waren in den Statuten zwar explizit genannt, de facto wurden sie aber lange weitgehend von Macht, Ehre und Geldtöpfen ferngehalten. Auch hier erfolgte die Entwicklung parallel zur staatspolitischen Emanzipation. Leugnen oder Nichtwahrhaben des Geschlechterungleichgewichts ist dabei jedoch bis in die jüngste Zeit zu beobachten. Umso stärker fallen Persönlichkeiten ins Gewicht, die diese Entwicklungen aktiv vorwärtsbrachten. Dies vollzog sich auf verschiedensten Ebenen, vom (vergeblichen) Versuch, eine Geschlechterquote für den Vorstand in den Statuten zu verankern, über die Besetzung von Vorstandsämtern bis zum täglichen Umgang mit Gesuchen, Auswahlen und spezifischen Themen, für die sich über die Jahrzehnte erst langsam eine Sensibilität herauskristallisierte.

Schliesslich wurden auch die Improvisator:innen lange Zeit als Minderheit ausgegrenzt. Erst in zaghaften Öffnungsschrittchen wurden sie wahrgenommen, berücksichtigt und integriert, nachdem sie zuvor wegen einer fehlenden professionellen Ausbildung gar nicht richtig ernst genommen oder an unpassenden Kriterien gemessen wurden. Wichtige Meilensteine bildeten dabei das Tonkünstlerfest 1982, wo erstmals auch improvisierte Musik präsentiert wurde, die Aufnahme mehrerer Exponent:innen als Mitglieder 1989, 1991 dann die Wahl des Improvisators Jacques Demierre in den Vorstand und 1994 das fast gänzlich der Improvisation gewidmete Fest von La Chaux-de-Fonds. Einen tiefen Einblick in den Kampf um Wahrnehmung, Wertschätzung und Geld, aber auch in Selbstverständnis und Ideologie gewährt hier die Kontroverse um einen in der Improvisationsszene sehr negativ, ja als Angriff aufgefassten Artikel des Musikwissenschaftlers Thomas Meyer²⁷ in der verbandseigenen Zeitschrift *Dissonanz*. Er fragt, ob die Improvisation ihre Notwendigkeit verloren habe, ihren Undergroundbonus, ihre Diskursfreudigkeit, nachdem sie nun zum Hochschulfach geworden sei. Da der Redaktor über den Beitrag den Titel *Ist die freie Improvisation am Ende?* setzte, bliesen zahlreiche Vertreter:innen der Improvisation mit einer Flut von Leser:innenbriefen zum Gegenangriff. Insbesondere wurde Meyer seine Machtfülle als Journalist beim *Tages-Anzeiger* und beim Radio sowie als Stiftungsrat bei Pro Helvetia vorgeworfen, ebenso, dass er nostalgisch auf die frühere, das heisst seine eigene Generation verwies und die neuere ebenso wenig zur Kenntnis nahm wie das Geschehen in der Suisse romande. Eine wichtige Rolle spielte sicher auch, dass der viele Jahre nach der Integration der Improvisation 2010 erschienene Artikel wie ein «Liebesentzug» erscheinen musste, war Meyer doch 1989 einer der ersten, der lobend über die Improvisation berichtete, in der gleichen Zeitschrift notabene. Letztlich führten all diese Reaktionen dazu, dass sie der Selbstversicherung der Szene neuen Schub verliehen – nicht zuletzt auch gegenüber der mit Meyer angegriffenen nationalen Kulturstiftung Pro Helvetia.

27 Thomas Meyer: *Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz*, in: *Dissonanz* 111 (2010), S. 4–9.

Nur am Rande berücksichtigt werden in diesem Band die ausübenden Musiker:innen, weshalb hier ein grösserer Exkurs notwendig scheint. Die Interpret:innen bildeten zwar die grosse Mehrheit der Vereinsmitglieder, in der direkten Förderung wurden sie aber abgesehen vom nicht sehr langlebigen Solistenpreis und einer damit verbundenen Tourneorganisation mit Kleinbeträgen über die Gesuchschiene abgespeist. Daneben lobbyierte der STV in den 1960er-Jahren für seine Interpret:innen mit statistischen Erhebungen von Schweizer Quoten bei Konzertveranstaltern. Später setzte er sich mit Partnerverbänden auch erfolgreich beim staatlichen Schweizer Rundfunk für eine «Charta der Schweizer Musik» ein. In dieser bis heute gültigen Vereinbarung verpflichtet sich die SRG, «in unseren Radioprogrammen einen angemessenen Anteil an Schweizer Musikproduktionen auszustrahlen».²⁸ Diese mediale Förderung gestaltet sich oft etwas unbeholfen: Die Forderung nach Schweizer Musikpräsenz und damit der nationale Kulturauftrag gilt aus Sicht des Mediums bereits als erfüllt, wenn eine Schweizer Pianistin ein Mozart-Konzert spielt. Wichtiger für die ausführenden Vereinsmitglieder war die indirekte Förderung mit Auftritten an den Tonkünstlerfesten und mit der Präsenz auf CDs, wo 1998 dann auch das Interpret:innen- und 2000 das Ensembleporträt hinzukommen.

Präsidenten des STV waren mehrheitlich Komponisten, teils Dirigenten. Während im Vorstand informell alle «Stände» und damit auch die ausübenden Musiker:innen immer vertreten waren, gelangten Instrumentalist:innen erst spät ins Präsidium; 1991 der Pianist Daniel Fueter, der sich just ab dieser Zeit verstärkt kompositorisch zeitgenössischer Musik zuwandte. Ähnliches gilt für den Oboisten Matthias Arter, der sich aber dann zunehmend als Komponist versteht. Die einzige Interpretin im Präsidialamt ist zugleich die erste Frau, ganz am Schluss, nach 116 Jahren: die Cellistin Käthi Gohl. Roman Brotbeck bildet insofern einen Sonderfall, als der Musikwissenschaftler sich stark für den Diskurs und für historische Aspekte interessierte, was sich in der Erweiterung der *Dissonanz*-Trägerschaft auf die Musikhochschulen oder beim Jubiläumsfest von St. Moritz 2000 zeigte, das auch einer Retrospektive von Schweizer Musik gewidmet war, im Programm, wie in einer Begleitausstellung mit einer gewichtigen Publikation.²⁹ Brotbeck konnte sich so neutral geben, räumte aber den verschiedenen Interessengruppen mit – allerdings nur kurzlebigen – Collèges Platz ein für spezifische Anliegen und Reflexionen: Die Komponist:innen beschäftigten sich vor allem mit ihren eigenen Rechten, die Interpret:innen planteten Konzerte und die Improvisator:innen diskutierten über Konzepte, Definitionen, theoretische Grundlagen und arbeiteten an ihrer Selbstwahrnehmung.³⁰

28 Charta der Schweizer Musik, SRG SSR, www.srgssr.ch/de/was-wir-tun/kultur/musik/charta-der-schweizer-musik#:~:text=Die%20%C2%ABCharta%20oder%20Schweizer%20Musik,Anteil%20an%20Schweizer%20Musikproduktionen%20auszustrahlen, 4. 6. 2025.

29 Mosch (wie Anm. 11).

30 Vgl. Raphaël Sudan: *The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers in Switzerland, the STV and Beyond*, in: Gartmann et al. (wie Anm. 19), S. 309–336.

Noch einmal gebündelt erscheinen die verschiedenen Perspektiven im weit ausgreifenden Kapitel *Eine kurze Vereinsgeschichte, 1975–2017*. Es versteht sich als eine Fortschreibung der drei Dokumentationen, die der Verein jeweils nach einem Vierteljahrhundert selbst vorgelegt hat.³¹ Diese Fortsetzung für die letzten 42 Jahre erscheint nun aber nicht als Chronik, sondern als wechselvolles Stationendrama, das einzelne Umbrüche und Kontinuitäten beleuchtet, meist anhand einflussreicher Persönlichkeiten. Dieser historische Überblick erfolgt bewusst erst an dieser Stelle des Buchs, damit er die bereits in den thematischen Kapiteln zuvor exponierten Stränge wieder aufnehmen kann. Emblematisch hierfür steht unser Buchumschlag mit dem Titelbild des Programmhefts zum 106. Tonkünstlerfest im Neuenburger Jura. Die Bieler STV-Hausagentur moxi bringt das Wesen des STV dabei auf den Punkt: eine ständige Baustelle und grosse Volatilität, viele Richtungswechsel – oder ist es die Meinungsvielfalt zum einzuschlagenden Weg? –, gleichzeitig aber auch gesundes Selbstvertrauen sowie eine ausgeprägte Vorliebe für Dezentrales mit einer starken Stellung der französischsprachigen Minderheit.

Quasi als Appendix zum Verein überlebte die Publikation *Dissonanz*³² diesen noch um ein Jahr und erschien bis 2018. Auch wenn die von ihm mitherausgegebenen und -finanzierten Zeitschriften – bis 1983 die *Schweizerische Musikzeitung*, ab 1984 dann *Dissonanz* – wie die CDs eine Gemeinschaftsproduktion verschiedener Träger:innen mit unterschiedlichen Zielpublika darstellen, erscheint der offizielle Standpunkt des STV meistens deutlich in einer eigenen Rubrik. Und die Diskussionen, die den Verein bewegten, widerspiegeln sich in den Beiträgen: Viele der in diesem Band diskutierten Bruchlinien werden hier aufgenommen und reflektiert in oft pointierten Beiträgen rund um ästhetische Positionen, Geschlechterfragen, Kulturbeziehungen, politische Aversionen, um Improvisation oder Aufführungspraxis und nicht zuletzt um Geldnöte. Hier und in den durch sie ausgelösten, oft ausufernden internen wie externen Diskussionen wurden Kontroversen ausgetragen und Diskurse geprägt.

Dass die gleichen Themen unter verschiedenen Perspektiven neu diskutiert werden, gilt im Übrigen auch für diesen ganzen Band: Zwar erfolgt die Gliederung des Bandes nach bestimmten Aspekten, aber diese Aspekte tauchen immer wieder auch in anderen Kapiteln auf, gewisse Wiederholungen sind also durchaus gewollt.

Im Anhang findet sich ein Verzeichnis aller Präsidien, Vorstandsmitglieder und Geschäftsleitungen und ihrer Amtsdauern. Online ist die bereits erwähnte Übersicht über alle Programme der Tonkünstlerfeste 1975–2017 mit über 1000 Datensätzen zugänglich.³³ Da es häufige Programmänderungen gab, wurden die Angaben nicht so publiziert, wie sie angekündigt worden sind, sondern es wird vermerkt, was effektiv aufgeführt worden ist.

³¹ Vgl. Anm. 8.

³² Aus pragmatischen Gründen wird der meistens zweisprachig angewandte Titel *Dissonanz/Dissonance* (abgekürzt oft D/D) in diesem Band auf *Dissonanz* verkürzt.

³³ www.hkb-interpretation.ch/stv-feste.

Die Quellenlage für die vorliegenden Teilstudien ist ausgezeichnet. Das umfassende, teils digitalisierte Archiv gestattet vertiefte Einblicke in die Aktivitäten des Vereins und sein inneres Funktionieren, in ästhetische und politische Diskurse, Konflikte und Auswahlpraxen. Die Protokolle von Generalversammlungen und Vorstandssitzungen sind meist ausführlich. Einzelne Voten und Argumente werden zusammengefasst, sodass sich die Diskussionen gut nachverfolgen lassen. In Einzelfällen finden sich notizhafte Protokollentwürfe, sodass nachverfolgt werden kann, wie vor der Ausfertigung um die endgültigen Formulierungen gerungen wird. Relativ häufig werden bei der Verabschiedung eines Protokolls in der Folgesitzung einzelne Formulierungen beanstandet. Falsche Schreibweisen von Namen verraten, dass einzelne Protokollant:innen relativ branchenfern waren. Unterschiedliche Sorgfalt bei der Arbeit zeigt sich etwa darin, wie Dokumente abgelegt werden; erwähnte Beilagen sind oft nicht zu finden. Bei den Dossiers zur Redaktionsarbeit von *Dissonanz* fehlen ganze Jahrgänge, obwohl der Gründungsredaktor sie seiner Aussage nach dem Archiv in Lausanne übergeben hat. Bei Kommissionssitzungen beschränken sich die Protokolle oft auf Beschlüsse; Diskussionen und Argumentationen sind also kaum erschliessbar. Ein wichtiger Aspekt ist ebenfalls zu bedenken: Protokolle sind ein Feld der Gestaltung, wie wir aus eigener Erfahrung wissen und wie es die langjährige Generalsekretärin Héléne Sulzer stolz erläutert hat:³⁴ ein Mittel der Macht, wie bestimmte Sichtweisen festgehalten werden. Gegen das Ende des STV erscheinen die Protokolle immer flüchtiger und fragmentarischer, geschuldet den zunehmend fehlenden Ressourcen und der Auflösungsangst. Einen Sonderfall stellen Konsultationen der Vorstandsmitglieder auf dem Zirkularweg dar: Einzelne Voten erscheinen hier wörtlich, beschränken sich aber auf Stichworte, oft emotional aufgeladen, wie Unterstreichungen, Ausrufezeichen und Invektiven verraten.

Persönliche Auffassungen und selektive Wahrnehmung bestimmen noch ausgeprägter die zweite Art von Quellen: die zahlreichen Interviews, die wir mit Zeitzeug:innen aufgenommen haben. Hier ist die zeitliche Distanz von bis zu einem halben Jahrhundert zu berücksichtigen. Es gibt Unterschiede in Erinnerungsvermögen und Gesundheitszustand der Gewährsleute. Subjektive Erfahrungen, Einschätzungen, wie auch das persönliche Erinnern können sich über die Jahrzehnte verschieben, Altersmilde lässt Konflikte verblassen. Die Antworten in einem spontan geführten Gespräch sind oft flüchtig, unvollständig und fragmentarisch. Man kann so förmlich beim Denken und Erinnern zuhören, auch dabei, wie sich jemand selbst immer wieder korrigiert. Aus diesen Gründen wurden die Aussagen meist in ihrer Authentizität belassen. Nur wo etwas unverständlich blieb, wurde behutsam eingegriffen und etwas redigiert.

Sowohl aus den schriftlichen wie aus den mündlichen Quellen, als einem Chor vielfältiger Stimmen, wird in diesem Band ausführlich zitiert und nur selten paraphrasiert, weil der Diskurs auch stark durch seinen Duktus bestimmt wird:

34 Siehe das Kapitel zur Vereinsgeschichte, S. 274, Anm. 73.

c'est le ton qui fait la musique. Viele Dokumente des Büros in Lausanne und einige Interviews sind französisch. Weil die Interviews unpubliziert sind, wird das Original jeweils in der Fussnote zitiert; bei den schriftlichen Dokumenten, die ja im Archiv allgemein zugänglich sind, geschieht dies nur, wo uns der genaue Wortlaut für den Diskurs wesentlich erschien.

Der Herausgeber Thomas Gartmann ist mit der Spätgeschichte des STV vielfach verflochten, zuerst als NZZ-Kritiker von zwei Tonkünstlerfesten und gelegentlicher Mitarbeiter von *Dissonanz*, dann als Leiter Musik bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, wo er mitverantwortlich war für die Förderung einzelner STV-Aktivitäten und qua dieser Funktion auch Präsident der Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik sowie des Gönnervereins Dissonanz. All dies erlaubt gewisse Einsichten. Bei aller Involviertheit bemüht sich die Darstellung aber um die notwendige Wahrung objektiver Distanz; gleichwohl ist sicherlich bisweilen eine gewisse subjektive Sicht erkennbar.

Dank

Unser Projekt und dieser Band basieren im Wesentlichen auf schriftlichen und mündlichen Quellen. Käthi Gohl, Mathias Gautschi, Michael Kaufmann und Jocelyne Rudasigwa von Sonart haben uns den Nachlass des STV in Lausanne geöffnet und selbstlos zur Verfügung gestellt. Verena Monnier hat als Leiterin der Musikabteilung der Bibliothèque cantonale et universitaire in Lausanne die Aufarbeitung und den Umzug des Archivs umsichtig begleitet. Christophe Balissat gewährte uns den Zugang zum Privatarchiv seines Vaters in Corcelles-le-Jorat und unterstützte uns mit wertvollen Auskünften und Fotokopien. Christoph Keller übergab uns sein Redaktionsjournal und gab wichtige Hinweise. Simon Obert und Carlos Chanfón führten zielsicher durch die Dokumentenfülle der Sammlung Paul Sacher in der Paul Sacher Stiftung Basel.

Eine ganze Reihe von Zeitzeug:innen ermöglichte uns unterschiedlichste Einblicke in die Geschehnisse des STV; für die Bereitschaft zu umfangreichen, offenen und persönlichen Gesprächen, Gegenlektüren und für die Erlaubnis, aus den Interviews ausführlich zu zitieren, danken wir Matthias Arter, Christoph Baumann, Franziska Baumann, William Blank, Nicolas Bolens, Roman Brotbeck, Jacques Demierre, Martin Derungs †, Daniel Fueter, Ulrich Gasser, Käthi Gohl, Heinz Holliger, Charlotte Hug, Jonas Kocher, Thomas Meyer, Margrit Rieben, Alain Savouret, Gertrud Schneider, Urs Peter Schneider, Jürg Stenzl, Hélène Sulzer-Petitpierre, Claude Tabarini, Claudine Wyssa, Alfred Zimmerlin, Sylwia Zytynska.

Der Ernst von Siemens Musikstiftung und Ulrich Mosch sind wir tief verbunden für den ersten Impuls zur Archivaufarbeitung wie auch für die weitere Unterstützung; Fondation Nicati-de Luze, Ernst Göhner Stiftung, Hochschule der Künste Bern, Jubiläumsstiftung der Mobiliar, Loterie romande, Service culturel du Vaud, Sophie und Karl Binding-Stiftung und UBS Kulturstiftung für weitere

finanzielle Hilfeleistung. Der Schweizerische Nationalfonds ermöglichte unserem Forschungsteam eine vierjährige finanziell sorgenfreie Arbeit.

Dankbar für wertvolle Hinweise und kritische Rückmeldungen sind wir Minou Afzali, Daniel Allenbach, Leo Dick, Beat Föllmi, Lea Hagmann, Kami Wilhelmina Manns und Chris Walton sowie Cristina Urchueguía, die auch Doktormutter der beiden Dissertationen in diesem Projekt ist, dazu für Übersetzungsdienste DeepL Pro. Hilfreich begleitet wurden wir vom Institut Interpretation mit Martin Skamletz, Sabine Jud und Reto Witschi, während wir Christine Bolzli die Illustrationen und weitere Unterstützung bei Arbeiten am Manuskript verdanken. Hans-Rudolf Wiedmer und Walter Bossard schliesslich unterstützten uns mit der Aufnahme in ihr Verlagsprogramm und zahlreichen Ratschlägen.

Bern, im Frühjahr 2025

Komponistenpreise als Spiegel aktueller Diskurse

THOMAS GARTMANN

Als der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) zum 75-Jahr-Jubiläum 1975 in Basel gleichzeitig Klaus Huber und Roger Vuataz mit seinem Komponistenpreis auszeichnete, mögen sich viele ein bisschen die Augen gerieben haben; zu ungleich schien dieses Duo. Erst recht gilt dies aus der historischen Distanz, wo ihre kompositorische Bedeutung als wohl noch ungleicher erachtet wird. Der jüngere Huber erfreute sich damals schon seit 16 Jahren internationaler Wertschätzung, wurde mit Preisen ausgezeichnet, auf Festivals aufgeführt und von wichtigen Verlagen betreut. Der 77-jährige Vuataz verfügte zwar über ein breites Œuvre, Aufführungen seiner Werke fanden aber meist im Umkreis seiner Heimatstadt Genf statt, wo er mit regionalen Preisen gewürdigt wurde – aber er sass in der Leitung von Konservatorium, Musikwettbewerb und Radio und war seit 1963 Vorstandsmitglied des STV.

Konsequenterweise wurden in der Laudatio denn auch weniger Vuataz' kompositorische Fähigkeiten als seine Verdienste um das Genfer Musikleben gewürdigt. «Spezialist der Musikpädagogik» steht am Anfang der Begründung, lobend erwähnt wird auch die «grosse Anzahl von Werken für das Radio als wertvolles Verbreitungsmedium»,¹ ein quantitatives Kriterium, das sich durch seine dortige Funktion als Musikleiter mit erklären lässt. «Authentizität der Aussage»² bleibt als kompositorische Bewertung eher vage, doch stösst man öfters auf ähnliche Formulierungen.

Noch drei Jahre zuvor hatte der Jurypräsident der Stiftung Schweizer Komponistenpreis, Paul Sacher, fast apodiktisch den Vereinssekretär verkünden lassen: «[I]ch sehe in der älteren Generation niemand, der begründeten Anspruch auf den Komponistenpreis erheben könnte, und von mir aus wäre [...] Klaus Huber der nächste Preisträger.»³ Dies hätte allerdings Vuataz von der Diskussion ausgeschlossen, der bereits 1972 auf einer Longlist in die Debatte geworfen worden war, allerdings eher ex negativo: «Denn die Liste der Komponisten, die sonst in Betracht gezogen werden müssten, wäre lang.»⁴ Dabei wurde eine ganze Reihe von Namen aufgezählt. Es handelt sich meist um Leute, die international kaum

1 «[...] à composer un grand nombre d'œuvres destinées à la radio, moyen de diffusion précieux.» Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Archives musicales, Fonds de l'Association Suisse des Musiciens (Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins), ASM-J-12-2. Nachfolgend werden Bestände aus dem Archiv des STV nur noch durch die jeweilige Signatur, beginnend mit ASM, gekennzeichnet.

2 «Authenticité du témoignage», ebd.

3 Bernard Geller an die Jury, Brief vom 22. 11. 1972, ASM-J-12-2.

4 Jean Henneberger an Paul Baumgartner und Samuel Baud-Bovy, 22. 11. 1972, ASM-J-12-2: «Car la liste serait longue des compositeurs qu'il faudrait sinon prendre en considération.»

aufgeführt wurden – allerdings sind einige Namen darunter, die später bei der Preisverleihung dann doch berücksichtigt wurden.

An der entscheidenden Jurysitzung Anfang 1975 wollte Sacher eigentlich ein Zeichen für den Aufbruch, ja für einen Generationenwechsel setzen und nannte mit Rudolf Kelterborn, Huber, Armin Schibler und Robert Suter Namen, die in der Tat für die neueste Musikentwicklung standen, ja er ergänzte noch Heinz Holliger und Jürg Wyttenbach, zwei junge Vertreter der Avantgarde, verbunden mit der väterlichen Auflage: «[...] in Abhängigkeit ihrer künftigen Entwicklung.»⁵ Auffallend ist, dass Sacher fast ausschliesslich Komponisten aus dem Basler Umkreis in Betracht zog. Das hat damit zu tun, dass er die eigene Wirkungsstätte am besten kannte. Zugleich war Basel – auch dank Sachers mäzenatischen, pädagogisch-institutionellen und künstlerischen Einflusses – damals klar die Hauptstadt der zeitgenössischen Musik in der Schweiz. Ausserdem war es eine nette, publikumswirksame und daher häufig geübte Geste, Komponisten an ihrem Lebensmittelpunkt zu ehren. (Huber hatte bis vor kurzem an der Basler Musikakademie gelehrt – nun in Freiburg – und wohnte in Basel). Samuel Baud-Bovy, nach Paul Sacher Präsident des STV, verstand seine Jurymitgliedschaft vor allem als Regionalvertretung und nominierte seine Favoriten Vuataz und Bernard Reichel. Sacher war offenbar zufrieden, dass er sich mit Huber durchgesetzt hatte – auch wenn der Vorschlag bereits 1970 gemacht worden war und vom dritten Jurymitglied, dem Pianisten Paul Baumgartner, stammte –, und die Wahl von Vuataz und Huber erfolgte schliesslich einstimmig. Gleichzeitig designierte man gleich die voraussichtlichen nächsten drei Preisträger, weil der Stiftungsrat ja so selten tage:⁶ Reichel 1976, Suter 1977, Schibler 1978.

Laut Stiftungsurkunde geht es um die «Anerkennung hervorragender Leistungen auf dem Gebiete des kompositorischen Schaffens».⁷ Die Wahl des Preisträgerduos befremdet deshalb aus heutiger Sicht. Da der bereits 1974, also noch vor der definitiven Wahl, als Lobredner Klaus Hubers angefragte Willi Schuh offenbar ablehnte,⁸ schlägt Sacher Alternativen vor, die er für geeigneter («plus indiqué») als Willi Schuh hielt, die einen aber ähnlich ratlos lassen: Andres Briner, Hans Oesch, Jürg Stenzl.⁹ Die an erster Stelle stehenden Chefkritiker der NZZ Schuh und Briner verkörperten in seinen Augen wohl das Prestige, das er dem Preis

Genannt werden Lévy, Mieg, Brunner, Reichel, Vuataz, Wissmer, Haller, Zbinden, Looser, Schibler, Tischhauser, Suter und andere mehr.

5 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 30. 1. 1975, S. 1, ASM-J-12-2: «Il y ajoute, en fonction de leur évolution future, Heinz Holliger et Jürg Wyttenbach.»

6 Ebd.: «Etant donné que le Conseil tient rarement séance, il en profite pour établir un programme des trois prochaines années qui pourra toujours être modifié.»

7 Alle Laudationes finden sich im Dossier zu den Komponistenpreisen (ASM-J-12-1 bis ASM-J-12-4). Die Aufteilung auf die Subdossiers scheint etwas willkürlich. Grob sind sie chronologisch geordnet, verschiedene Kopien wurden aber mehrfach und auch in verschiedenen Subdossiers abgelegt. Im Folgenden wird deshalb auf den näheren Nachweis verzichtet.

8 Jean Henneberger an die Jury, 20. 5. 1974, ASM-J-12-2: «Notre Président pense à Klaus Huber et pour la rédaction de la laudatio à M. Willi Schuh.» Die Anfrage erfolgte am 22. 10. 1974, ebd.

9 Ebd.

zumass, während Oesch und Stenzl weitere Musikwissenschaftler waren, die sich der neuen Musik widmeten und mit Basel verbunden waren. Dass der 33-jährige Stenzl Klaus Huber auch weltanschaulich besonders nahestand, war Sacher da wohl noch nicht bewusst. Ironischerweise spielt nun gerade der rechtsbürgerliche Briner nach seiner Zusage genau auf die politische Haltung an: «Ich habe lang über meinen Text für die Klaus Huber-Laudation nachgedacht. Endlich habe ich mich für eine Form entschieden, die sich von den politischen und sozialen Ueberzeugungen des Künstlers ganz freihält und darum Aussicht hat, die Jahre zu überdauern.»¹⁰ Der ideologisch stärker als andere Kulturreferenten der politischen Linie der NZZ verpflichtete Briner hat sich immer wieder gegen eine Politisierung der Kultur gewandt, was einige Jahre später in seinem geifernden Manifest *Der Zwang zur Negativität*¹¹ gegen ebenjenen Stenzl gipfeln sollte, der von Sacher neben Briner vorgeschlagen wurde. Er erwies die eigene politische Haltung gerade dadurch, dass er sie beim Geehrten weitgehend bewusst ausblendete. Immerhin rang er sich neben vielen Gemeinplätzen zu einem persönlichen Statement durch, das kaum versteckt Hubers Mission, die «Verehrung des Rechts jeder Kreatur auf ihre Selbstverwirklichung», dennoch ansprach, verbrämte sie aber, indem er sie eine «jenseitig-religiöse» nannte. Umso stärker betonte er Hubers kompositorisches Ethos und würdigte ihn als einen, der «vor keinem Hindernis, keinem Vorurteil und keiner Beschränkung der Mittel zurückgeschreckt ist».¹² Jetzt zeigt sich wiederum Sacher nicht ganz einverstanden. Während er dem Laudatortext für Vuataz zustimmt, hat er hier seine Vorbehalte: «[...] wogegen mich der Entwurf von Herrn Briner nicht ganz befriedigt. Sollte nicht wenigstens ein Satz angehängt werden, der aussagt, dass Huber einige Partituren gelungen sind, die für sein grosses schöpferisches Talent Zeugnis ablegen.» Unklar bleibt, ob dies nun als Lob oder als Einschränkung gedacht war, ob Sacher mit «*einige* Partituren» nur die nichtweltanschaulichen gelten liess. Ausserdem spricht man einem über 50-jährigen international Erfolgreichen auch als älterer Herr doch kaum mehr gönnerhaft «Talent» zu. Briners erster Versuch zeigt übrigens eine ähnliche (bewusste?) Einschränkung: «dem [...] einige Werke eigenster Prägung gelungen sind». Herablassend diktiert Sacher abschliessend und deutlich: «Ich glaube schon, dass an diesem Text noch ein bisschen gefeilt werden sollte.»¹³ Im zweiten Anlauf nennt Briner dann unverfänglich die unbe-

10 Briner an Geller, 27. 2. 1975, ASM-J-12-2.

11 Andres Briner: Der Zwang zur Negativität. Wie links soll der Schweizerische Tonkünstlerverein werden?, in: *Dissonanz* 10 (1986), S. 22–24. Vgl. dazu Thomas Gartmann: Der Fall Balisat – Symbol eines unliebsamen Netzwerks?, in: Leo Dick, Noémie Favennec, Katelyn Rose King (Hg.): *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), Schliengen: Edition Argus, 2024, S. 206–230, doi.org/10.26045/kp64-6181-012.

12 ASM-J-12-2.

13 Sacher an Geller, 3. 3. 1975, ASM-J-12-2.

streitbare internationale Reputation und lobt Hubers Werke, die «bereits weite und nachhaltige Anerkennung gefunden haben».

Den aus seiner Kandidatenliste herauslesbaren und alsbald etwas gebremsten Aufbruchswillen zeigt Sacher auch bei der Neuformierung des als Jury fungierenden Stiftungsrats respektive Vorstands, auch wenn er hier nur in vorsichtigen Schritten kontrolliert vorgehen will:

«Sacher ist der Ansicht, dass der Vorstand aus älteren Persönlichkeiten bestehen sollte, die über eine anerkannte Autorität verfügen. Der Vorstand sollte frei entscheiden, ob er alle drei Jahre Wahlen durch die Generalversammlung durchführen lassen will. Er selbst hält es für besser, wenn dieser Rat im Hintergrund bleibt, um seine volle Unabhängigkeit zu bewahren. Es wäre nicht normal, wenn eine Generalversammlung, deren Durchschnittsalter zwischen vierzig und fünfzig Jahren liegt, für einen Rat stimmen würde, dessen Durchschnittsalter bei etwa siebzig Jahren liegt. Es wäre daher besser, vorher die Konsequenzen zu ziehen.

Der Stiftungsrat möchte sich in den kommenden Jahren schrittweise erneuern. Die Ratsmitglieder sind der Meinung, dass der Vorstand und nicht sie selbst ihre Nachfolger auswählen sollten, wenn die Zeit dafür gekommen ist.»¹⁴

Eine Liste im Protokoll nennt eine Reihe führender Dirigenten, die teils tatsächlich für eine Verjüngung des Stiftungsrates gesorgt hätten: Jean-Marie Auberson, Victor Desarzens, Charles Dutoit, Armin Jordan, Erich Schmid, Edmond de Stoutz, Räto Tschupp. Als Komponist wurde einzig Constantin Regamey, 1963–1968 Präsident des STV, genannt, mit Pierre Meylan und Hans Oesch zwei Musikwissenschaftler, die der neuen Musik verbunden und bereits als Laudatores für den Preis tätig gewesen waren, sowie der Geiger und Orchesterleiter Alexander van Wijnkoop.¹⁵ Frauen blieben für die Stiftung lange Zeit als Jurymitglieder, Preisträger und Laudatoren völlig jenseits des Radars und waren auf die Funktion der Komponistengattin und ab 1982 auf die der Vereins- und Jurysekretärin beschränkt. Oder sie wurden als Objekt der Begierde wahrgenommen. So schreibt Sacher seinem Sekretär bezüglich der damals 29-jährigen Dirigentin Sylvia Caduff: «Ich freue mich, dass eine Schweizerin den Mitropoulos-Wettbewerb gewonnen hat[,] und bin begierig drauf, dieses Bündner Mädchen einmal kennen zu lernen!»¹⁶

14 Geller: Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 30. 1. 1975, S. 2, ASM-J-12-2: «M. Sacher estime que le Conseil doit être composé de personnalités d'un certain âge, jouissant d'une autorité reconnue. Le Comité doit décider librement s'il veut faire procéder à des élections tous les trois ans par l'assemblée générale. Pour sa part, il juge préférable que ce Conseil demeure dans l'ombre afin de conserver toute son indépendance. Il serait anormal qu'une assemblée générale, dont la moyenne d'âge est située entre quarante et cinquante ans, vote en faveur d'un Conseil dont la moyennes d'âge est de septante ans environ. Il vaudrait donc mieux tirer les conséquences avant. Le Conseil désire se renouveler progressivement au cours des années à venir. Les membres du Conseil estiment que, lorsque le moment sera venu, ce sera au Comité et non pas à eux à choisir leurs successeurs.»

15 Ebd.

16 Sacher an Henneberger, 3. 2. 1966, ASM-J-12-2.

Interessanter als diese Liste, die abgesehen vom erst viel später gewählten Tschupp ohne weitere Bedeutung blieb, ist die Bemerkung, dass der Stiftungsrat im Hintergrund bleiben sollte. Die Position, die Sacher für sich selbst vornehmlich sah, war die einer grauen Eminenz, beim STV unterfüttert mit der Ehrenpräsidentschaft. Allerdings hat er dies – kokettierend oder resignierend? – einmal gegenüber seinem früheren Vereinssekretär bestritten: «Die Geschäfte des Tonkünstlervereins gehen mich heute nichts mehr an. Sie sind Aufgabe des Vorstandes.»¹⁷

Im Hintergrund blieben auch die Kandidaturen, Diskussionen um Namen und Würdigungen, die dann doch recht viel Auskunft geben über aktuelle Diskurse, Positionen, Absichten. Da wir nur über einen Teil der Beschlussprotokolle und der damit zusammenhängenden Korrespondenz verfügen, ist *ein* Dokument von besonderer Bedeutung, da es über sonst ungeschriebene Gesetze, Spielregeln und Abläufe Auskunft gibt. Beim Übergang zum neuen Stiftungsrat und einem gleichzeitigen Sekretariatswechsel 1979 wurde das informelle Prozedere nach 35 Jahren erstmals als Vademecum festgehalten, vertraulich und mit sarkastischen Hieben gegen den aktuellen Präsidenten: «*Verfahren für Entscheidungen*: Zuerst den Präsidenten über seine Termine konsultieren. Dann die beiden anderen fragen und den Stiftungsrat an dem von Sacher gewählten Ort versammeln (normalerweise Hotel Bellevue in Bern, Französisches Restaurant;¹⁸ Sacher lädt uns ein; in diesem Fall Sacher auf Kosten des STV und im Namen des Stiftungsrates ein Geschenk schicken; manchmal lädt Sacher auch zu sich nach Hause ein). Häufig trifft der Stiftungsrat Entscheidungen für einen bestimmten Zeitraum und tritt dann zwei oder drei Jahre lang nicht mehr zusammen. In diesem Fall sollten die Mitglieder jedes Jahr schriftlich befragt werden, ob sie an ihrer Entscheidung festhalten. Die Entscheidungen sind absolut vertraulich, auch gegenüber dem Vorstand des STV.»¹⁹

«Normalerweise sollte er alle drei Jahre von der Generalversammlung gewählt werden, aber das ist seit fast 20 Jahren nicht mehr der Fall (abgesehen von Ersatzwahlen bei Todesfällen oder Rücktritten). Sacher ist, ohne es zu sagen, allergisch dagegen, da die Generalversammlung ihm in der Vergangenheit viele Verletzungen zugefügt hat. Der Vorstand hat daher schliesslich aus politischer Klugheit darauf verzichtet, dies in Ordnung zu bringen. Sacher sagte, er werde in Kürze zurücktreten. Sollte dies der Fall sein, wäre es gut, die Gelegenheit zu nutzen, um die Rechtspraxis wiederherzustellen.»²⁰ In der Stiftungsurkunde ist unmissverständlich vermerkt: «Der *Stiftungsrat* besteht aus drei Mitgliedern des STV, die dieser jeweils gleichzeitig mit den Wahlen in den Vorstand durch seine Gene-

17 Sacher an Henneberger, 5. 7. 1966, Paul Sacher Stiftung (PSS), Sammlung Paul Sacher, 0330-1-0350.

18 Das Nobelrestaurant neben dem Bundeshaus unterstreicht den elitären Charakter.

19 Fond. Prix de Compositeur – Petit guide (confidentiel) vom 20. 3. 1979, erstellt von Dominique Creux, erneuert am 13. 8. 1981, ASM-J-12-4.

20 Ebd.

ralversammlung wählt.»²¹ 1961 liess Sacher seinen Sekretär diese Passage noch hervorsuchen, damit er sich in der Krise mit den etwas starrsinnigen Kollegen darauf berufen konnte; 1975, in einer neuen Konstellation, meinte er hingegen, diese Wiederwahlen freiwillig durchführen zu können, und auch die vorher kritisierte Überalterung störte ihn nicht mehr, da sie ihn nun selbst betraf.²² Entgegen seiner Aussage vom baldigen Rücktritt blieb Sacher ohne offizielle Wiederwahl bis zu seinem Tod 1999 noch 20 Jahre Präsident des Stiftungsrates.

Rückschau

Begründet wurde die Stiftung Schweizer Komponistenpreis 1943 durch ein Legat des Musikhändlers Adolf Hug, einem Mitglied des STV. Die 10000 Franken sollten «Studienunterstützungen und Studienpreise» ermöglichen, insbesondere aber auch für Komponistenpreise verwendet werden.²³ Das Kapital des Fonds wurde ergänzt um nicht gebrauchte Gelder aus einem Reisefonds. Dagegen opponierte Ansermet, der unterstrich, wie wichtig es für Komponisten sei, Gelegenheit zu haben, ins Ausland zu gehen – worauf Sacher entgegnete, dafür reichten die Stipendien und Studienpreise aus.²⁴

Rasch wurde 1944 ein Stiftungsrat gegründet, in dem mit Werner Reinhart (Präsident) und Paul Sacher zwei der wichtigsten Mäzene neuer Musik vertreten waren sowie Ernest Ansermet, der angesehenste Schweizer Dirigent seiner Zeit. Anders als in seinen ersten Jahrzehnten war er aber zeitgenössischer Musik gegenüber nicht mehr aufgeschlossen. Sein Verständnis neuer Musik ging nicht weiter als bis zu Strawinsky und Alban Berg, wobei er die Dodekafonie sonst weitgehend ausklammerte, ja als Holzweg anprangerte.²⁵ Offenbar stellte sich bald eine Machtfrage, weshalb das Trio, das sich auch als Jury verstand, via Vereinssekretär bei Adolf Hug junior intervenierte: «Der Beschluss der Generalversammlung ging dahin, die Herren Ansermet, Reinhart und Sacher als Mitglieder des Stiftungsrates zu wählen und nicht lediglich als Mitglieder eines Antrag stellenden Stiftungsbeirates.»²⁶ Zu einer zweiten Kraftprobe kam es kurz darauf zwischen den beiden Alphetieren Reinhart und Sacher, noch vor seiner Konstituierung war der Stiftungsrat bedroht: Reinhart wollte sich unter Protest zurückziehen, weil der STV-Vorstand auf Anregung Sachers beim Bundesrat gegen die Berufung von Hermann Scherchen zum Dirigenten des Radioorchesters interveniert hat-

21 Stiftungs-Urkunde für die «Stiftung für die Zuerkennung von Komponistenpreisen», undatiert (1944), ASM J-12-2.

22 Siehe Anm. 14.

23 Adolf Hug (jun.) an STV-Vorstand, 13. 5. 1944, ASM-J-12-1.

24 Protokoll der Generalversammlung vom 17. 6. 1944 in Langnau, in: Jahresbericht 1944, S. 8, ASM-E-3-39.

25 Ernest Ansermet: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel 1961.

26 Streuli an Hug junior, 20. 9. 1943, ASM-J-12-1.

te.²⁷ Schon im Juni 1940 hatte sich der STV gegen eine Aufnahme Scherchens als Vereinsmitglied gewehrt mit Verweis auf die Statuten, die man erst drei Monate zuvor in Bezug auf die erforderliche Wohnsitzdauer verschärft hatte. 1944 berief man sogar eine ausserordentliche Generalversammlung ein, um die negative Haltung zu legitimieren, denn man wollte mit der Eingabe beim Bundesrat die Bestätigung der Wahl Scherchens zugunsten eines Schweizers hintertreiben, wobei mit Sacher, Hans Haug und Robert Blum drei potenziell betroffene Dirigenten sich dafür einsetzten, während vor allem Reinhart sich dagegen aussprach.²⁸ Stein des Anstosses bildete ein Vorschlag Scherchens, wie man das Radioorchester aus Kostengründen verkleinern könnte. Sacher hatte hierzu im Antragsentwurf *Eingabe an den Bundesrat*²⁹ polemisch notiert: «Wie will der Organisator Scherchen das Radio reorganisieren, wenn er nur nebenamtlich tätig ist?»³⁰ Polemisch war dies, weil man Scherchen eben auch vorhielt, er besetze nun gleich zwei wichtige Dirigentenposten. Für Reinhart war dies wiederum «ein unmissverständlicher und schwerwiegender Vorwurf», weil er ihn selbst «ganz besonders empfindlich» treffe, da er für Scherchens Anstellung beim Collegium musicum von Winterthur verantwortlich zeichne.³¹ Sacher schickte seinen Vereinssekretär vor und wollte sich nicht entschuldigen – im Gegenteil, er erwartete entrüstet von seinem Kontrahenten, dass dieser nachgebe: «Hoffentlich entschliesst sich Herr Dr. Werner Reinhart vom hohen Ross herunterzusteigen.»³²

Was hatte ihn so in Rage, wohl auch in Unsicherheit versetzt? Reinhart hatte sich in der Öffentlichkeit für Scherchen und gegen die Intervention gewehrt und dabei Sacher so beleidigt, dass dieser lange um Fassung und passende Worte rang. In ersten Notizen gibt er sich betroffen und bestürzt und bittet um Aufklärung. Ihn «stören die nachfolgenden Sätze». Da er der einzige Dirigent sei, «der seit Jahren das ROB³³ bestens» kenne, könnten sich diese Sätze nur auf ihn beziehen und: «Meine Argumente sind Ihnen und der Öffentlichkeit bekannt.»³⁴ Ein erster Typoskriptentwurf mit vielen handschriftlichen Korrekturen fällt gleich mit der Tür ins Haus: «In der Meinungsäusserung [...], die auch von Ihnen

27 Das Schreiben bezog sich auf den Brief des STV-Vorstands vom 13. 7. 1944 an Bundesrat Philipp Etter, wie Streuli am 2. 10. 1944 an Sacher berichtete, ASM-J-12-1. Hierzu ausführlich Thomas Gartmann: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945. Ein Berufsverband, der sich nicht mit politischen Fragen befasst (?), in: Antonio Baldassarre, Chris Walton (Hg.): Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945. Bern: Peter Lang, 2005, S. 39–58.

28 Gartmann (wie Anm. 27), S. 54–57.

29 Eingabeentwurf vom 2. 9. 1944.

30 PSS, Sammlung Paul Sacher, 0326.1-0066 f. Auf der Rückseite der Sitzungsunterlagen finden sich Sachers Entwurfsnotizen.

31 Reinhart an den Vorstand des STV, 30. 9. 1944, ASM-J-12-1.

32 Paul Sacher an Jean Henneberger, 4. 10. 1944, ASM-J-12-1.

33 Das Radioorchester Beromünster trug seine Bezeichnung nach dem seinerzeitigen deutschsprachigen Landessender, es war damals in Zürich niedergelassen.

34 Diese Notizen finden sich auf der Rückseite der Unterlagen zur Diskussion der Eingabe. Carlos Chanfón von der PSS danke ich ganz herzlich für die Möglichkeit, das Original einzusehen. Unter dem reisserischen Titel «Kulturkampf um Radio Beromünster» publizierte die NZZ eine ganze Reihe von Zuschriften zum Radiokrieg ab, NZZ vom 30. 7. 1944, S. 24 f.

unterschieden ist», finde sich folgende Passage: «[...] es wird aber absurd, wenn nicht ein Schweizer genannt werden kann, der das Amt so gut oder wenigstens annähernd so gut versehen wird wie der angefochtene Ausländer.»³⁵ Dies nimmt er nun persönlich: «Da ich der einzige Schweizer Dirigent bin, der als Oberleiter des Radioorchesters Beromünster berufen wurde, müssen sich diese Sätze notwendigerweise auf mich beziehen. [...] Noch mehr erstaunt mich der zweite Satz. Bin ich nach Ihrer Meinung der Mann, unter dessen Leitung die Qualität des Radioorchesters <leiden> würde? [...] Nicht nur der Inhalt dieser Aussage ist verletzend, sondern vor allem auch der Ton und die Form, in dem sie vorgebracht sind. [...] Wer für einen Freund eintritt, wird trotzdem nicht andere herabsetzen und ihm Unrecht tun. Ich bin Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir mitteilen, in welchem Sinne ich Ihre Aeusserung verstehen soll. Ich erwarte gerne Ihre Antwort.»³⁶

Zwei Tage später bittet er dies ein wenig ein, spricht von «Ueberraschung» und schreibt in einer Mischung von Kränkung, Stolz und Unglauben: «Ich muss auch diesen Satz wohl oder übel auf mich beziehen, weil ich der *einzig*e Schweizerdirigent bin, dem die Oberleitung des Radioorchesters Beromünster angeboten wurde. [Gestrichen:] *Ich kann diese für mich wenig schmeichelhafte Aeusserung nicht verstehen, nachdem Sie mir immer wieder Beweise Ihres Vertrauens und Wohlwollens entgegengebracht haben.*» Er hoffe auf ein «Missverständnis» und ein «Wort der Aufklärung». Nochmals zwei Tage später, am 23. August, kleidet er das Entscheidende in eine Frage und baut dem Gegenüber diplomatisch eine Brücke: «Muss ich diese Sätze wohl auf mich beziehen, da ich der *einzig*e Schweizerdirigent bin, dem die Oberleitung des Radioorchesters Beromünster angeboten wurde? Es fällt mir schwer, Ihre Aeusserung zu verstehen, da Sie mir manchen Beweis des Vertrauens und Wohlwollens entgegengebracht haben.» Auch spricht er nur mehr von seinem «Erstaunen» darüber und schliesst: «Ich bin Ihnen für ein Wort der Aufklärung sehr dankbar und verbleibe mit den freundlichsten Grüßen Ihr ergebener Paul Sacher».

Er scheint allerdings auch diese dritte, fast unterwürfige Fassung nicht abgeschickt zu haben, jedenfalls findet sich der Brief nicht im Winterthurer Reinhart-Fonds und die weitere Entwicklung deutet auch nicht darauf hin: Peinlich berührt kriecht nun nicht etwa Sacher, sondern der STV-Vorstand, entschuldigt sich – aber nur halbherzig,³⁷ weshalb Reinhart nachhakt: Den gegen Scher-

35 Das Musikkollegium Winterthur veröffentlichte am 15. 8. 1944 in der NZZ eine Gegendarstellung zu Sachers Exposé. Das von Reinhart mitunterzeichnete Schreiben, dem sich Veranstalter aus Schaffhausen und Kreuzlingen anschlossen, war noch herablassender: «[...] weil das <künstlerische Verantwortungsbewusstsein> die Heranziehung einer jungen Kraft im Hinblick auf die Grösse der Aufgabe nicht opportun erscheinen lässt. Das Argument der Nationalität in allen Ehren, solange die Qualität darunter nicht allzusehr leidet.»

36 Sacher an Reinhart, (nicht digitalisierter) Briefentwurf vom 19. 8. 1944, PSS, Sammlung Paul Sacher, Werner Reinhart. In dieser Mappe finden sich auch die folgenden Versionen des Entwurfs.

37 Streuli an Reinhart, 2. 10. 1944, ASM-J-12-1.

Neue Zürcher Zeitung

Donstag, 15. August 1944 Blatt 6

Zur Reorganisation des Radio-Orchesters Zürich

Wir geben in der Diskussion um die Reorganisation des Radio-Orchesters Bernomünster im folgenden der Stimme des Musikkollegiums Winterthur Raum. Dieser Kreis von Musikförderern hat als Auftraggeber und Gönner seit 23 Jahren Gelegenheit gehabt, die Fähigkeiten und Eigenarten des untrüben Dirigenten Hermann Scherchen kennen und schätzen zu lernen; dadurch erhält dieses unbedingte Eintreten für die Wahl Scherchens als Radiodirigent einen besonders gewichtigen und aufschlußreichen Charakter. Die Redaktion behält sich vor, noch weiteren Stimmen zu dieser Frage Raum zu gewähren und zu den hier wiedergegebenen Argumenten Stellung zu beziehen.

Die Befehle der schweizerischen Rundfunk-Gesellschaft

Zwischen den schweizerischen Verbänden der Berufs Musiker und der schweizerischen Rundfunkgesellschaft ist ein Konflikt ausgebrochen über den Befehl, das Radio-Orchester am 18. August auf 38 Mitglieder zu reduzieren und gleichzeitig eine Interhaltungskapelle von zwölf Mann zu konstituieren. Die künstlerische Leitung für das reduzierte Orchester soll Hermann Scherchen übertragen, die Führung der Interhaltungskapelle in die Hand von Paul Burkhard gelegt werden.

Proteste und öffentliche Petition

Der Verband des Schweizerischen Konzertflüsterers, der Schweizerische Berufsdirigentenverband und das Radio-Orchester als Zentrum des Schweizerischen Musikerverbandes protestieren in Einzelnen an den Bundesrat gegen diese Maßnahmen. In der Presse legt eine hitzige Diskussion ein, es werden aufrüttelnde Kommentare veranfaßt, und schließlich publiziert die N. Z. Z. neben Neuaufnahmen einiger Musikstücke und Musikstreifen ein Gutachten des Botsler Dirigenten Paul Sauter, alles unter dem alarmierenden Titel „Autarkiekampf um Bernomünster“.

Es sieht sich die öffentliche Meinung als Zeuge angezogen in einem Streit, in dem sich aber doch nur über eine eigene Meinung bilden kann, der von all dem, was es braucht, bis ein Konzert erfolgen kann, wenigstens eine minimale Versorgung heißt. In seiner Zulassung erfindet der Berufsdirigentenverband, die Entscheidung über die Orchesterreduzierung sei weder juristisch abgegrenzt noch künstlerisch tragbar und die Entscheidung über die Orchesterleitung für schweizerisches Empfinden unverfänglich. Die Konzerte werden in der Tat als ein Problem, ein Problem, das zum Darstellen des Reorganisationsplanes die Rundfunkgesellschaft sich nicht habe zurückhalten lassen, auf die Berechtigung sowohl aus künstlerischen als auch aus sozialen Gründen es abgelehnt werden, mit einem bereits reduzierten Orchester zu arbeiten. Das Radio-Orchester erklärt ferner, dass es ohne Berücksichtigung der Besetzung seiner Sinfonieorchesterorgane die Gehaltsfrage nicht lösen könne. Die Interessenten und Förderer werden wohl kaum etwas dagegen einwenden können, wenn ihre Argumente, die sie öffentlich vorbringen, einer öffentlichen Kritik unterworfen werden.

Forderung im Namen der Kunst

Die Behauptung, eine Reduktion des Radio-Orchesters auf den Bestand von 38 Mann sei künstlerisch nicht zu verantworten, kann doch wohl nicht damit bewiesen werden, daß gewisse Dirigenten gerne ein größeres Orchester dirigieren würden. Dazu braucht es besser fundierte Argumente. Als Gegenbeispiele führen wir den Bestand von 38 Mann des Winterturber Sinfonieorchesters an, das ohne Berücksichtigung seiner Besetzung fortgeführt durchführt, die künstlerischen Ansprüche durchaus genügen und auf keinen Fall den Leistungen des 48 Mann starken Radio-Orchesters nachstehen.

Es genügt Aufsehen zu erregen — das soll gar nicht bestritten werden — eine größere Besetzung. Diese Werke oder sollen in Zukunft nicht mehr aus dem Studio Zürich, sondern aus den Konzertsälen von Basel, Bern, St. Gallen, Winterthur und Zürich übertragen werden.

Im übrigen sind, nebenbei gesagt, die großen Orchesterbesetzungen sehr oft eine typische Zeiterscheinung, aber keineswegs eine Garantie für Qualität und Effektivität. Wir erinnern nur an die sehr oft überdimensionierten Besetzungen von klassischen Sinfonien. Vergessen wir doch nicht, daß der größte Teil der Herosymphonien Musikliteratur und auch die Interhaltungsmusik für relativ kleine Besetzung geschrieben worden sind. Es ist eine Lieber-

treibung, wenn das künstlerische Verantwortungs-bewußtsein eines Dirigenten nur darum beschränkt wird, weil er bereit ist, ein Radio-Orchester von 38 Mann, das im Studio und nicht im Konzertsaal spielen soll, zu führen und zu dirigieren.

Die soziale Seite

Im gleichen Atemzug, mit dem das Bewußtsein künstlerischer Verantwortung als Kriterium ins Feld geführt wird, apostrophiert man das „soziale Gemühen“. Ob die zehn Musiker, die infolge der Reduktion der Besetzung ihre Tätigkeit beim Radio-Orchester einstellen müssen, sich für die Interhaltungskapelle eignen werden, ist vielleicht fraglich. Es ist aber erstaunlich, wie leichtfertig den zuständigen Stellen deswegen das soziale Denken abgeprochen wird; denn jeder, der die Besetzungsliste kennt, und das muß doch bei allen Verbänden vorausgesetzt werden, weiß, welche Stammlist es heute bei dem gegenwärtigen Musikensemble bedeutet, wenn eine ähnliche Arbeit in einem Orchester zu erfolgen ist. Von sozialen Problemen und Härten zu sprechen, ist sicher nicht am Platz. Wenn die durch die Reduktion freizumachenden Musiker künstlerisch wertvoll sind, wird ihre soziale große Verlegenheit entstehen; wenn aber diese Voraussetzung nicht zutrifft, dann wird man sich doch fragen müssen, ob es künstlerisch verantwortet werden kann, weiter den so beengten besetzungsbedürftigen Radio-Orchester zu belassen. Die Ursache für die große soziale Aufregung liegt doch ganz klar in der ausgeprägten Tendenz, die prinzipielle Ziele im Radio-Orchester mit den Gegebenheiten eines unzulässigen Beamtenverhältnisses auszugleichen.

Wer darf Dirigent sein?

Das Publikum, das die Frage der Größe des Orchesters ohne Zweifel gerne den höchsten überläßt, fühlt sich dagegen mit Recht für das Problem und es mit schweizerischen Empfinden vereinbar ist, daß das Sinfonieorchester des Bundesländers Bernomünster einen Dirigenten habe, der seinen schweizerischen Bürgern heißt. Mit dem Begriff „Musikant“ sind die zeitbaren Gefühle des Schweizervolkes in Kultur zu bringen, ist heute keine Kunst. Bevor aber gerade in untrüben Halle der Schweizerproben zum Publikum gemacht wird, kann man sich vielleicht einige Fragen stellen und gewisse Dinge noch einmal überlegen. Solltet fragen wir uns, ob wirklich alle, die im Radio-Orchester sind, in den Verbänden gar so heilig profizieren, durch Geburt und Aufzuchtung ganz legitimiert sind. Gab es, so fragen wir weiter, keinen schweizerischen Künstler, als Sängers des Volksliedertums erbeutet? Gibt es keine Berufskünstler an unsern Hochschulen, denen der Schweizergerichtsrecht nicht in die Wege gelegt wurde? Sind umgekehrt, kennen wir nicht Schweizer Künstler, Sängers, Pianisten und Komponisten, die im Ausland zur Entfaltung kamen? Die lebenden Herren des Konzertflüsterers verzeihen wohl, daß hier in Zürich und Westland in Basel Zeutle waren, hat nach ihrer Auffassung das über dreihundert Jahre alte Musikkollegium Winterthur sich für schweizerisches Empfinden unverfänglich benommen, als es seine geistlichen Werten einlief. Warum steht man junge Schweizer so selten oder gar nicht den Stab führen in den großen Konzerten von Basel, Bern oder Zürich, trotzdem es unter den Mitgliedern des Berufsdirigentenverbandes Talente gibt, denn ein größeres Wirkungsfeld zu gönnen wäre? Doch einfach deshalb weil der Wohlstand für die Berufsmusik noch nicht weit genug ist, weil das künstlerische Verantwortungs-bewußtsein die Gesamtziehung einer jungen Kraft im Hinblick auf die Größe der Aufgabe nicht opportun erdichten läßt. Das Argument der Nationalität in allen Ehren, solange die Qualität darunter nicht allzu sehr leidet; es wird aber absurd, wenn nicht ein Schweizer genannt werden kann, der das Amt so gut oder wenigstens annähernd so gut versehen wird wie der angesehene Ausländer.

Scherchen und das schweizerische Musikleben

Die Leistungen, die Scherchen als Dirigent, Musiker und Orchesterleiter ausweist, werden nicht angezogen, auch seine übertragene Erfahrung im technischen Musikdienst kann dann in Zweifel gezogen werden. Wie stellt sich nun aber dieses „Ausländer“ im schweizerischen Musikleben?

Scherchen leitet seit 23 Jahren in Winterthur als regelmäßiger Gastdirigent jährlich fünf Abonnementskonzerte und drei Orchester-Gaustouren.

Wie sein zweiter hat sich Scherchen mit der Auf-führung von Werken junger Schweizerkomponisten verdient gemacht.

Scherchen hat eine Reihe von Werken von Schweizerkomponisten des 18. und 19. Jahrhunderts „ausgegeben“, teilweise herausgegeben und durch erstklassige Aufführungen konnte durch Übertragungen auf Platten zu neuem Leben erweckt.

Zeit drei Jahren ist Scherchen die künstlerisch treibende Kraft der Musikwochen in Ostland.

Zeit Jahren lang Scherchen in seinen Werken an Konservatorium in Bern für den Nachwuchs schweizerischer Chor- und Orchesterdirigenten.



Die Bevölkerung Ostpreußens, die durch die Nationalsozialisten ausbeuten eines

Ist nun wirklich ein Mann, der sich in solcher Weise für die Entlastung der schweizerischen Musik einsetzt, als Dirigent des Radio-Orchesters untragbar?

Nach objektiver Prüfung aller Gründe pro und contra treten wir für das Reorganisationsprojekt in seiner heutigen Form ein, mit der festen Überzeugung, daß damit die musikalischen Darbietungen des schweizerischen Rundfunks auf dem höchsten Stand unterer Musikstufen gleichwertig können gegeben wird.

Eduard Gellinger, Präsident des Musikkollegiums Winterthur; Dr. Fritz T. Gubler, Winterthur; Dr. Rudolf Hummer, Winterthur; Dr. h. c. Werner Reinhart, Winterthur; Georges Zellweger, Winterthur.

Prof. Dr. Conrad Habicht, Präsident des Musikkollegiums Schaffhausen; Dr. Werner Amster, Schaffhausen.

Dr. Edward Mischol, Präsident der Gesellschaft für Kunst und Literatur, Kreuzlingen.

Richtfäße für die Lohnanpassung

Bern, 14. Aug. 44 Die von der Lohnbegütigungskommission des eidgenössischen Volkswirtschaftsdepartements auf Grund der Verlangungslage sowie der Veränderungen des Index der Lebenshaltungskosten berechneten Richtfäße für die Lohnanpassung stellen sich auf Ende Juni 1944 wie folgt:

Berufs-familien-einkommen	Richtfäße für die Lohnanpassung	
	in % des Berufs-einkommens	in % der Lebenshaltungskosten-Steigerung
bis 3000 Fr.	48	93
3000-4000 Fr.	38	74
4000-5000 Fr.	32	61
5000-6000 Fr.	31	60
über 6000 Fr.	29	56
Gewogenes Durchschnitt	31	60
5259 Fr.		

Die Richtfäße auf Ende Juni 1944 zeigen gegenüber den Berechnungen auf Ende März nur geringfügige Veränderungen. Sie liegen im allgemeinen einen Punkt über den letzten. Werden die Richtfäße zur Steigerung der Lebenskosten in Beziehung gebracht, so ergibt sich in den einzelnen Einkommensstufen ein annähernd gleicher Prozentungs-gleichheit wie im Vorquartal. Der sich abzeichnende Rückgang in der Tabelle in einzelnen Einkommensstufen sind durch Kurs- und Wertminderungen von Zeugnissen bedingt; sie sind für die Anwendung der Richtfäße in der Praxis nicht von Belang, da diese ja nicht statematisch erfolgen (s. l.).

Abb. 1: Am 15. 8. 1944 publizierte die NZZ eine von Reinhart mitverfasste Replik zur STV-Petition und ihren Folgen.

chen vorgebrachten Vorwurf «Doppelverdiener» finde er «gelinde gesagt <deplaziert>», ebenso den Einwand, dass durch dessen Anstellung beim Radio «auch noch ein zweites Arbeitsfeld schweizerischen Dirigenten entzogen wird».³⁸ Ein harscher Briefentwurf Adolf Streulis,³⁹ wo dieser sich hinter Formalismen versteckt, wurde ebenfalls nicht abgesandt. Lakonisch vermerkt der Sekretär: «Durch Herrn Sacher ca[.] am 19./20. Dez. mündlich erledigt.»⁴⁰ Darauf bezieht sich ein Brief Sachers an Reinhart: «Ich danke Ihnen nochmals auf das herzlichste für die Gastfreundschaft [...] Besonders dankbar bin ich auch, dass Sie sich bereit gefunden haben, den Entschluss rückgängig zu machen, dem Stiftungsrat für die Zuerkennung von Komponisten-Preisen Ihre Mitarbeit zu entziehen. Ich hoffe zuversichtlich, dass Sie dem Tonkünstlerverein trotz den bedauerlichen Gegensätzen, die der Radiokonflikt verursacht hat, Ihre volle Sympathie bewahren werden.»⁴¹ Der Konflikt war ohne Gesichtsverlust beigelegt, beide waren auf Weihnachten hin versöhnt und konnten sich wieder Geschäftlichem widmen (Sacher dirigierte öfters Reinharts Orchester) und Reinhart fand später gar zu einem freundschaftlich-ironischen Ton, wenn er ein Telegramm mit «il Corno di Bassetto secondo» unterschrieb.⁴²

Über den Inhalt des angesprochenen Telefongesprächs erfahren wir nichts. Sacher triumphiert zwar, Reinhart habe «nach meiner persönlichen Intervention»⁴³ seine Rücktrittsdrohung zurückgezogen, aber es ist denkbar, dass für den nächsten Konflikt Reinhart im Vorteil war. Während Sachers Favorit für die erste Vergabe nämlich wohl Arthur Honegger war, war Reinharts Schützling Othmar Schoeck, der ausserdem dem Verlag des Legatgebers Hug verbunden war.

Durchgesetzt hat sich dann Reinhart, der – allerdings erst auf eine Mahnung hin – auch eine Kurzlaudatio verfasste, die wiederum für Ansermet zu trocken ausfiel. Aber auch dem Sekretär gefiel dies nicht: «Mir schwebte eine ziemlich ausführliche Würdigung von Werk und Künstlerpersönlichkeit des Preisträgers vor.»⁴⁴ Darin bestätigt schreibt er tags darauf: «Herr Ansermet ist mit uns [gemeint sind wohl Sacher und der protokollierende Sekretär] der Ansicht, dass die <Würdigung> ausführlicher sein sollte. Herr Dr. Reinhart hörte dies nicht gerade gerne und erklärte, er sei nicht fähig, eine <Würdigung> in unserem Sinne aufzusetzen.»⁴⁵ Sacher empfahl sodann als Laudator den Schoeck-Biografen Hans Corrodi zur «Mitarbeit».⁴⁶ Reinhart riet aber von Corrodi ab, der Schoeck «doch wohl etwas falsch sieht (ein zweiter Schubert etc.)».⁴⁷ Man einigte sich auf den

38 Reinhart an Streuli, 5. 10. 1944, ASM-J-12-1.

39 Streuli an Reinhart, 19. 10. 1944, nicht abgesandt, ASM-J-12-1.

40 Ebd.

41 Sacher an Reinhart, 22. 12. 1944.

42 Telegramm vom 9. 8. 1945, PSS, Sammlung Paul Sacher.

43 Sacher an STV-Vorstand, 22. 12. 1944, ASM-J-12-1.

44 Streuli an Ansermet und Sacher, 16. 5. 1945, ASM-J-12-3.

45 Streuli an Sacher, 19. 5. 1945, ASM-J-12-1.

46 Sacher an Streuli, 17. 5. 1945, ASM-J-12-1.

47 Streuli an Sacher, 19. 5. 1945, ASM-J-12-1.

NZZ-Musikreferenten Willi Schuh, «den ich nicht ohne Mühe überreden konnte, die ‹Würdigung› nach unseren Ideen zu redigieren. Ich werde diese Redaktion in dem Sinne überwachen, dass es sich mehr oder weniger um ein Präjudiz für die kommenden Fälle handelt»,⁴⁸ berichtet Streuli. Gleichentags schrieb er Schuh: «Bei dieser ‹Würdigung› soll es sich um eine kurz gefasste Charakterisierung der Künstlerpersönlichkeit und des Werkes des Preisträgers handeln, ‹die geeignet ist, in der Presse veröffentlicht zu werden.›»⁴⁹

Othmar Schoeck und die Beschwörung der Tradition

Schuh begründete in der Tat einen Diskurs der Laudationes, der die jeweils aktuellen impliziten Kriterien für die Preisvergabe indirekt ansprach. Stiftung und STV steuerten diesen Diskurs bewusst, indem sie neuen Laudatoren einige Muster zusandten und die Entwürfe kritisch kommentierten. Die Verankerung in der Tradition blieb lange Zeit ein wichtiger Topos, der hier eingeleitet wurde durch die Würdigung als «berufener Erbe der grossen deutschen Liedmeister». Bei Fritz Brun⁵⁰ hiess dies später «Auseinandersetzung mit dem symphonischen Erbe des neunzehnten Jahrhunderts», bei Moeschinger eine Beschäftigung mit der «Vergangenheit in lebensvoller Beziehung», bei Willy Burkhard waren es «ewige Themen», Walther Geiser charakterisierte man als «mit Traditionellem verschmelzend». Bei Veress war der Bezug zur Herkunft wichtig: «fest in ungarischer Tradition verankert». Frank Martin wurde von Ansermet noch konkreter für sein «sentiment tonal» gelobt – in einer Zeit, die sich allgemein von der Tonalität zu lösen begann. Zu deuten ist das Lob wohl auch als indirekte Kritik gegen Martins eigene Versuche dodekafonischen Schaffens in den 1930er-Jahren, die der Laudator weitgehend ablehnte.⁵¹ Daran anschliessend erscheint noch 1985 bei Hermann Haller als Lob der bewusste Bezug auf tonale Zentren «ausgehend von traditionellen Gestaltungsprinzipien»; Robert Suter schliesslich war einer, der sich «an der Tradition misst».⁵²

Später kam die zeitgemässe kritisch-reflektierte Haltung hinzu: der Wille zu «durchaus auch kritischer Auseinandersetzung mit den wichtigsten kompositorischen Tendenzen unserer Zeit» (Kelterborn). Dieser selbstkritische Blick entwickelte sich sogleich zu einem weiteren Kriterium: «In strenger Selbstkritik»,

48 Ebd.

49 Streuli an Schuh 19. 5. 1945, ASM-J-12-1.

50 Die Liste der Preisträger findet sich im Anhang dieses Kapitels.

51 Eine Differenzierung dazu findet sich in Ansermets spätem Aufsatz «Frank Martins historische Stellung» in: Österreichische Musikzeitschrift 24/3 (1969), S. 137–141, sowie bei Doris Lanz: Frank Martin, «Schoenberg et nous», in: Paul Sacher Stiftung (Hg.): «On revient toujours». Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung. Festgabe für Hermann Danuser zum 70. Geburtstag, Mainz: Schott, 2016, S. 76 f.

52 ASM-J-12-3.

heisst es bei Haller, bei Sándor Veress ist es gar die «unerbittliche Selbstkritik» und Suter zeigte sich «stets kritisch seinen eigenen Arbeiten gegenüber». Dieser Traditionsverbundenheit wurde fast zwangsläufig jeweils auch die musikalische Eigenständigkeit gegenübergestellt, um die kompositorische Persönlichkeit zu betonen. Bei Schoeck waren es die «eigene[n] Wege», bei Veress wurde dies auf den «eigenen, schwierigen Weg» erweitert, wobei sein Schüler und Laudator Holliger damit wohl auf das Ringen um eine eigene Sprache zwischen den Zeiten anspielte, wie auch die damit verbundene zurückhaltende Rezeption. Den «durchaus persönlichen [...] Ausdruck», den man Paul Müller zubilligte, kann man auch als Vorbehalt lesen, insbesondere wenn vorher die «im Barock verankerte Polyphonie» erwähnt wurde.⁵³ Die «Authentizität der Aussage» (authenticité du témoignage) von Roger Vuataz versteht sich wohl zurückhaltender als das Lob des «eigenständigen» Stils bei Wladimir Vogel oder die Steigerung solcher Aussagen auf «un langage très personnel» (Norbert Moret), eine «eigene musikalische Sprache, ganz persönliche Ausdrucksmöglichkeiten» (Kelterborn) oder das Votum, «die eigene musikalische Welt aufgebaut und entwickelt» zu haben (Hermann Haller). Nochmals gesteigert wurde dies zu einer «ganz eigenen, reich differenzierten Sprache» (Suter) oder einer «[o]riginalité d'une œuvre rare» (Eric Gaudibert) oder schlicht zu: «Unverwechselbar» (Hans Ulrich Lehmann). Ganz allein steht dagegen bei Schoeck das Bekenntnis, dass er «von einem versinkenden Reich der Schönheit einen wärmenden Hauch in unsere Zeit herüberzuerretten weiss». Schuh sieht Schoeck da in der Tradition der *Metamorphosen* von Richard Strauss. In die Nostalgie mischt sich im Mai 1945 auch Sympathie nicht nur mit einer untergehenden Kultur, sondern explizit auch mit einem «Reich». Das lässt sich als (kultur)politische Stellungnahme eines Musikkritikers lesen, der die Uraufführung von Schoecks Oper *Das Schloss Dürande* 1943 im nationalsozialistischen Berlin besucht und über den Anlass begeistert berichtet hatte.⁵⁴

Arthur Honegger – ein nationales Bekenntnis

Als nächster kommt Arthur Honegger zum Zug, dessen Wahl unbestritten ist, nicht zuletzt deshalb, weil der Tonkünstlerverein immer auf einen Ausgleich zwischen den Sprachgruppen bedacht ist.⁵⁵ Aber gegenüber der Würdigung durch Ansermet gibt es diesmal vonseiten Reinharts einen kleinen Dämpfer, wenn er sich gegen einen Superlativ wehrt: Das sei keine Verleihung «au plus

53 «Im Barock verankert» wurde bei der Redaktion der Laudatio durch Sacher dann doch als unangemessen rückwärtsgewandt wieder gestrichen, «solch neobarocke Form» durch «solch ein Stil» ersetzt, ASM-J-12-1.

54 Vgl. Thomas Gartmann, Simeon Thompson (Hg.): «Als Schweizer bin ich neutral». Othmar Schoecks Oper «Das Schloss Dürande» und ihr Umfeld (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 10), Schliengen: Argus, 2018.

55 Siehe das Kapitel zu den kulturellen Begegnungen, S. 127–148.

célèbre des compositeurs actuels», sondern bedeute ein «rendre hommage à ce grand compositeur de notre pays». ⁵⁶ Diese Einschränkung wird in der Laudatio umgewandelt in ein nationales Bekenntnis, das im Kontext der frühen Nachkriegszeit zu verstehen ist, insbesondere bei einem Komponisten, der im Ausland residierte und auch seine Urheberrechte dort vertreten liess: «Auch wenn diese schöpferische Arbeit eng mit der der französischen Schule verbunden ist: durch die so typisch heimische Persönlichkeit, die hier zum Ausdruck kommt, ist sie ein Exempel für unser nationales Schaffen und sein Ruhm ehrt unser Land in hohem Masse.» ⁵⁷

Mit «notre illustre compatriote» begründete man wieder einen Topos, der, ein wenig bescheidener, bei Martin zu «notre compatriote» wurde, bei Henri Gagnébin zum «esprit suisse», bei Brun zu «echt schweizerisch» sowie, mit dem Nebenton verspäteter geistiger Landesverteidigung versehen und verniedlicht, als «Spiegelung heimatlicher Landschaftseindrücke». Verbunden mit «Neuer Musik» (emphatisch mit grossem N geschrieben) erscheint der Topos bei Conrad Beck als «schöpferischer Beitrag der Schweiz»; im Entwurf war sogar die Rede vom «wesentlichen und charaktervollen Beitrag zur Neuen Musik in der Schweiz», bei Moeschinger lobt man den «echt schweizerischen Beitrag zur Neuen Musik», wohingegen bei Haller das Neue und die Musik fehlen: ein «eigenständiger Beitrag zur Kultur unseres Landes». Auf das Regionale beschränkt scheint die Bedeutung von Jean Binet, wenn die Rede ist von «l'esprit romand à la production musicale suisse» und «son terroir», einem Begriff, der bei Moret wieder aufgenommen wird: «in seiner Heimat verankert, der Poesie seiner Landschaften und Sehenswürdigkeiten verpflichtet». ⁵⁸ Beim ebenso spät eingebürgerten wie geehrten Sándor Veress wird der Topos vom Laudator und Schüler Heinz Holliger geschickt abgewandelt, indem er Veress' Bedeutung *für* die Schweiz «[s]eit Beginn seiner Emigrationszeit in der Schweiz» betont, während der er «für seine zahlreichen schweizerischen Schüler massgebend» geworden sei, und lobt: «Ohne das Wirken von Sandor Veress wäre die Schweizer Musik vieles ärmer.» Eine solche Verdankung, die durch die viel spätere Auszeichnung der Veress-Schüler Roland Moser, Jürg Wytenbach, Urs Peter Schneider und Holliger selbst gerechtfertigt ist, wäre auch bei Wladimir Vogel angebracht gewesen, der in seinem Exil im Tessiner Bergdorf Comolengo ebenfalls eine illustre Schülerschar hatte, die er ins dodekafonische Denken einweihte: Mit dem Komponistenpreis wurden später Jacques Wildberger und Robert Suter gewürdigt; eine Ehrung von Rolf Liebermann diskutierte man wenigstens.

Bei Honegger bringt Sacher als weiteres Kriterium das Enzyklopädische aufs Tapet: «H ist wie kein anderer Schweizer Musiker auf *allen* Gebieten frucht-

⁵⁶ Reinhart an Streuli, 13. 4. 1946, ASM-J-12-1.

⁵⁷ «Si ce labeur créateur est étroitement associé à celui de l'école française par la personnalité si typiquement autochtone qui s'y exprime, illustre notre production nationale et sa gloire honore hautement notre pays.»

⁵⁸ «ancré dans son terroir, attaché à la poésie de ses paysages et de ses sites».

bar.»⁵⁹ Dies findet Niederschlag in der Laudatio: «tous les domaines», wobei auch Theatermusik und Film explizit erwähnt werden. Ein «[r]eiches und vielgestaltiges» Œuvre wird bei Burkhard gleich an erster Stelle erwähnt. Bei Müller ist es ein Lob «vielfältigster Formen». Mit «vielgestaltig» (Vogel), «fast alle musikalischen Gattungen umspannend» (Beck), «[u]mfangreiches, vielfältiges Werk [...], Breite und Reichtum» (Kelterborn) oder mit «weitest gefächerter Beitrag» (Veress) wird auch dieser Diskurs fortgesetzt.

Frank Martin und die Innovation

Martin wird oppositionslos zum dritten Preisträger gekürt, zumal es sich um einen ehemaligen Präsidenten des Vereins (bis zum Vorjahr im Amt) handelte, womit eine weitere langjährige Tradition eröffnet wird. Auch mit seiner Laudatio werden stilbildende Diskurse eröffnet. So wird besonders seine «Synthese» gelobt, womit man das Zusammenführen der beiden (Sprach-)Kulturen anspricht. Das lebt wieder auf in der «Synthèse originale», die man Heinrich Sutermeister zubilligt, oder bei Constantin Regamey, der ganz unterschiedliche Kulturen, einschliesslich der polnischen, in sich vereinigt.

Neu wird nun auch das Innovative zu einer Kategorie erhoben. Was bei Honegger mit «audace» (kühn) erstmals angesprochen wurde und bei André-François Marescotti mit «courage» (Mut) ein Echo fand, wird bei Martin zur «production contemporaine». Spezifisch konkretisiert wird dies bei Burkhard als «Erneuerung der religiösen Musik» und «[n]eue Vokal- und Instrumentalpolyphonie», bei Beck als «neue tonartliche Möglichkeiten», bei Vogel als «kühne musikalische [...] neue Mittel des Sprechchors» und «Modernisierung der Technik»; etwas vager bei Suter: «Wobei sie [die Musik] nebenher heute so wichtige Brücken zu neuen Ausdrucksformen schlägt.» Bei Holliger schliesslich nennt die Medienmitteilung emphatisch die «generelle Oeffnung für das, was man als schöpferische Neugier bezeichnet».

Willy Burkhard und das Religiöse

Den vierten Preisträger will Sacher diskussionslos durchwinken: «Da ich immer der Meinung war, der Preis 1948 solle an Willy Burkhard ausgerichtet werden. Wenn jedermann diesem Vorschlag zustimmt, ist eine Sitzung wohl unnötig.»⁶⁰ Reinhart, immer noch Präsident, widerspricht heftig: «Dass diese Frage doch

⁵⁹ Sacher an Streuli, o. D. (nach 11. 4. 1946), ASM-J-12-3. In der Laudatio schlägt sich dies dann poetisch nieder: «Son œuvre qui embrasse avec le même bonheur tous les domaines de la composition [...]», ASM-J-12-1.

⁶⁰ Sacher an Streuli, 22. 11. 1947, ASM-J-12-1.

von solcher Wichtigkeit ist, dass wir Sie⁶¹ nicht nur auf dem Korrespondenzweg erledigen sollen, sondern dafür besser einmal eine Sitzung abhalten.»⁶²

Bei Burkhard kommt mit der Religiosität ein neues Element in den Diskurs: die «innere Erneuerung der religiösen Musik» und der «mythisch-religiöse[] Urgrund», welcher Doppelbegriff bei seinem Schüler Klaus Huber wieder aufscheint: «jenseitig-religiös[]». Seine Zürcher Konservatoriumskollegen Paul Müller und Robert Blum haben ein «von tiefer Religiosität genährte[s] Empfinden» respektive schreiben eine «von tiefer Gläubigkeit kündende[]» Musik, Walther Geiser ist ein Komponist, der «vom Religiösen her starke schöpferische Impulse empfängt», wobei dies gar der Eingangssatz der Laudatio ist, die hier noch abgeändert wird: «telefon [] von Paul Baumgartner: nach Rücksprache mit Paul Sacher soll der erste Satz lauten: <Walter Geiser ist ein Komponist von hoher Geistigkeit und einer Innerlichkeit, die von starken religiösen Impulsen lebt.>»⁶³ Nicht explizit als religiös, aber doch als stark geistig grundiert wird auch die Musik weiterer Komponisten empfunden: «von den ewigen Dingen» kündigt Schoeck, «[h]aute spiritualité» kennzeichnet Martin, «eigentümliche Geistigkeit» respektive «hohe Geistigkeit» verkörpern Beck respektive Veress, und bei Kelterborn werden «meditative Momente» erwähnt.

Nach Burkhard kommt es zu einer längeren Pause: Einerseits war das ursprüngliche Hug-Legat aufgebraucht, andererseits drängte sich niemand für einen weiteren Preis auf, darüber hinaus sollte diese Pause wohl auch den Abstand zu den ersten vier markieren. Bereits Burkhard war zwei Jahre zurückgestellt worden – bis er den 50. Geburtstag feierte und ein Fest in seiner bernischen Heimat stattfand, an dem man ihm den Preis verleihen konnte.

Mit dem Tod Reinharts 1951 wurde Volkmar Andreae, Chefdirigent der Zürcher Tonhalle und praktisch Gründungsmitglied des STV,⁶⁴ in die Jury gewählt. Diese bestand nun ausschliesslich aus Dirigenten, wobei Ansermet und Andreae sich gelegentlich auch kompositorisch versuchten. In der Folge wurden verschiedene verdiente Vorstandsmitglieder und Funktionäre mit Preisen aus dem aus unbekannter Quelle neu geäuften Fonds bedacht: Conrad Beck und Fritz Brun gleichzeitig 1954 (Letzterer wohl wegen des hohen Alters, aber auch um einen Vertreter der neuen Musik mit einem ausgesprochenen Traditionalisten auszutariieren), Jean Binet 1955, Albert Moeschinger 1957 und schliesslich Paul Müller 1958. Man hat ein bisschen den Eindruck, die Stiftung verkomme mit der Verteilung der Preise an verdiente Vorstandsmitglieder und Präsidenten zum Selbstbedienungsladen. Es fällt auch auf, dass die meisten Würdigungen relativ kurz und oft nichtssagend ausfallen. Bei Brun wirken die «[n]ahezu fünfzig Schaffensjahre» fast wie eine Entschuldigung. Wiederaufgenommen, diesmal sichtlich mit

61 Die Grossschreibung könnte dabei ein freudscher Verschreiber sein, der die personalisierte Aggression ausdrückt.

62 Reinhart an Streuli, 28. 11. 1947, ASM-J-12-1.

63 Streuli, Telefonnotiz vom 9. 4. 1962, ASM-J-12-3.

64 Er trat offenbar 1901 zur ersten Generalversammlung ein.

schlechtem Gewissen wegen des Versäumnisses, wird diese Wendung bei Veress mit seinem «schon mehr als 55 Jahre umspannende[n] Gesamtschaffen».

Conrad Beck, Albert Moeschinger und die Abgrenzung

Bei Conrad Beck, der mit seinem Neoklassizismus Sacher nahestand, wurde 1954 von der neuen Jury ein weiterer Topos ins Spiel gebracht: Abgrenzung. Die «Abwendung von der spätromantischen Klang- und Ausdruckswelt» steht für eine Zeitenwende, ist wohl eine Spitze gegen konservative Zeitströmungen und bezeugt das künstlerische Credo Sachers der nun bis zu seinem Tod 48 Jahre lang der Jury vorsteht. Eine andere Abgrenzung steckt hinter «bewahrte ihn vor blosser ästhetischer Spekulation» in der Laudatio von Willi Schuh. Einen Widerhall findet dieses Motiv später in «[u]nter Verweigerung jeglicher pathetischen Gestik» (über Lehmann) respektive in «allzu versponnener Esoterik abhold» (über Suter), während in der Suisse romande gelobt wird, dass der Komponist den Verlockungen des Klangkolorits nicht erliegt: «peu soucieux des séductions sonores» (über Gagnebin), «Son écriture ne se borne pas à jouer avec des formes et des sonorités» (über Moret). Dass «ohne sich den bedrängenden Fragen der Zeit zu verschliessen» ausgerechnet beim unpolitischen Haller Thema wird, verdankt sich wohl der Tatsache, dass er gemeinsam mit dem gesellschaftspolitisch interessierten Holliger portiert wurde und man seine Wahl auch unter diesem Aspekt rechtfertigen wollte. «[K]einen Dogmen verpflichtet» verwendete dann Holliger selbst für seinen Lehrer Veress, um ihn von modischen Zeitströmungen abzugrenzen und seine Eigenständigkeit zu betonen. Bei Reichel zehn Jahre früher war dies eine Verlegenheitsfloskel: «ne trahir ni sa vérité intérieure, ni la haute idée qu'il a de la musique». Später wird Abgrenzung mystisch verklärt: «Scheut die Nähe des Verstummens nicht» (über Holliger; es könnte so auch über Lehmann stehen) und, etwas enigmatisch, «exorcisme de l'absence» (über Gaudibert).

Relativ problemlos verlief 1955 die Kür von Jean Binet, wo mit Ansermet ein letztes Mal die Laudatio von einem Jurymitglied verfasst wurde.

Die Wahl von Albert Moeschinger 1957 war unbestritten, zumal es seinen 60. Geburtstag zu feiern galt. Dennoch fingen wegen der Würdigung Diskussionen an; wieder einmal erwies sich die Laudatio als Balanceakt. Der angefragte Willi Schuh sagte ab wegen Arbeitsüberlastung und weil er «bei einem Komponisten, zu dem ich kein rechtes Verhältnis besitze und dessen Œuvre ich nur zu einem verhältnismässig bescheidenen Teil genauer kenne, vor dieser Aufgabe erst recht zurückschrecke».⁶⁵ Auf seine Empfehlung hin legte sein Basler Kollege Hans Oesch eine ausführliche Laudatio vor: «Die Auszeichnung erfolgt im Hinblick auf ein vielgestaltiges und eigenständiges Werk, das in seiner Gegensätzlich-

65 Schuh an Henneberger, 21. 4. 1957, ASM-J-12-1.

keit und seinem harmonischen Reichtum ein getreues Abbild einer eigenwillig herben, ungemein sensitiven und poetischen Persönlichkeit ist. Das humanistische Lebensgefühl Albert Moeschingers hielt ihn davon ab, revolutionäre Wege einzuschlagen. Trotz der für seine Generation charakteristischen Entfesselung der Ausdrucksmittel blieb er stets mit der Vergangenheit in lebensvoller Beziehung. Seine unbedingte künstlerische Ehrlichkeit bewahrte ihn vor leerer Konstruktion und unfruchtbarem Historismus. Immer entschiedener trachtete er danach, seine erlebnisreiche Musik voll rhythmischer Energien und blühender Lyrismen so zu formulieren, dass sie unmittelbar auf den Hörer wirkt. Das mit grossem handwerklichem Können und sicherem Stilgefühl geschaffene Œuvre Moeschingers ist in hohem Masse dazu geeignet, die bestehende Kluft zwischen extrem Modernem und Traditionellem zu überbrücken und stellt dadurch einen echt schweizerischen Beitrag zur Neuen Musik dar.»⁶⁶

Man kann diesen Entwurf als Hommage an Sacher lesen: Er beschwört den Mittelweg zwischen Avantgarde und Traditionalismus und grenzt sich gegen die Zeittendenzen des Serialismus ebenso ab wie von neoklassizistischen oder postexpressionistischen Strömungen. Friedrich Geiger hat aus Sachers Kommentaren an Jurysitzungen zu Tonkünstlerfesten ein ästhetisches Ideal des ‹Zeitgemässen›, des weder Antiquierten noch Avantgardistischen, herausgearbeitet,⁶⁷ das hier deutlich anklingt. Damit verkörpert Moeschinger eine Art ‹juste milieu›. Wahrscheinlicher als eine blossе Orientierung Oesch's an Sacher's Haltung ist allerdings, dass dieser ihn direkt beeinflusst hat. Jedenfalls beschied Sacher seinem Sekretär mit rhetorischem Understatement: ‹Falls Herr Dr. Schuh absagen sollte, und Sie sich an Herrn Dr. Oesch wenden müssen, veranlassen Sie ihn vielleicht, sich mit mir in Verbindung zu setzen. Ich kann ihn einigermassen beraten.»⁶⁸ Gleichzeitig verkörpern Oesch's Sätze deutlich den Abgrenzungsdiskurs. Auch wenn hier niemand persönlich angegriffen wird, werden sie von Ansermet doch als Rundumschlag verurteilt. Er lehnt den Text in dieser Form aber auch ab, ‹weil ich ihn für zu affirmativ halte, was das Ergebnis oder die Wirkung von Moeschingers Arbeit betrifft. Was an M. sympathisch ist und eine Auszeichnung verdient, ist seine Beharrlichkeit und seine Redlichkeit als Musiker, aber das Ergebnis ist dennoch relativ problematisch, was bei anderen Preisträgern nicht der Fall war, und es scheint mir, dass man dies kennzeichnen oder zumindest diesbezüglich eine gewisse Zurückhaltung bewahren sollte.»⁶⁹ Damit distanziiert sich Ansermet nachträglich von der Wahl des Preisträgers. Sacher berichtet

66 Hans Oesch, Laudatio-Entwurf vom 25. 4. 1957, ASM-J-12-1.

67 Friedrich Geiger: Musik und Macht. Paul Sacher als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: Ulrich Mosch (Hg.): Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 11), Mainz: Schott, 2006, S. 127–160, hier S. 129–134.

68 Sacher an Henneberger, 24. 4. 1957, ASM-J-12-1.

69 Ansermet an Henneberger, 16. 5. 1957, ASM-J-12-1: «[...] car je le trouve trop affirmatif en ce qui concerne le résultat ou l'effet de l'œuvre de Moeschinger. Ce qui est sympathique chez M. et ce qui mérite d'être récompensé, est sa persévérance et sa probité de musicien, mais le résultat

darüber schon früher: «Herr Ansermet, den ich gestern sah, bedauert unsere Beschlüsse bereits.»⁷⁰ Immerhin gibt Ansermet sich konzilient und formuliert Gegenentwürfe, relativiert die Bedeutung, lobt paternalistisch den Fleiss – «sein beharrliches und hartnäckiges Streben nach einem persönlichen Stil auf den schwierigen Wegen der zeitgenössischen Musik»,⁷¹ was auch wieder als Kritik an der gegenwärtigen Musik aufgefasst werden könnte – und streicht in einer zweiten Intervention die Begriffe «leere[] Konstruktion» und «unfruchtbare[r] Historismus», die dem Abgrenzungsdiskurs verpflichtet sind: «Das enthält eine indirekte Verurteilung bestimmter Tendenzen, die im STV vertreten sind, und wir haben nicht M. zu loben, um dafür andere zu tadeln.»⁷² Den lobenden Verzicht auf andere Wege, nämlich die revolutionären, die im Zeitdenken des Kalten Kriegs dem humanistischen Denken entgegengesetzt werden, behält er allerdings bei. Bestehen bleibt die typisch helvetische Konstruktion eines quasi synthetischen Brückenschlags: «Das [...] Œuvre Moeschingers ist in hohem Masse dazu geeignet, die bestehende Kluft zwischen extrem Modernem und Traditionellem zu überbrücken.» Doch auch darauf wurde verzichtet; die Einfügung «in unserer verworrenen Zeit» bezeugt den schwierigen Anpassungsprozess.

Oesch reagierte zwar pikiert: «Ansermet kennt [...] offensichtlich die letzten zehn Werke Moeschingers nicht»,⁷³ lenkte aber ein und fügte sich den ständig neuen Änderungswünschen, weil der aufstrebende 31-jährige Musikwissenschaftler es auch mit Ansermet nicht verderben wollte.

Als es 1958 zur Verleihung des Preises an Paul Müller kommt, muss Sacher redaktionell in die Laudatio eingreifen. Wenn die «im Barock verankerte Polyphonie» und «solch neobarocke Form» gelobt werden, scheint ihm dies doch etwas peinlich, so sehr die Charakterisierung durch den stilistisch nahestehenden Peter Miege auch zutrifft. Jedenfalls streicht er die Verankerung im Barock und neutralisiert die «neobarocke Form» durch «solch ein Stil». ⁷⁴ Damit trifft er sich mit Ansermet, der diese «allusion» schulmeisterlich («pédante») fand.⁷⁵

Die geschilderten Kontroversen verraten, dass die Jury angesichts der immer grösseren Vielfalt von Kompositionsstilen nun ein bisschen ratlos war. Gemeinsam mit der Vergabe an Moeschinger (1957) und Müller (1958, ebenfalls zum 60. Geburtstag) beschliesst man einstimmig, den Preis weiterhin zu verleihen, obwohl das Niveau der «papables» nicht mehr dem der ersten vier entspreche.

tat est tout de même relativement problématique, ce qui n'était pas le cas chez d'autres primés, et il me semble qu'il faut le marquer, ou du moins garder à ce sujet une certaine réserve.»

70 Sacher an Henneberger, 26. 4. 1957, ASM-J-12-1.

71 «[...] sa poursuite persévérante et obstinée d'un style personnel dans les voies difficiles de la musique contemporaine.» ASM-J-12-1.

72 Ansermet an Henneberger, 24. 5. 1957, ASM-J-12-1: «[...] contient une condamnation, indirecte, de certaines tendances qui sont représentés à l'AMS et nous n'avons pas pour louer M. à en blâmer les autres.»

73 Oesch an Henneberger, 6. 6. 1957, ASM-J-12-1.

74 Sacher an Henneberger, 24. 2. 1958, ASM-J-12-2.

75 Ansermet an Henneberger, 20. 2. 1958, ASM-J-12-1.

Ende der Ära Ansermet

Für künftige Vergaben wurde 1957 eine ganze Liste von Komponisten erwogen und klassifiziert, vorab einige Deutschschweizer, die in den nächsten Jahren wiederholt diskutiert wurden: Sutermeister, Vogel, Schibler, je nach deren Entwicklung. Eine zweite Kategorie wird provisorisch gestrichen: Geiser, Liebermann, Maescotti. Auch diese Namen tauchen bald wieder in den Debatten auf. Dasselbe gilt für die dritte Kategorie: Der Stiftungsrat schliesst, vorbehaltlich einer unvorhersehbaren Entwicklung, Gagnebin, Haug, Robert Oboussier und Reichel aus.⁷⁶ Auch diese Komponisten werden später wieder erfolgreich lanciert, ohne dass sie eine besondere weitere künstlerische Entwicklung durchgemacht hätten. Ausgeschlossen blieb allerdings der vom STV sonst regelmässig geförderte Oboussier, der noch im gleichen Jahr ermordet wurde.

Angesichts dieser eher negativen Einschätzung – federführend dürfte Ansermet gewesen sein, weniger aus Arroganz als aus der Perspektive des zunehmend konservativen Dirigenten – erstaunt es nicht, dass der wohl von ihm lancierte Frank Martin wieder zur Diskussion stand: «Wie in der Verordnung vorgesehen, beschloss der Rat jedoch, den Preis in zwei oder drei Jahren erneut an Frank Martin zu verleihen, wenn die Erhöhung der Preissumme vorgenommen wird.»⁷⁷ Solch ein Rückgriff hätte für den STV ein Armutszeugnis bedeutet, insbesondere für Sacher. Der konnte nun auf Zeit spielen, angesichts des fast aufgebrauchten Stiftungskapitals zuwarten und auf einen Wechsel im Stiftungsrat hoffen.

Vor allem die Zusammenarbeit mit Ansermet erweist sich als immer problematischer. 1959 beklagte sich Sacher: «Die Schwierigkeit beim Komponistenpreis liegt in der Zusammensetzung des Stiftungsrates. Herr Andreae ist über 80 und Herr Ansermet wird bald 80 Jahre alt, wobei zu bemerken ist, dass Herr Andreae durchaus bereit wäre, bestimmten Vorschlägen zuzustimmen, währenddem Herr Ansermet alle Nominationen zu wenig gut findet. Man kann beiden Herren den Rücktritt nicht nahe legen, sondern muss warten, bis sie selber den Entschluss fassen.»⁷⁸

Zwei Jahre später nimmt Sachers Sekretär den Ball auf: «Die beiden Herren sitzen anscheinend mit grossem Vergnügen in den majestätischen Fauteuils

76 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 17. 4. 1957, S. 1, ASM-J-12-2: «Le Conseil décide à l'unanimité de continuer à décerner le prix, bien que le niveau des «papables» ne soit plus celui des quatre premiers titulaires. [...] Le conseil retient pour l'avenir les noms de MM. Heinrich Sutermeister, Wladimir Vogel, Armin Schibler, suivant leur évolution. Il écarte provisoirement les noms de Walther Geiser, Rolf Liebermann, André-François Maescotti. Il exclut, sous réserve d'une évolution imprévisible, les noms de MM. Gagnebin, Hans Haug, Robert Oboussier et Bernard Reichel.»

77 Ebd., S. 2: «Comme le règlement l'y autorise, le Conseil décide par contre d'allouer à nouveau le prix à Frank Martin, d'ici deux ou trois ans, lorsqu'on procédera à l'augmentation de la valeur du prix.»

78 Sacher an Henneberger, 19. 8. 1959, ASM-J-12-1.

des Stiftungsrates!»⁷⁹ Und er schlägt vor, demokratischen Druck aufzusetzen: «Soll ich diesen Punkt in der Traktandenliste der Generalversammlung so vornehmen: Wiederwahl des Stiftungsrates [...] oder einfach so: Wahlen in den Stiftungsrat [...]?»⁸⁰ Während Andreae nun altershalber zurücktritt, resigniert Ansermet zwar auch, gibt aber eine Art Protestnote ab: «Mir ist klar, dass meine Beurteilungskriterien nicht die sind, die unter den derzeitigen Mitgliedern des STV Geltung haben. Da sie das Ergebnis einer so langen Erfahrung und von tiefem Nachdenken über die Probleme der Musik sind, als dass ich sie ändern könnte, und da ich nicht daran interessiert bin, sie anderen aufzuzwingen, ziehe ich es vor, mich aus dem Stiftungsrat für den Komponistenpreis zurückzuziehen.»⁸¹

Schon drei Tage später diskutiert der STV-Vorstand die Nachfolge: «Stiftungsrat, Komponistenpreis. Die Herren Volkmar Andreae und Ernest Ansermet haben ihren Rücktritt erklärt, der erste aus Altersgründen, der zweite, weil er seine Kriterien für die Beurteilung von Schweizer Komponisten nicht ändern möchte und den Eindruck hat, dass seine Kriterien den STV nicht mehr befriedigen. Das Sekretariat wird beauftragt, den beiden ausscheidenden Mitgliedern zu danken, deren Ersatz der Ausschuss zusammen mit Herrn Sacher durch die Herren Paul Baumgartner, Erich Schmid, Willi Schuh, Kurt von Fischer für die Deutschschweiz und Baud-Bovy für die Westschweiz in Erwägung zieht. Anschliessend schlägt der Rechtsberater des STV auch Herrn Martin Hürlimann vom Atlantis-Verlag vor. Der Vorstand wird die Möglichkeit einer Erhöhung des Betrags für den Komponistenpreis in Betracht ziehen.»⁸² Während die Ansermet-Nachfolge mit dem abtretenden STV-Präsidenten unbestritten ist, zeugen die Deutschschweizer Vorschläge von Richtungskämpfen, weshalb man beschliesst, vorerst noch zuzuwarten.⁸³

79 Henneberger an Sacher, 1. 2. 1961, ASM-J-12-1.

80 Ebd.

81 Ansermet an Henneberger, 24. 2. 1961, ASM-J-12-1: «Je me rends compte que mes critères de jugement ne sont pas ceux qui sont en cours parmi les membres actuels de l'A. M. S. Comme ils sont le fruit d'une trop longue expérience et de de [, irrtümliche Wortwiederholung bei Zeilenwechsel] longues méditations sur les problèmes de la musique pour que je puisse les changer et comme je ne tiens pas à les imposer aux autres, je préfère me retirer du Conseil du Prix des Compositeurs.»

82 Protokoll der Vorstandssitzung vom 27. 2. 1961, S. 3, ASM-E-1-25: «b) Conseil de fondation, Prix de compositeur MM. Volkmar Andreae et Ernest Ansermet ont donné leur démission, le premier pour raison d'âge, le second parce qu'il ne désire pas changer ses critères de jugement au sujet des compositeurs suisses et qu'il a l'impression que ses critères ne satisfont plus l'AMS. Le secrétariat est chargé de remercier les deux membres sortants dont le Comité envisage, avec M. Sacher, le remplacement par MM. Paul Baumgartner, Erich Schmid, Willi Schuh, Kurt von Fischer pour la Suisse alémanique et Baud-Bovy pour la Suisse romande. Par la suite, le conseiller juridique de l'AMS propose également M. Martin Hürlimann d'Atlantis Verlag. Le Comité envisagera la possibilité d'augmenter le montant du Prix de compositeur.»

83 Ebd., S. 5: «Elections au Conseil de la fondation Prix de compositeur: les divers noms proposés (voir ci-dessus) pour la Suisse allemande ne donnent pas toute entière satisfaction et le Comité décide de ne pas trancher pour l'instant.»

Vor den Kulissen, an der Generalversammlung, klingt es kurz darauf weit harmonischer: «Da die Herren Dr. Volkmar Andreae und Ernest Ansermet ihren Rücktritt erklärt hatten, schlug der Präsident des Stiftungsrates dem Vorstand vor, nicht Komponisten als Nachfolger in Aussicht zu nehmen, selbst nicht solche, die den Preis schon erhalten hätten, da es nicht ausgeschlossen sei, dass der Preis einem Komponisten ein zweites Mal zuerkannt werden könnte. Der Vorstand teilt diese Auffassung und schlägt der Generalversammlung die Herren Samuel Baud-Bovy und Paul Baumgartner vor. Die Versammlung stimmt diesen Vorschlägen einhellig zu und bestätigt den Präsidenten des Stiftungsrates, Herrn Paul Sacher, in seinem Amte.»⁸⁴

Sacher scheint das neue Team geradezu überrumpeln zu wollen: «Dann können wir im Herbst eine Sitzung abhalten und die nächsten Preise wenn möglich über einige Jahre hinaus disponieren»,⁸⁵ bescheidet er seinem Sekretär noch vor der Wahl und verzichtet damit auf die Möglichkeit, dass sich die neuen Mitglieder auf die Diskussion vorbereiten könnten: «Ich glaube nicht, dass wir für die Sitzung des Stiftungsrates Komponistenpreis besondere Unterlagen brauchen.»⁸⁶

Gleich an der ersten gemeinsamen Sitzung fasst er die Mission zusammen: Der Preis sollte an Komponisten im Alter von 50 bis 60 Jahren verliehen werden, die ein repräsentatives Werk vorzuweisen haben; er sollte nicht erneut an Preisträger vergeben werden, denn auch wenn nicht alle Kandidaten die Klasse beispielsweise eines Martin haben, haben viele doch ein wertvolles Werk geschaffen und liegen dem STV sehr am Herzen. Er möchte deshalb Geiser und Marescotti auszeichnen. Baumgartner teilt diese Meinung, hat aber Vorbehalte gegen Geiser. Dieser habe sich immer auf einem hohen Niveau gehalten, ohne sich viel entwickelt zu haben. Er denkt deshalb auch an Vogel und eventuell an Hans Haug.⁸⁷ In der Folge kann sich Sacher durchsetzen, allerdings wird die Ehrung Marescottis um ein Jahr verschoben, weil er 1963 den Kompositionspreis der Stadt Genf erhält.

Gagnebin und die Verdienste um die Suisse romande

Zuvor kommt Henri Gagnebins Auszeichnung, verbunden mit einer Kontroverse zwischen kompositorischen und allgemeinen Verdiensten. 1957 wurde der abtretende Genfer Konservatoriumsdirektor erstmals als Kandidat erwähnt, wohl von Ansermet, allerdings erst in dritter Priorität. 1962 wird sein Name

84 Jean Henneberger: Protokoll der Generalversammlung vom 27. 5. 1961 in Solothurn, in: Jahresbericht 1961, S. 12, ASM-E-3-56.

85 Sacher an Henneberger, 21. 4. 1961, ASM-J-12-1.

86 Sacher an Henneberger, 13. 2. 1962, ASM-J-12-1.

87 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 27. 2. 1962, S. 1, ASM-J-12-2: «[...] il devrait être remis à des compositeurs âgé de 50 à 60 ans qui ont une œuvre représentative; il ne faudrait pas redonner le prix à d'anciens lauréats, car même si tous les candidats n'ont pas la classe d'un Martin, par exemple, beaucoup ont pourtant une œuvre valable derrière eux et tiennent de près à l'AMS.»

von Baud-Bovy erneut lanciert, wobei der ehemalige Sekretär Streuli, der sich kräftig in die Diskussion einmischt, vor allem Gagnebins Bedeutung für das Genfer Musikleben ins Feld führt. Sacher wendet sich aber aus Qualitätsgründen gegen eine Verleihung, was er mit einer gestelzten Wendung ummantelt: «Er hat dennoch nicht den Grad an Authentizität und Leistung erreicht, der für den Preis erforderlich ist.» Sein neuer Adlatus Jean Henneberger teilt die Meinung und bedauert diplomatisch, dass man nicht eine Anerkennungsgeste machen könne für einen, «dont les mérites dans l'Association même et la vie musicale romande sont incontestables».⁸⁸ Anschliessend spricht man sich provisorisch für eine Würdigung von Geiser, dann Marescotti, Blum und Regamey aus. Der unterlegene Baud-Bovy wandte sich darauf an den Sekretär, wie dieser seinem Präsidenten rapportierte: «Baud-Bovy hat mir gesagt, dass er nach reiflicher Überlegung den Verzicht auf Gagnebin sehr bedaure.»⁸⁹

Im nächsten Jahr versucht Baud-Bovy nochmals, seinen Vorgänger als Direktor des Genfer Conservatoire auf das Podest zu hieven. Diesmal ist es Baumgartner, der recht maliziös opponiert: «Herr Baumgartner, der mehrere Partituren studiert hat, stellt fest, dass, auch wenn das Werk nicht völlig überzeugend ist, man ein gewisses Verdienst für die Musik, insbesondere die religiöse Musik, nicht leugnen kann.» Baud-Bovy stimmt taktisch zu: «Er würde zögern, den Preis zu vergeben, wenn er nur den Komponisten berücksichtigen müsste. Aber wenn er auch die Persönlichkeit berücksichtigt, [...] scheint ihm der Preis sogar geboten zu sein. P. Sacher betont, dass es sich um ein neues Kriterium handelt, das bisher bei der Vergabe des Preises nicht verwendet wurde. Die betreffende Persönlichkeit wiegt offensichtlich mehr als die Werke.»⁹⁰ Dennoch stimmt er zu, muss aber später eingestehen, dass dies formal nicht in Ordnung war: Gagnebins Bestimmung war unkorrekt verlaufen.⁹¹ Darauf wird das widerrechtliche Prozedere in einem Wiedererwägungsantrag Baud-Bovys neu formalisiert und der Beschluss auf dem Zirkulationsweg bestätigt.⁹² Dass Gagnebin bei der Verleihung bereits 77 Jahre zählte, unterstreicht die Verlegenheitslösung. Dafür revanchierte er sich

88 Ebd., S. 2: «M. Streuli souligne que le prix est une distinction et non une somme d'argent seulement. Il partage l'opinion émise par M. Baud-Bovy. Le prix doit aussi tenir compte du rôle joué par un compositeur, dans la vie musicale et à l'AMS. C'est le cas de M. Gagnebin. A son avis, il faudrait à Genève donner le prix à Geiser et Marescotti, Geiser, ou à Gagnebin, ou ne décerner aucun prix. Le président [...] n'a tout de même pas atteint le degré d'authenticité et de réalisation nécessité par le prix.»

89 Henneberger an Sacher, 23. 11. 1962, ASM-J-12-1.

90 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 20. 1. 1963, S. 1, ASM-J-12-2: «M. Baumgartner ayant étudié plusieurs partitions constante que, même si l'œuvre n'est pas entièrement convainquante [...], on ne peut nier un apport certain à la musique, notamment religieuse. [...] il hésiterait à donner le prix s'il ne fallait considérer que le compositeur. Mais s'il tient compte aussi de la personnalité, même ... le prix lui semble s'imposer. P. Sacher souligne qu'il s'agit d'un critère nouveau qui n'a pas été utilisé jusqu'à présent dans l'attribution du Prix. La personnalité en question pèse évidemment plus que les œuvres.»

91 Sacher an Henneberger, 31. 5. 1963, ASM-J-12-1.

92 Henneberger an Sacher, 4. 6. 1963, ASM-J-12-1.

bei der Preisverleihung, indem er für den abtretenden STV-Präsidenten Paul Müller erfolgreich die Ehrenmitgliedschaft beantragt.

Die Wahl Gagnebins ist auch unter dem Gesichtspunkt der kulturellen Vielfalt, konkreter: des Sprachproporz, zu verstehen. Wie beim STV einem ungeschriebenen Gesetz folgend das Präsidium im Turnus zwischen einem deutsch- und einem französischsprachigen Vertreter erfolgte und es im Vorstand entsprechende Quoten gab (die in den Statuten fixiert waren, deshalb vordringlich behandelt und gegen Frauenquoten ausgespielt wurden), so war es wichtig, auch bei der Preisverleihung auf einen Ausgleich zu achten und, wenn nicht gerade in regelmässigem Wechsel, die Deutschschweiz und die Suisse romande (diese überproportional) zu berücksichtigen. Das Tessin schaffte es demgegenüber einzig mit Francesco Hoch auf die Longlist. Berücksichtigt man Sutermeisters Vereinnahmung als Welschen – bei ihm wurde bewusst ein Laudator französischer Zunge gesucht, auch wenn dies der Geehrte zuerst mit Peter Otto Schneider zu unterlaufen schien –, so haben wir ein Verhältnis von 17:11.

1963 erlitt Sacher, der im STV weiterhin die Fäden zog, einen Rückschlag: «Ich bin über den Ausgang der Wahlen nicht glücklich [...] Nach meiner Erfahrung ist die Zusammensetzung des Vorstandes für das Gedeihen des Schweizerischen Tonkünstlervereines von entscheidender Bedeutung. Wenn auf diesem Gebiet durch eine ungünstige Entwicklung Fehler entstehen, ist man niemals vor sehr unangenehmen Ueberraschungen an den Generalversammlungen sicher.»⁹³ Sacher glänzte allerdings mit Abwesenheit und konnte so nicht in den Prozess eingreifen, wie er sonst oft mit mehr oder weniger Erfolg gepflegt hatte. Nicht weniger als 92 Mitglieder und zwölf Ehrengäste versammelten sich im ehrwürdigen Saal des Grossen Rates des Kantons Genf zur Generalversammlung. Die Wahl des welschen Vertreters wurde bereits im Vorfeld zugunsten des Konservativen Vuataz entschieden, weil der Vorstand nur diesen vorschlug, nicht aber den Dirigenten Charles Dutoit, der im Vorfeld auch zur Diskussion stand, oder Jacques Guyonnet, der als zu «amtsjung» eingestuft wurde, weil er erst vor wenigen Jahren in den Verein eingetreten war (und später als Vertreter der progressiveren IGNM fast dessen Spaltung bewirken sollte). Hingegen konnte sich der Vorstand mit der auch von Sacher favorisierten Deutschschweizer Kandidatur Klaus Hubers nicht durchsetzen. Als der Neoklassizist Ernst Hess gegen den stark polarisierenden Huber den gemässigten Haller portierte, erhielt Huber zwar mehr Stimmen, erreichte aber das absolute Mehr nicht, auch im zweiten Wahlgang nicht, weil vermutlich die Welschen nicht für ihn stimmten.⁹⁴ Erst dann zog er sich offensichtlich beleidigt zurück, er weile ohnehin zu oft im Ausland – was ihn vier Jahre später trotz intensivierter internationaler Karriere nicht daran hinderte, nochmals zu kandidieren, diesmal erfolgreich. Robert Suter portierte als

93 Sacher an Henneberger, 31. 5. 1963, ASM-J-12-1.

94 Die Resultate der entsprechenden Wahlgänge lauteten 34:30 respektive 35:31, Jean Henneberger: Protokoll der Generalversammlung vom 18. 5. 1963 in Schaffhausen, S. 11, ASM-E-3-58.

Kompromisskandidaten den Dirigenten Räto Tschupp, worauf Haller mit 40:29 Stimmen gewählt wurde. Sekretär Henneberger berichtete gleich nach dem Fest von dieser Kampfwahl in einem Brief nach Hamburg, wo Sacher ein Konzert hatte: «Es scheint also, dass die Avant-garde, vor allem die Basler Avant-garde, sich schlecht vorbereitet hatte. Ich persönlich hätte mir einen jüngeren Vorstand vorgestellt, mit weniger Komponisten aber ... in Gottes Namen! Zumindest sind die beiden neuen Herren nett und angenehm.» Gleichzeitig beschwor er ihn, nächstes Mal wieder dabei zu sein: «Ich flehe Sie aber an, die Daten [...] bereits definitiv zu blockieren.»⁹⁵ Strittig bleibt, worauf genau sich Sachers Groll über die Wahlergebnisse bezog: Ganz allgemein darauf, dass es nicht nach seinen Wünschen lief? Auf die Nichtwahl Hubers, zu dem er bald ein ambivalentes Verhältnis haben sollte? (Jedenfalls schrieb er diesem anschliessend: «Es war für mich schon schmerzlich genug, dass Sie in Schaffhausen nicht in den Vorstand [...] gewählt wurden!»)⁹⁶ Oder die Wahl von Vuataz, der 1944 an der Generalversammlung die Ränke gegen seinen Dirigierlehrer Scherchen heftig kritisiert und im Vorfeld der nächsten Generalversammlung mit einem Rundschreiben an alle Mitglieder nachgedoppelt hatte,⁹⁷ was wiederum Sachers Unmut auslöste mit mehreren kritischen Annotierungen und der Schlussnotiz «Nur ein Stänkerer macht kaum solche Geschichten».⁹⁸ Dass es Jahre später zur Doppelverleihung des Preises an Vuataz und Huber kam, kann man also als späte Geste der Versöhnung sehen.

Der Fall Sutermeister

Heinrich Sutermeister wurde, wie erwähnt, 1957 zusammen mit Vogel und Schibler lanciert – wie diese vorbehältlich seiner weiteren Entwicklung.⁹⁹ Erneut vorgeschlagen wurde er vier Jahre später von Paul Sacher, diesmal zusammen mit Geiser, Marescotti und Regamey, die, genau in dieser Reihenfolge, in den nächsten zehn Jahren alle berücksichtigt wurden.¹⁰⁰ Nochmals fünf Jahre später hakte Sacher nach, man solle doch «endlich einmal an Heinrich Sutermeister denken. Die anderen in den letzten Jahren auch diskutierten Kandidaten kommen für meinen Geschmack erst nachher an die Reihe. Könnten Sie vielleicht meinen Vorschlag den Herren des Stiftungsrates schriftlich unter breiten [!] und

95 Henneberger an Sacher, 21. 5. 1963, PSS, Sammlung Paul Sacher, Schweizerischer Tonkünstlerverein, 0330-1-0157.

96 Sacher an Huber, 4. 6. 1963, PSS, zitiert nach Holtz, S. 126.

97 Communication de M. Roger Vuataz adressée aux membres de l'Association des Musiciens suisses à l'occasion de l'assemblée générale du 16 juin 1945 à St Gall, datiert 7. 6. 1945, Beilage zu den Vorstandsprotokollen, ASM-E-1-10.

98 Communication (wie Anm. 97) mit handschriftlichen Kommentaren, PSS, Sammlung Paul Sacher, Schweizerischer Tonkünstlerverein, 0326.1-0295.

99 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 17. 4. 1957, S. 2, ASM-J-12-2: «Sutermeister, Vogel, Schibler, suivant leur évolution.»

100 Henneberger an Sacher, 19. 4. 1961, ASM-J-12-1.

sie anfragen, ob sie sich diesen Gedankengängen anschliessen wollen oder andere Vorschläge vorbringen möchten.»¹⁰¹ Die Aufforderung zu weiteren Vorschlägen war wohl bloss rhetorisch gemeint. Gerade das könnte aber Widerspruch erzeugt haben. Samuel Baud-Bovy begehrte via das Sekretariat auf: «Im Weiteren möchte er [Baud-Bovy], dass der Stiftungsrat erneut zusammenkommt, um die verschiedenen Fälle zu besprechen.»¹⁰² Wenn Sacher zunehmend autoritär, ja mit Hang zu Absolutismus agiert, stösst dies durchaus auf Widerstand.

Weitere Einwände und Komplikationen erfolgten erst später, dafür umso heftiger im Zusammenhang mit der Laudatio. Sacher wollte zuerst Baumgartner als Lobredner, dann Baud-Bovy.¹⁰³ Dass beide offenbar absagten, erstaunt angesichts ihrer späteren Kommentare kaum. Dann wurde der Musikkritiker Peter Otto Schneider von Sutermeister selbst angefragt. Dieser gab vor, dass auch der Sekretär Henneberger mit dieser Anfrage einverstanden sei. Schneider wand sich damit heraus, dass er im Mai Sutermeisters Oper *Madame Bovary* rezensieren müsse: «[I]ch würde mich entweder hier oder dort unfrei fühlen. Das ist einfach unvereinbar.»¹⁰⁴ Sonst spielte im Zusammenhang mit dem Preis Befangenheit kaum je eine Rolle; hier war sie ein willkommenes Argument für die Absage. Schneider schaltete das STV-Sekretariat ein. Henneberger reagierte auf das forsche Vorpellen und die Lüge Sutermeisters sofort und schrieb an den designierten Preisträger, der auch Pierre Meylan als möglichen Laudator selbst kontaktiert hatte, dies sei ihm unverständlich.¹⁰⁵ Schneider wiederum echauffierte sich gegenüber dem STV: «Das ist ja wieder einmal ein ‹klassischer› Sutermeister-Streich. Jedenfalls habe ich nun wieder einmal für lange Zeit genug von Sutermeister, der ja mit solchen unqualifizierbaren Sachen grosse Uebung hat! ein unmöglicher Zeitgenosse!»¹⁰⁶ Darauf replizierte der Sekretär sarkastisch: «Ihre sutermeisterliche Auffassung teile ich 200%ig. [...] Hoffentlich gibt es keinen weiteren Streich, sonst bekommt er den Rosenbusch einfach nicht.»¹⁰⁷

Als vom dritten angefragten Laudator Paul-André Gaillard endlich ein Entwurf vorlag, wurde dieser zurückgewiesen. Baud-Bovy stiess insbesondere eine verstiessene Behauptung auf: «Der Komponist triumphierte in einem Bereich [der Oper], in dem die Schweiz bislang keine berühmten Vertreter gehabt hatte»,¹⁰⁸ und verwies auf Schoeck und Honegger. Gleichzeitig reduzierte er Sutermeisters Bedeutung auf sein Streben nach Effizienz und die technische Beherrschung.¹⁰⁹

101 Sacher an Henneberger, 3. 2. 1966, ASM-J-12-1.

102 Henneberger im Auftrag von Baud-Bovy an Sacher, 10. 2. 1966, ASM-J-12-1.

103 Sacher an Henneberger, 31. 5. 1966.

104 Schneider an Henneberger, 27. 4. 1967, ASM-J-12-1.

105 Henneberger an Sutermeister, 8. 5. 1967, ASM-J-12-1.

106 Schneider an Henneberger, 3. 5. 1967, ASM-J-12-1.

107 Henneberger an Schneider, 9. 5. 1967, ASM-J-12-1.

108 «[...] le compositeur triompha dans un domaine où la Suisse, jusqu'à présent n'avais pas eu d'illustres représentants.»

109 Baud-Bovy in Zirkulationsschreiben, 28. 12. 1966: «son souci d'efficacité, sa maîtrise technique», ASM-J-12-3.

Baumgartner nahm dies als nächster im Zirkular zur Laudatio gerne auf; er hatte eine feste Vorstellung davon, wie man Sutermeisters Stellenwert relativieren sollte: «Die Äusserungen von Herrn Gaillard finde ich ziemlich vag und nicht sehr vielsagend. [...] Hervorgehoben werden müsste sein hervorragendes Handwerk, sein ausserordentlicher Sinn für Bühnenwirkung und Wirkung überhaupt, sein Gefühl für künstlerische Ökonomie, seine Fähigkeit, seine (nicht immer gleich noblen) musikalischen Ideen restlos zu realisieren [...]. Zwischen den Zeilen müsste aber auch etwas zu lesen sein von der Problematik dieser sicher bedeutenden und sympathischen Gestalt, ein Komponist, der den Mut hat, mit einem weitgehend verbrauchten Material zu operieren und der bei diesem harten Ringen nicht immer Sieger bleiben kann.»¹¹⁰ Obwohl die Wahl wesentlich auf ihn zurückgeht, stimmt Sacher sofort zu, ja, er steuert noch grundsätzliche Erwägungen bei, die mit seinem wiederholten Eintreten für Sutermeister in Dissonanz stehen, stellt er doch die Bedeutung des Komponisten überhaupt infrage: «Eine Laudatio ist zwar eine Lobpreisung, darf aber nicht eine Lobhudelei sein, weil das Lob sonst unglaubwürdig wird. Darum bin ich mit den von Herrn Baud-Bovy und Paul Baumgartner vorgebrachten Korrekturen einverstanden. Schon auf der zweiten Zeile stört mich das Wort <universellement>. Ist Sutermeister wirklich <universellement reconnu>? Gänzlich unsinnig ist die Behauptung <... le théâtre lyrique, le compositeur triompha dans un domaine où la Suisse, jusqu'à présent, n'avait pas eu d'illustre représentant>. Die Bühnenwerke von Schoeck und Honegger sind erheblich besser als diejenigen von Sutermeister! Ich bitte, eine zweite Fassung in Zirkulation zu setzen, die den vorgebrachten Wünschen Rechnung trägt.»¹¹¹ Später äusserte sich Baud-Bovy nochmals recht negativ, wenn er Sutermeisters Musik als Genremusik («musique dite <de genre>») apostrophiert.¹¹²

In der Folge wird die Laudatio so redigiert, dass das Lob teils zwiespältig zu verstehen ist. An erster Stelle steht eine biografische Notiz, die für den gesamtschweizerischen Verein wichtig ist, aber nichts zu Sutermeisters kompositorischen Verdiensten aussagt: «d'origine suisse alémanique mais résident en terre romande»,¹¹³ woraus eine «synthèse originale» abgeleitet wird. Und «son admiration pour le génie latin» kann bedeuten, dass ihm selbst dieses Genie nicht zugesprochen wird. Die «diversité de ses dons» steht zwar im Diskurs der Vielseitigkeit, klingt hier aber eher etwas schal nach Vielschreiberei. Nochmals schaltet sich Sacher ein, dem jegliches Pathos wie auch jedes überflüssige Wort zuwider ist: «Ich finde den ersten Satz des zweiten Abschnittes sehr wortreich und fände ihn in folgender gekürzter Fassung wirkungsvoller.»¹¹⁴ Die von ihm formulierte sachlichere Version wird realisiert.

110 Baumgartner in Zirkulationsschreiben, 3. 1. 1967, ASM-J-12-3.

111 Sacher in Zirkulationsschreiben an Henneberger, 4. 1. 1967, ASM-J-12-3.

112 Baud-Bovy an Henneberger, 21. 2. 1967, ASM-J-12-2.

113 ASM-J-12-2.

114 Sacher an Henneberger, 6. 3. 1967, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330-1-0459.

Nach drei Fassungen ist diese Zangengeburt dem Sekretär so peinlich, dass er sich gegenüber dem Laudator davon distanziert: Er sei nicht einverstanden mit dem Ehrenpräsidenten des STV.¹¹⁵ Und Baumgartner reagiert etwas resigniert auf die «Laudatio, die, wenn auch nicht sehr persönlich, doch brauchbar ist». Zum handfesten Skandal kommt es schliesslich bei der Verleihung. Heinz Holliger erinnert sich noch lebhaft daran: «Und dann, das war im Casino de Vevey am See unten, und plötzlich sah ich Heinrich Sutermeister, so in einem Regenmantel und mit abgeschabter Mappe, und ist rumgestanden. Da dachte ich: Was will der hier, was hat der hier zu tun? Und dann wurde ihm der Preis übergeben. [...] Und dann habe ich eben gesagt, dass das für mich eine Schande ist, also so jemandem einen Preis zu geben.»¹¹⁶ Das Protokoll der Generalversammlung zeichnet die politisch motivierte Intervention nach: «Herr Sutermeister ist von dieser Geste sehr gerührt und dankt dem Stiftungsrat und dem STV herzlich für die Ehrung, die damit seinem Schaffen zuteil geworden ist. Herr Holliger ergreift darauf das Wort, um seiner Enttäuschung darüber Ausdruck zu geben, dass dieser Preis einem Komponisten zugesprochen wurde, dessen Werke in den Jahren 1940 bis 1945 oft in Deutschland aufgeführt worden sind. Nach diesen Worten äussert die Versammlung spontan ihre Missbilligung gegenüber diesem Einspruch. Herr de Stoutz wendet sich dagegen, dass politische Überlegungen die Verhandlungen des STV, der rein kulturelle Ziele hat, trüben. Er fordert von der Versammlung einen Beschluss, der das Votum von Herrn Holliger verurteilt. Andernfalls sähe er sich gezwungen, aus dem STV auszutreten. Die Versammlung spendet diesen Worten Beifall. Der Präsident [Constantin Regamey] bemerkt, dass die Versammlung klar und einhellig ihre Übereinstimmung mit der Ansicht von Herrn de Stoutz zum Ausdruck gebracht hat und dass deshalb eine Abstimmung überflüssig sei. Er betont indessen, dass die Mitglieder frei sind, ihre Meinung in eigener Verantwortung zu äussern.»¹¹⁷

Empört zeigten sich auch Mitglieder, die sich in Zeitschriften äusserten. So gab sich Armin Schibler schockiert und berichtete tendenziös:

«[...] als etwas Unerwartetes, von niemand für möglich Geglaubtes geschah: Der junge Oboevirtuose [!] und frenetische Avantgardist Heinz Holliger erhob sich, um dagegen zu protestieren, dass man diesen Preis einem Mann zuspreche, dessen Schaffen im Nazideutschland der vierziger Jahre gefördert worden sei! (Wie sehr ein solcher Protest daneben zielt, würde die Antwort auf eine Gegenfrage an Holliger erweisen, wie es denn um die politische Vergangenheit gewisser Promotoren der Musikavantgarde im heutigen Deutschland stehe, die heute Holliger fördern.)

Die Entrüstung der Versammlung war denn auch derart spontan und unmissverständlich, dass man den Vorfall totschweigen könnte, wenn ihm nicht insofern

115 Henneberger an Gaillard, 23. 3. 1967, ASM-J-12-1.

116 Heinz Holliger im Gespräch mit Thomas Gartmann, Basel, 20. 5. 2022.

117 Jean Henneberger: Protokoll der Generalversammlung vom 27. 5. 1967 in Vevey, in: Jahresbericht 1967, S. 12, ASM-E-3-62.

ganz besondere Bedeutung zukäme, als er die Praktiken beleuchtet, deren sich heute gewisse Vertreter der Avantgarde bedienen, um ihre Ziel zu erreichen.»¹¹⁸

Totgeschwiegen wurde der Name Holliger von Willi Schuh: «Ein bedauerlicher Zwischenfall ereignete sich, als ein junger militanter Avantgardist, der schon bei der Diskussion der Wahlen durch ein ausschliesslich von Gruppeninteressen bestimmtes Votum aufgefallen war, mit einer ebenso taktlosen wie unkollegialen und unfairen Äusserung zu dieser Preisverleihung sich vernehmen liess.»¹¹⁹

Holliger selbst erlebte einen heftigen persönlichen Angriff: «Und da kamen alle wie die Hyänen auf mich, inklusive die höchsten Schweizer. Und nur Constantin Regamey und Conrad Beck haben mich sehr verteidigt. Sogar Roger Vuataz, [...] der war [...] Schüler von Scherchen. Der hat mir gesagt: <Vous êtes un bec vert. Vous savez pas comment ...>¹²⁰ Und Willi Schuh hat geschrieben: Das sei wirklich schrecklich, dass einer der begabtesten jungen Schweizer sich auf ein so tiefes moralisches Niveau herunter begibt. Und Schibler hat dann noch Schlimmeres geschrieben [...] Seither hatte ich ganz wenig Kontakt mit dem Tonkünstlerverein eigentlich.»¹²¹

Nach Sutermeister wählt man mit Robert Blum eine Person, die kaum umstritten ist. Das grösste Erstaunen signalisiert der Geehrte selbst. Er, dessen Laudatio seine Dokumentarfilmmusiken, nicht aber seine weit bekanntere Musik für Spielfilme erwähnt, muss leer schlucken, dass man gerade im Mai 68 an ihn gedacht hat: Er dankt überschwänglich, es sei für ihn «durchaus unerwartet und überraschend. [...] Wenn ich nun meine bisherigen Arbeiten überblicke, so kommt mich so etwas wie ein schlechtes Gewissen an.»¹²²

Beim Brainstorming für die nächsten Preise lautet Sachers Votum so lakonisch wie sarkastisch: «Ich halte es für richtig, nach den nicht unbestrittenen beiden letzten Preisen eine Pause einzulegen.»¹²³ Neben den erwähnten Peinlichkeiten machte ein zweiter Grund die Pause nötig: Die Preisstiftung hatte ernsthafte finanzielle Probleme. So musste sich der STV wiederum auf die Geldsuche

118 Armin Schibler: Krach um Sutermeister, Zürcher Woche, Nr. 22, 2. 6. 1967, S. 11.

119 Willi Schuh: Das Schweizerische Tonkünstlerfest in Vevey, in: SMZ 107 (1967), S. 225–227, hier S. 224.

120 «Sie sind ein Grünschnabel, der sich nicht zu benehmen weiss!» Heinz Holliger im Gespräch mit Thomas Gartmann, Basel, 20. 5. 2022. Leicht variiert berichtete er in einem Podiumsgespräch ebenfalls aus der zeitlichen Distanz von seiner Intervention: «Es ist eine Schande für die Schweizer Komponisten, eine derart mit Nazi-Deutschland verbandelte Person mit diesem Preis zu ehren. Das provozierte massive Ablehnung, nur Constantin Regamey, der als Pole und Russe in der Schweiz auch ein Fremder war, Conrad Beck, der aus Protest gegen die Vichy-Regierung in die Schweiz zurückgekehrt war, und Jacques Wildberger, der damals seinen DAAD-Aufenthalt in Berlin hatte, unterstützten meine Position.» In: «Wichtig ist, dass es Musik ist». Ein Gespräch mit Heinz Holliger über Jacques Wildberger, Basel, 13. 12. 2017, in: Michael Kunkel (Hg.): Das linke Ohr. Der Komponist Jacques Wildberger, Büdigen: Pfau, 2021, S. 446–462, hier S. 452.

121 Heinz Holliger im Gespräch mit Thomas Gartmann, Basel, 20. 5. 2022.

122 Blum an den STV, Bellikon, 30. 5. 1968, ASM-J-12-3.

123 Sacher: «Schriftliche Konsultation» vom 17. 12. 1970, ASM-J-12-3.

machen, Henneberger beispielsweise bei der Binding-Stiftung.¹²⁴ Als dies nichts fruchtete, transferierte man eigenes Geld und alimentierte den Fonds aus den allgemeinen Mitteln des STV, bis dies 1972 die Kulturstiftung Pro Helvetia strikte untersagte.¹²⁵ Ende Jahr meldete Henneberger, in der Kasse seien gerade noch 600 Franken, und schlug vor, einige Jahre zuzuwarten.¹²⁶ Die prekäre Situation entspannte sich erst, als man von der Kunst-Stiftung der Schweizerischen Wirtschaft Mittel erhielt und damit den Fonds Komponistenpreis auch bei der Kunst-Stiftung quersubventionierte. Der gut vernetzte Sacher hatte sich dafür eingesetzt, dass Fritz Gerber (Zürich Versicherung, später auch Verwaltungsratspräsident und CEO von Roche) bei der Kunst-Stiftung die Geschäftsleitung erhielt. Aber die Geldsuche blieb der Basso continuo bei den Komponistenpreisen. Einmal half Christiane Henneberger aus, einmal schickte Sacher seinen Kollegen Rätö Tschupp in Zürich auf Geldsuche,¹²⁷ wie bereits früher einmal dessen Vorgänger Volkmar Andreae. 1956 gab es die Erbschaft Fräulein Lina Suter «Im Gedenken an ihren Bruder Hermann Suter». Selbst glich Sacher, der reichste Mann der Schweiz, den Saldo «seiner» Stiftung aber offenbar nie aus. Im Jahr der Verleihung an Huber und Vuataz wurde der Fonds, unter «divers» kachiert, um weitere 6000 Franken geäufnet, ein anonymes Legat von 40000 Franken ermöglichte es nach 1978, die Preissumme zu verdoppeln. Der ehemalige Sekretär Henneberger vermachte 1982 10000 Franken. Ironischerweise konnte der vom Milliardär Sacher mitgeschaffene Komponistenpreis die letzten Jahre so mangels Geld nicht mehr verliehen werden. 1989 war das Kapital wieder auf 2000 Franken geschrumpft, und dabei blieb es.

Vor einer zweiten Dreijahrespause kam es ab 1971 dennoch zu zwei weiteren Preisen. Die Ehrung von Regamey war schon lange vorbereitet worden. Erstmals genannt wurde er von Sacher 1962 in der Serie, die er dann in der von ihm bestimmten Reihenfolge auszeichnen konnte. Konkreter wurde es vier Jahre später, als er an Henneberger schrieb: «[...] meines Wissens ist auch Paul Müller während seiner Präsidialzeit diese Ehre zuteil geworden.»¹²⁸ Allerdings war Müller 1958, im Jahr seiner Auszeichnung, erst Vizepräsident gewesen. 1967 tut Sacher im Pluralis Majestatis seine Meinung kund: «[...] haben wir an die Herren Robert Blum und Constantin Regamey gedacht. [...] Ich schlage Ihnen vor, Herrn Robert Blum am Tonkünstlerfest des nächsten Jahres in Zürich preiszukrönen [...] und dann im Jahr 1970 oder 1971 den jetzigen Präsidenten des Schweizerischen Tonkünstlervereins zu bedenken.»¹²⁹ Dass er gleich zweimal mit der STV-Präsidentschaft argumentierte, zeigt, wie wichtig sie ihm für die Verleihung des Komponistenpreises schien. Eine Verzögerung gab es indessen,

124 Jean Henneberger an Binding-Stiftung, 20. 2. 1967, ASM-J-12-1.

125 Vgl. undatierte Aktennotiz von Jacques Lasserre vom August 1999, ASM-J-12-4.

126 Henneberger an Baud-Bovy und Baumgartner, 22. 11. 1972, ASM-J-12-2.

127 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 21. 11. 1988, S. 1, ASM-J-12-4.

128 Sacher an Henneberger, 3. 2. 1966, ASM-J-12-1.

129 Paul Sacher, Antwort vom 12. 10. 1967 auf die Kandidaten-Umfrage, ASM-J-12-1.

als Baud-Bovy bei der Konsultation 1968 meinte, sie «wollen warten, bis er [Regamey] seine Oper vollendet hat».¹³⁰ Sacher doppelte nach: «Nicht vor der Fertigstellung resp. Uraufführung der Oper».¹³¹ Die Oper *Mio, mein Mio*, ein Kompositionsauftrag der Kulturstiftung Pro Helvetia, blieb aber Fragment und wurde nie aufgeführt, der Lausanner Professor für Slawistik und Orientalistik hatte wohl zu wenig Musse zum Komponieren. Geehrt wurde er gleichwohl, 1971. Allerdings beginnt seine Laudatio mit seinen Verdiensten um Philologie und Linguistik und nicht mit denen um die Musik.

Vogel, Wildberger und die Politik

1957 wurde erstmals über Wladimir Vogel diskutiert,¹³² nachdem er dem STV-Vorstand noch 1953, ein Jahr vor seiner Einbürgerung, als «pas assimilé» gegolten hatte, aber trotzdem in den Verein aufgenommen worden war.¹³³ 1962 wurde er von Baumgartner nochmals vorgeschlagen, gemeinsam mit Hans Haug, dem Gebrauchsmusiker und Nazianhänger,¹³⁴ was der jüdische Emigrant Vogel zum Glück nicht erfuhr. Baud-Bovy zeigte sich skeptisch: «Für Herrn Vogel ist es, obwohl er dessen Zulassung [zum STV] unterstützt hat, nicht dringlich, ihm den Preis zu verleihen, zumal die Werke, die er in der Schweiz geschrieben hat, sicherlich nicht zu den besten gehören.» Im Gegenzug setzte er sich vehement und letztlich erfolgreich für Gagnebin ein: «Er würde diese Auszeichnung verdienen, aber es ist etwas spät, um sie ihm zu geben.»¹³⁵ Unklar ist, was ihn bei Vogel mehr gestört hat, die frühere kommunistische Haltung oder die Tatsache, dass er in der Schweiz die Dodekafonie eingeführt hatte, die in Genf immer noch stark abgelehnt wurde, nicht zuletzt unter dem Einfluss von Ansermet, der diese Ehrung kaum befürwortet hätte. In einer Kandidatenumfrage spricht sich Baumgartner dezidiert für ihn aus: «Vogel ist der einzige von den in Betracht kommenden lebenden der älteren Generation, den wir noch nicht bedacht haben. Falls man sich einigen kann, sollte man bei einem über 70 Jahre alten Mann nicht mehr lange zuwarten. Nachher soll die jüngere Generation an die Reihe kommen, in erster Linie schlage ich Klaus Huber vor.»¹³⁶ Bei der Verleihung des Preises 1972

¹³⁰ Zirkulation-Konsultation, 31. 5. 1968, ASM-J-12-3.

¹³¹ ASM-J-12-3. Damit blieb er seinem Prinzip treu, das er auch bei Aufträgen anwendete und etwa Uraufführungen erst nach der Ablieferung der Partitur programmierte. Dies konnte ich beispielsweise im Falle von Luciano Berio beobachten.

¹³² Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 17. 4. 1957, ASM-J-12-2 (siehe S. 39, Anm. 76).

¹³³ Protokoll der Vorstandssitzung vom 15. 3. 1953, S. 10, ASM-E-1-18.

¹³⁴ Heinz Holliger im Gespräch mit Thomas Gartmann, Basel, 20. 5. 2022.

¹³⁵ Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 27. 2. 1962, S. 2, ASM-J-12-2: «Pour M. Vogel, bien qu'il ait soutenu son admission, il n'est pas pressé de lui donner le prix, d'autant plus que les œuvres qu'il a écrites en Suisses ne sont certainement pas parmi les meilleures. [...] Gagnebin pourrait en prendre ombrage. Il mériterait cette distinction, mais c'est un peu tard pour la lui donner.»

¹³⁶ Zirkulation-Konsultation, 31. 5. 1968, ASM-J-12-3.

gehörte er zu denen, die erst im hohen Alter (76) gewürdigt wurden, zusammen mit Veress (79), den man nicht früher berücksichtigen konnte oder wollte, und den vom Musikleben bereits etwas Vergessenen Vuataz (77), Gagnebin (77) und Reichel (75).

Den Preis verdankt Vogel einer seltenen Intervention des Jurysekretärs Henneberger, der Baumgartners Argumentation aufnimmt: «Für das nächste Jahr schlage ich Vogel vor. Er ist der Einzige aus der älteren Generation, der noch keinen Preis bekommen hat. Danach Bahn frei für die Jungen. Ich erinnere Sie daran, dass Herr Baumgartner Vogel bereits vor einigen Jahren vorgeschlagen hatte, und ich habe die Frage neulich Herrn Baud-Bovy unterbreitet. Obwohl er damit nicht extrem warm wird, wäre er mit dem Vorschlag einverstanden, den ich ihm unterbreitet habe und den ich Ihnen und Herrn Baumgartner unterbreite [...]. Aus diesem Grund erlaube ich mir, dem Rat der Stiftung Komponistenpreis vorzuschlagen, den Preis an Herrn Vogel zu verleihen.»¹³⁷ Er verwies darauf, dass am betreffenden Tonkünstlerfest auch ein Werk von Vogel aufgeführt werde. Den Mut zu dieser eigenmächtigen Aktion kann man sich nur durch das besondere Vertrauensverhältnis erklären, das er am Ende seiner Amtszeit genoss. Im Brief redet er Sacher einmal sogar mit dem ungewohnt intimen Du («ta lettre») an.

Noch immer verstimmt, taxiert Baud-Bovy später die Laudatio als zu «schwülstig» und stellt seinen Sitz zur Verfügung: «Ich denke, der Stiftungsrat sollte sich schrittweise verjüngen und ich bin bereit, meinen Platz für einen anderen Romand zu räumen.»¹³⁸ Nach dem Tod Baumgartners gilt es aber zuerst, einen Deutschschweizer Nachfolger zu finden. Dabei schaltet sich der Sekretär Bernard Geller ein und erinnert daran, dass früher schon Räto Tschupp vorgeschlagen worden war: «Dieser kennt sich sehr gut mit zeitgenössischer Musik aus und hätte den Vorteil, dass er eine nützliche Verbindung zwischen unserem Stiftungsrat und dem Vorstand des STV herstellen könnte.»¹³⁹ Letzteres war auch bei andern der Fall, aber man wollte diese Seilschaft offenbar noch enger knüpfen.

Sacher erwähnte zwar mit bissiger Ironie, man habe ja auch an Paul Müller, den früheren STV-Präsidenten und Preisträger, gedacht, aber «Paul Müller ist schon 78-jährig, also auch für einen «Rat der Alten» an der obersten Grenze. Ausserdem verfolgt er die neuen Strömungen in der Musik vielleicht nicht so genau wie

137 Henneberger an Sacher mit Kopie an Baumgartner und Baud-Bovy, 7. 12. 1970, ASM-J-12-2: «Pour l'année suivante, je propose Vogel. C'est le seul de la vieille génération qui n'a pas encore eu de prix. Après, chemin libre pour les jeunes. Je vous rappelle que M. Baumgartner avait déjà proposé Vogel il y a quelques années et j'ai soumis l'autre jour la question à M. Baud-Bovy. Bien qu'il ne soit pas extrêmement chaud, il serait d'accord avec la proposition que je lui ai présentée et que je vous soumetts, ainsi qu'à M. Baumgartner [...] C'est la raison pour laquelle je me permets de proposer au Conseil de la Fondation Prix de Compositeur de remettre le Prix à M. Vogel.»

138 Baud-Bovy an Henneberger, 19. 12. 1971, ASM-J-12-2. «Je pense que le Stiftungsrat devrait se rajeunir par étapes et je suis tout disposé «laisser ma place» à un autre Romand.»

139 Geller an die Jury, 26. 10. 1976, ASM-J-12-2: «Ce dernier connaît très bien la musique contemporaine et aurait l'avantage d'établir une liaison utile entre notre Conseil et le Comité de l'AMS.»

früher. Klaus Huber, den ich auch genannt habe, wohnt in Basel», was Sacher offensichtlich als Ausschlusskriterium benutzt, um die Basler Regionalherrschaft für sich zu reklamieren. So wurde dann der Bündner Dirigent Räto Tschupp in die Jury aufgenommen: «Räto Tschupp ist Herrn Baud-Bovy und mir sehr willkommen.»¹⁴⁰

Nach der Wahl von Räto Tschupp (1977) und vor allem von Aurèle Nicolet (1979), dem international gefragten Flötisten, der mit zahlreichen Komponisten intensiv zusammenarbeitet, in die Jury hält bald die zeitgenössische Musik Einzug in die Liste der Vorgeschlagenen und Geehrten. Dass sich Sacher immer weiter zurücknehmen muss, ist auch dem Einfluss Nicolets zu verdanken. Vor dessen Eintritt gibt es allerdings noch eine Atempause: Die im Oktober 1977 diskutierte heterogene Kandidatenliste – Haller, Holliger, Kelterborn, Lehmann, Liebermann, Mieg, Schibler, Wildberger, Zbinden – verrät, dass man sich über das Profil der Preisträger ziemlich uneinig ist: «Die Diskussion zeigt, dass es keinen zwingenden Grund gibt, den Preis 1978 an einen dieser Komponisten zu verleihen. Zwei Fälle wurden ausführlicher diskutiert: Armin Schibler (der nach Ansicht des Rates derzeit einen falschen Weg einschlägt) und Rudolf Kelterborn (der noch zu jung für einen Preis zu sein scheint, mit dem das Schaffen eines Komponisten als Ganzes gewürdigt werden soll).»¹⁴¹ Der kleinste gemeinsame Nenner ist da ein Verzicht und eine Pause, die vier Jahre dauern sollte.

1978 unterbreitete Baud-Bovy den Vorschlag Ernst Lévy: «Mehrere meiner Neuenburger Freunde sind der Ansicht, dass man der Musik von Ernst Levy nicht den Platz einräumt, den er verdient hätte», und bittet Geller, Noten von ihm zirkulieren zu lassen.¹⁴² Sacher reagiert leicht verstimmt auf dieses Vorpreschen: «Wenn Sie Kompositionen von Ernst Levy zirkulieren lassen, brauche ich sie nicht zu sehen, da ich zahlreiche seiner Werke kenne. Es wird nicht ganz leicht sein, diesem Komponisten den Preis zu geben, nachdem seine Werke in der Schweiz praktisch unbekannt sind.»¹⁴³ Fünf Jahre später, bei Sachers Lancierung des fast ebenso unbekannteren Norbert Moret, waren solche Bedenken vergessen. Ob sich da ein bestimmter Antisemitismus bemerkbar machte, ist schwierig festzustellen. Entsprechende Bemerkungen lassen sich nicht finden.¹⁴⁴ Gegen Vogel gab es zwar Widerstände, aber die Kandidatur setzte sich durch. Dessen

¹⁴⁰ Sacher an Geller, 9. 11. 1976, ASM-J-12-2.

¹⁴¹ Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 10. 10. 1977, S. 1, ASM-J-12-2: «la discussion montre qu'il n'y a aucune raison impérative d'attribuer le prix en 1978 à l'un de ces compositeurs. Deux cas sont examinés plus longuement: celui d'Armin Schibler (qui pour le Conseil, suit actuellement une fausse voie) et celui de Rudolf Kelterborn (qui semble encore trop jeune pour un prix destiné à honorer la production d'un compositeur dans son ensemble).»

¹⁴² Baud-Bovy an Sacher, 4. 7. 1978, ASM-J-12-2: «Plusieurs de mes amis neuchâtelais considèrent que les musiques ne font pas à Ernst Levy [!] la place qu'il mériterait.»

¹⁴³ Sacher an Geller, 5. 7. 1978, ASM-J-12-2.

¹⁴⁴ Corinne Holtz zeigt allerdings auf, dass Paul Sacher in seinen jungen Jahren Kontakt mit Vertretern von braunem Gedankengut hatte: Corinne Holtz: Welt im Werk. Klaus Huber (1924–2017), eine Biographie, Basel: Schwabe, 2024, vor allem S. 29–59.

Schüler Rolf Liebermann erscheint 1957, als er internationale Opernerfolge feiern konnte, erstmals auf einer Kandidatenliste, wird aber wieder von der Liste gestrichen.¹⁴⁵ 20 Jahre später, als er Opernintendant in Paris ist, wird sein Name wieder genannt, er kommt aber wieder nicht in die engere Wahl. Das Gleiche 1985, im Zuge seiner Rückkehr als Opernkomponist: Er wird genannt, doch im Folgejahr gemeinsam mit Peter Mieg abermals von der Liste gestrichen. 1988 wird er, zusammen mit dem früheren Präsidenten Julien-François Zbinden, definitiv auf der Seite gelassen, was darauf hindeutet, dass seine Musik als nicht mehr aktuell empfunden wurde.

Jacques Wildberger und die politische Musik

Jacques Wildberger, ein weiterer Vogel-Schüler, wurde 1977 von Baud-Bovy erstmals genannt, zusammen mit Armin Schibler und Ernst Lévy vorgeschlagen und 1980 designiert. Zum Laudator wurde Jürg Wyttenbach bestimmt. Dieser schlug nun ungewohnte, politische Töne an:

«Es wird damit ein Musiker geehrt, der in seinen Kompositionen unerschrocken, ehrlich und kompromisslos seine musikalischen Ideen und seine weltanschaulichen Ueberzeugungen zu verwirklichen versucht; der ohne geschmäcklerisches Liebäugeln mit der Vergangenheit, aber auch ohne der jeweiligen Avantgarde nachzurrennen, seinen Weg geht.

Jacques Wildberger hat sich schon während des 2. Weltkrieges als einer der ersten Schweizer Komponisten mit den als «entartet» verdamnten Kompositionsprinzipien des Schönberg-Kreises auseinandergesetzt und wenig später hat er die serielle Technik, welche er in seinen Werken auf eigenständige Art verarbeitete, erstmals in der Schweiz bekannt gemacht. Auch diese Pioniertat wollen wir mit dem Komponistenpreis anerkennen.

Jacques Wildberger ist einer der seltenen Komponisten, die über die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und über seine Verantwortung der menschlichen Gemeinschaft gegenüber reflektieren. [...] hat er doch die Kraft, durch neuartige Formen des Durchdringens und Collagierens von Musik und engagierten Texten zu gütigen Aussagen und zu Werken von grosser Eindringlichkeit zu gelangen.» Hier wird Traditionsbezug indirekt als «geschmäcklerische Nostalgie» verunglimpft, gleichzeitig aber auch ein Der-Avantgarde-Nachrennen kritisiert – der Mittelweg, den Paul Sacher favorisierte,¹⁴⁶ wird geschickt als Wildbergers Weg bezeichnet. Sacher neutralisierte in einer ersten Reaktion «nachrennen» durch «nachstreben», ausserdem wollte er, der ein schwieriges Verhältnis zu Wildberger

¹⁴⁵ Die Liste findet sich im Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 17. 4. 1957, ASM-J-12-2. Holtz vermutet in einem anderen Zusammenhang, dass seine «übermächtige[] Abneigung gegenüber Scherchen [...] der Logik der Sippenhaft folgend, zur Zurückbindung» auch von dessen Assistenten Liebermann geführt habe (ebd., S. 50).

¹⁴⁶ Vgl. Geiger (wie Anm. 67), S. 129–134.

hatte,¹⁴⁷ diesem die Pioniertat des Schweizer Seriellen nicht gönnen: «Ferner bin ich nicht sicher, ob es stimmt, dass Wildberger die serielle Technik erstmals in der Schweiz bekannt gemacht. Darum würde ich das Wort «erstmal» weglassen. Mit diesen beiden Ausnahmen habe ich keine weiteren Bemerkungen zum Text.»¹⁴⁸ Tschupp verstärkte Wildbergers Verdienst, indem er die zweite Aussage, die Verwendung der Dodekafonie und der seriellen Technik, zu Recht auf den Komponisten münzte: «[...] es muss klarer herauskommen, dass er das mittels seiner eigenen Komposition getan hat, denn mit dem Phänomen bekannt gemacht hat Erich Schmid als Schönberg-Schüler natürlich vor Wildberger.»¹⁴⁹ Nun wurde aber Sacher hellhörig und reagierte auf die so nur geringfügig angepasste zweite Version: «Beim zweiten Durchlesen stört mich im 2. Absatz, 3. Zeile: «als entartet verdammt» [Kompositionsprinzipien]. Da der Nationalsozialismus in der Schweiz glücklicherweise nie an die Macht gekommen ist, sollten wir ihn hier auch nicht zitieren. Darum bitte ich Sie, diese drei Worte zu streichen. Auch der Anfang des 3. Absatzes gefällt mir bei der zweiten Durchsicht nicht sonderlich. Ich glaube, es gibt noch sehr zahlreiche Komponisten, die über die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft nachdenken! Deshalb würde ich lieber sagen: «Jacques Wildberger gehört zu den Komponisten, die ...»¹⁵⁰ Mutmasslich hat Wyttenbach hier einen alten Trick der Subversiven verwendet: Man bringe so viel tabuisiertes Gedankengut vor, dass der Zensur nur das Offensichtliche auffällt – so kriege man den Rest durch.¹⁵¹

Anspielungen auf die Politik gibt es zuvor schon: Wildbergers Lehrer Vogel wird wegen seines Frühwerks «Fürsprech aller in Unfreiheit Lebenden» genannt; gequält-versteckt lautet die Botschaft bei Huber «in der Verehrung des Rechts jeder Kreatur auf ihre Selbstverwirklichung», während bei weiteren Komponisten bloss Aktualität angedeutet wird: «[T]emps fragile» und «la réalité du présent» lauten die poetischen Chiffren bei Gaudibert, noch kryptischer (oder nichtssagender) der «appel de son temps» bei Marescotti 1964, und «in unser verworrenen Zeit» bei Moeschinger 1957 ist wohl weniger ein Reflex auf den Kalten Krieg als auf die Zürcher Uraufführung von Schönbergs *Moses und Aron* – mit dem er – für den Laudator: zum Glück – nichts am Hut hatte.

Die Wahl Wildbergers erhielt besonderes Gewicht: Nach vier Jahren Abstinenz hatte man die Preissumme verdoppelt und die Medienarbeit stark intensiviert. Für 1982 schlug Sacher vor, keinen Preis auszurichten und auch keine Sitzung abzuhalten,¹⁵² was als Verzögerungstaktik gegen progressive Vorschläge gedeutet werden kann. Jedenfalls forderte Nicolet 1983 als Preisträger gleich Holli-

147 Kunkel (wie Anm. 120), S. 259, 261.

148 Sacher an Dominique Creux, den neuen Generalsekretär, 17. 2. 1981, ASM-J-12-2.

149 Tschupp an Creux, 5. 3. 1981, ASM-J-12-2.

150 Sacher an Creux, 18. 3. 1981, ASM-J-12-2.

151 So etwa habe ich Peter Gülke in Erinnerung, als er mir einmal im Gespräch verriet, wie er in der DDR-Diktatur im Hinblick auf seine Publikationen mit List und Tücke vorgegangen sei. Gespräch vom 2. 2. 1987 in Zürich.

152 Creux an die Jury, 2. 7. 1981, ASM-J-12-2.

PAUL SACHER

SCHÖNENBERG
CH-4193 PRATTELN BL

18. März 1981

Lieber Herr Creux,

Vielen Dank für Ihr Schreiben vom 7. März und den revidierten Text der Laudatio für Jacques Wildberger.

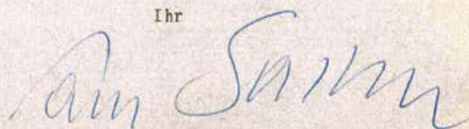
Beim zweiten Durchlesen stört mich im 2. Absatz, 3. Zeile: "als entartet verdammten". Da der Nationalsozialismus in der Schweiz glücklicherweise nie an die Macht gekommen ist, sollten wir ihn hier auch nicht zitieren. Darum bitte ich Sie, diese drei Worte zu streichen.

Auch der Anfang des 3. Absatzes gefällt mir bei der zweiten Durchsicht nicht sonderlich. Ich glaube, es gibt noch sehr zahlreiche Komponisten, die über die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft nachdenken! Deshalb würde ich lieber sagen: "Jacques Wildberger gehört zu den Komponisten, die..."

Es ist mir bewusst, dass ich diese Einwände bei der ersten Durchsicht hätte machen sollen. Aber sie sind mir leider erst jetzt eingefallen, und ich finde, dass sich eine Aenderung aufdrängt.

Mit freundlichen Grüßen

Ihr



Herrn Dr. Dominique Creux
Generalsekretär des Schweiz. Tonkünstlervereins
Avenue de Grammont 11 bis, 1000 Lausanne 13



Abb. 2: Kritik Paul Sachers an der Laudatio für Jacques Wildberger, ASM-J-12-2.

ger, dann Wyttenbach, mit deren Werken er als Interpret eng verbunden war. Doch Sacher befand Wyttenbachs Werk als noch zu wenig gewichtig (obwohl er ihn vorher selber vorgeschlagen hatte) und Tschupp teilte diese Meinung in Bezug auf Holliger,¹⁵³ wobei unklar ist, ob hier persönliche Animositäten mitspielen, war Holliger doch bereits ein international gestandener Komponist und hatte sich auch an STV-Festen schon öfters präsentiert. Jedenfalls lancierte Tschupp mit Norbert Moret dann einen Überraschungskandidaten, dessen Musik er bereits mehrfach aufgeführt hatte, und fand die Unterstützung Sachers. Der Überraschungscoup wird auch in der Laudatio reflektiert: Moret wird als Komponist «inconnu encore il y a dix ans» bezeichnet.

In der nächsten Sitzung konzentrierte man sich weitgehend auf die musikalische Avantgarde:

«Es entsteht eine Diskussion über die Namen Rudolf Kelterborn und Heinz Holliger. Schliesslich wird beschlossen, dass der Komponistenpreis 1984 an R. Kelterborn verliehen und die Laudatio von Andres Briner erbeten werden soll.

Unter den Komponisten, die den Preis einmal erhalten könnten, sind neben H. Holliger, die Namen von Eric Gaudibert, Hermann Haller, Francesco Hoch, Hans Ulrich Lehmann, Roland Moser und Jürg Wyttenbach.»¹⁵⁴

Kelterborn und die Vermittlung

Der Name Rudolf Kelterborn wurde bereits 1970 von Baud-Bovy ins Spiel gebracht, 1975 von Paul Sacher erneut lanciert, 1977 mit 46 Jahren als noch zu jung zurückgestellt, 1978 wieder von Sacher vorgebracht, 1980 dem Anciennitätsprinzip gemäss vorgesehen und 1983 als Nachfolger von Moret designiert. Der NZZ-Musikreferent Andres Briner verfertigte innert sieben Tagen eine Laudatio, die nicht nur dem Komponisten gerecht zu werden versuchte, sondern einem «Musiker, der sich als Komponist, als Pädagoge und Organisator ausgezeichnet hat und weitherum, in vielen Ländern und in der Schweiz, Anerkennung gefunden hat. Rudolf Kelterborn ist ein Künstler mit starkem Realitätssinn und reich entwickelter Phantasie.» Dies wiederholt sich als «Zusammenspiel von Wirklichkeitssinn und Vorstellungskraft», dem eine erratische Bemerkung angefügt ist: «Er hat seine Erfolge nicht auf dem Boden politischer moralischer Ansprüche, sondern auf dem innermusikalischer Leistungen geerntet.»¹⁵⁵ Briner selbst merkte, dass dieser letzte Satz erklärungsbedürftig war, und schob im Begleitbrief nach: «Der Satz mit den <politischen moralischen Ansprüchen>

153 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 14. 1. 1983, S. 1, ASM-J-12-2: «Sacher pense que l'œuvre de J. Wyttenbach n'est pas encore suffisamment importante et M. Tschupp considère qu'il en va de même pour celle de H. Holliger.»

154 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 27. 1. 1984, S. 1, ASM-J-12-2.

155 Entwurf vom 24. 2. 1984, ASM-J-12-2.

scheint mir für die Gegenwartssituation der Musik, nicht nur in der Schweiz, wichtig zu sein. Er richtet sich nicht gegen einen einzelnen Musiker»¹⁵⁶ – wohl aber gegen eine Zeitströmung, gegen die er hier seinen Groll entladen kann.¹⁵⁷

Bei der Überarbeitung des Entwurfs verzichtete Briner auf diese nicht adressierte Spitze ebenso wie auf die Anrufung des Lehrers und «Organisators» und ersetzte diese durch die Mission der Vermittlung, die für Kelterborn essenziell war, lange bevor sie Common Sense wurde. Übrig blieb die Gegenüberstellung von Fantasie und Realitätssinn: «Rudolf Kelterborns Kompositionen eignet sich eine Vielfalt von Kommunikationsmöglichkeiten mit einem Laienpublikum sowohl wie einem Fachpublikum.» Er lobt so ein «Œuvre von einer ungewöhnlichen Breite und Ausstrahlung», «sein Ausdrucksbedürfnis und seine Ausdrucksfähigkeit», «Phantasie und Wirklichkeitssinn», zusammenfassend «Werke, die auf starken Widerhall stossen können», sowie die «persönliche Note».¹⁵⁸

Gerade die «persönliche Note» wird aber offenbar bei Briner selbst vermisst und auch seine zweite Fassung wird abgelehnt, worauf Lehmann sie durch eine schlichtere, persönlichere ersetzt. In der endgültigen Fassung findet sich ein Passus zur Rezeption von Kelterborns Musik, «deren Ausdruckskraft und Eindringlichkeit sich der Hörer nicht entziehen kann».¹⁵⁹ Ähnliche Aussagen finden sich in dieser Zeit immer wieder: Bei Vogel ist es eine Musik, die «[v]erständlich und menschlich verbindlich bleibt», bei Haller die «Kunst[,] mit dem Mitmenschen in Kontakt zu treten», und bei Suter werden drei Aspekte genannt: eine Musik, «die Kommunikation sucht», «von vielen Menschen gerne gehört und verstanden wird» und «das schwierige Ziel setzt, im Sinne des <delectare> gut zu unterhalten». Die Qualität der Leichtigkeit wurde zuvor bereits bei Marescotti genannt: «In einem künstlerischen Klima, das eher zur Ernsthaftigkeit neigt, konnte André-François Marescotti seine Qualitäten von heiterer Spontaneität behaupten.»¹⁶⁰

Zu einer Verstimmung führte bei Kelterborn dann ein Satz der Pressemitteilung: «Somit ehrt der STV einen Künstler, der heute zu den hoffnungsvollsten Komponisten der zeitgenössischen Musikszene unseres Landes zählt.»¹⁶¹ Kelterborn, der so lange auf die Ehrung zu warten hatte, musste vom eng mit ihm befreundeten STV-Präsidenten Hans Ulrich Lehmann beschwichtigt werden: Er entschuldigte sich in aller Form und führte das herablassende «hoffnungsvoll» auf einen Übersetzungsfehler zurück.¹⁶²

156 Briner an Petitpierre, 24. 2. 1984, ASM-J-12-2.

157 Vgl. Andres Briner: Der Zwang zur Negativität. Wie links soll der Schweizerische Tonkünstlerverein werden?, in: Dissonanz 10 (1986), S. 22–24, und dazu Gartmann (wie Anm. 11), S. 210–212.

158 Zweite Version vom 16. 3. 1984, ASM-J-12-2.

159 Diese Version wurde am 8. 5. 1984 vom Sekretariat verdankt, ASM-J-12-2.

160 «Dans un climat artistique plutôt porté vers la gravité, André-François Marescotti a su affirmer des qualités de joviale spontanéité.»

161 Pressecommuniqué vom 17. 5. 1984, ASM-J-12-2.

162 Lehmann an Kelterborn, 29. 5. 1984, ASM-J-12-2.

Holliger – und Haller

Holliger wurde erstmals 1975 genannt, mit 36 Jahren, darauf 1977, ohne dass der Vorschlag intensiver diskutiert wurde. 1980 wurde er von Sacher quasi designiert, und zwar nach Kelterborn und Wildberger: Der «Präsident schlägt das Anciennitätsprinzip vor».¹⁶³

1985, im Europäischen Jahr der Musik, ist es so weit. Allerdings wird Holliger zusammen mit Haller gewürdigt, getreu dem Gleichgewichtsgedanken, wie wir es bei der Konstellation Huber/Vuataz zum STV-Jubiläum zehn Jahre zuvor beobachtet haben. Um das ungleiche Paar einander wenigstens lautlich anzunähern, leistete sich der Protokollführer den Kalauer (oder war es ein freud-scher Verschreiber?) «Holler und Haller».¹⁶⁴ Nicolet scheint sich gegen die Verwässerung gewehrt zu haben: «A. Nicolet erinnert daran, dass die grundlegenden Kriterien für die Vergabe des Preises die Qualität und die Bedeutung des Gesamtwerks sind. P. Sacher merkt jedoch an, dass man nicht nur an innovative Komponisten denken sollte und dass es notwendig ist, eine objektive Sichtweise zu bewahren, da man alle im STV vertretenen Tendenzen wiederfinden sollte.»¹⁶⁵ Hieraus resultierte eine denkbar disparate Kandidatenliste: Gaudibert, Haselbach, Hoch, Lehmann, Liebermann, Moser, Mieg, Schibler, Wyttenbach, Zbinden.¹⁶⁶

Es zeigen sich zwei diametral unterschiedliche Positionen, die in diesen Jahren beim STV den Diskurs prägen und gehörig polarisieren.¹⁶⁷ Sacher weist zu Recht darauf hin, dass Qualität nicht gezwungenermassen mit Innovation gleichzusetzen ist, lenkt aber davon ab, dass die beiden H keineswegs die gleiche kompositorische Vielschichtigkeit und das gleiche kompositorische Niveau aufweisen. Vielmehr stützt er sich auf ein Gewohnheitsrecht und verweist auf die jahrzehntelang ausgeübte Praxis des Ausbalancierens und des Ausgleichs, die nicht nur hier den helvetischen Diskurs prägt. Nicolet beruft sich demgegenüber auf die Gründungsurkunde: «1. [...] Die Zuerkennung des Komponistenpreises des STV bedeutet die Anerkennung hervorragender Leistungen auf dem Gebiete des kompositorischen Schaffens. [...] 3. Auf Einladung des Sekretariates des Schweizerischen Tonkünstlervereins versammelt sich der Stiftungsrat alljährlich im Verlaufe des Frühjahres zur eventuellen Wahl eines Preisträgers. [...] Die Wahl kann auch auf schriftlichem Wege erfolge. [...] Der Preis

163 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 17. 10. 1980, ASM-J-12-2.

164 Liste der Preisträger, undatiert (wohl 1986), ASM-J-12-4.

165 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 28. 1. 1985, S. 1, ASM-J-12-2: «A. Nicolet rappelle que les critères de base pour l'attribution du Prix sont la qualité et l'importance de l'œuvre. P. Sacher relève cependant que l'on ne doit pas penser qu'aux compositeurs innovatifs et qu'il est nécessaire de garder une vision objective car on devrait pouvoir retrouver toutes les tendances représentées dans l'AMS.»

166 Ebd.

167 Vgl. Gartmann (wie Anm. 11).

kann dem gleichen Komponisten mehr als einmal erteilt werden.»¹⁶⁸ Dieser Paragraph war wohl prophylaktisch gedacht und kam bloss einmal, bei Martin, zur Diskussion.

Interessanterweise wurde bei der Ausfertigung der Urkunde unter Paragraph 3 ein ursprünglich vorgesehener Satz von den drei Stiftungsräten einvernehmlich gestrichen: «Ausschlaggebend für die Zuerkennung des Komponistenpreises sind die Leistungen auf kompositorischem Gebiete.»¹⁶⁹ Die Streichung erfolgte wohl nicht einfach, weil der Satz als Verdoppelung empfunden wurde, sondern weil er mit dem einleitenden «Ausschlaggebend» den im ersten Paragraphen bestimmten Kreis der Wählbaren potenziell einschränkte.

Gerade dieser Punkt führte, wie wir gesehen haben, später zu heissen Diskussionen. Mit Sachers stets auf Ausgleich bedachter Haltung versuchte der Verein jahrelang, die zentrifugalen Kräfte zu bändigen, verlor aber gleichzeitig an Profil und Glaubwürdigkeit. Die Berücksichtigung unterschiedlicher Tendenzen galt lange Zeit als Richtschnur für alle Aktivitäten des STV, besonders in diesen Jahren des Umbruchs um 1980. Ähnliches ist kurz darauf beim STV-Präsidenten Jean Balissat zu beobachten, der einen Aufstand der Jüngeren vergeblich zu mässigen suchte.¹⁷⁰ In Bezug auf Holliger und Haller einigte man sich nach langer Diskussion auf die Doppellehre. Zu kleinen Misstönen kam es wiederum bei der Ausarbeitung der Laudatio.

Hermann Haller und die handwerkliche Qualität

Bei Haller fühlte man sich offenbar bemüssigt, die Würdigung besonders zu rechtfertigen. Im Mittelpunkt der Laudatio Max Favres steht eine fast klischierte Schweizer Eigenschaft, die «[k]ompositorisch-handwerkliche[] Qualität». Auch dieser Topos hat Vorläufer: «Qualitätssinn» (bei Blum 1968), «unverkennbares handwerkliches Können» (Moeschinger), «mit überlegener handwerklicher Meisterschaft» oder, konkreter, eine «ganz individuelle Kunst der Instrumentation» (Geiser) und ebenso spezifisch bei Beck: «Formensinn, Können». Etwas abwertend wirkt die «*maîtrise technique*» (Sutermeister), vor allem in Zusammenhang mit den erwähnten Relativierungen von Baumgartner. Aus heutiger Perspektive fast sarkastisch wirkt die «*patience de l'artisan*» (Reichel). Bei Binet taucht der Begriff «*recherches techniques*» auf, der auf die «*longue recherche*» (Martin) zurückgehen könnte und weiterführt zur «*recherche exigeante*» bei Marescotti. Dieser Rekurs auf eine forschende Tätigkeit findet in der Deutschschweiz kaum Widerhall. Auch bei Holliger findet sich, sehr positiv gewendet, das Lob des Handwerks: «Stupendes Können» in der Pressemitteilung, «mit

168 Reglement der Stiftung für die Zuerkennung von Komponistenpreisen vom 2. 2. 1945, ASM-J-12-3.

169 Ebd.

170 Vgl. Gartmann (wie Anm. 11), S. 224–226.

Akribie notiert» in der Laudatio. Ähnlich lesbar sind die «[r]ationale Durchstrukturierung» bei Lehmann oder die «Einbeziehung der Reihentechnik in sein rhythmisch und kontrapunktisch sehr komplexes Denken» bei Veress.

Holliger und das subjektive Pathos

Gegenüber der eher bodenständigen Ehrung Hallers entschwebte bei Holliger die Laudatio in eine eigene Kategorie. Dem ersten und einzigen ausländischen Laudator Clytus Gottwald wurde sichtlich eine eigene, neue Sprache entlockt, die in ihrem fast hymnischen Ausdruck wohl Holligers spätexpressionistischen Duktus zu spiegeln suchte – sehr zum Missfallen von Sacher. Holliger habe, so Gottwald, «entscheidenden Anteil an den stürmischen Ausfahrten in die Regionen unentdeckter Klänge, wie sie das nach-serielle Dezennium allenthalben hervorbrachte. [...] Die Sprache, die er kompositorisch sprach und spricht, hat als eine, welche die Nähe des Verstummens nicht scheut, ihre Wahrheit darin, dass sie, subjektiv wie wenige neben ihr, mit Akribie notiert, was dem Subjekt heutzutage widerfährt. [...] Nicht nur interessiert ihn von fern die Hinfahrt des Subjektes, Abendröte und Abgesang, sondern das subjektive Pathos, mit dem er seine Partituren ausformt, infiltriert seiner Musik die Hoffnung, dass im Zerfall das Rettende anwesend sei.»

Dass dieses subjektive Pathos mit Holliger assoziiert wird, liegt vordergründig nicht auf der Hand, hat aber durchaus seine Berechtigung, ähnlich wie bei der Emotionalität, die später bei Lehmann gelobt wird, oder die Erkenntnis, dass Vogel das «geheimnisvolle Reich der Seele erkundet». Man könnte diesen Diskurs als den Versuch einer versteckten Reverenz an Sacher lesen, der bei Honegger auf die Ergänzung pochte: «Von Herzen kommende *générosité*, die uns immer wieder reich beschenkt.»¹⁷¹

Bei Sacher kam dies allerdings schlecht an; er bevorzugte meist eine gewisse trockene, besser verständliche Sachlichkeit. Verärgert schreibt er an Petitpierre: «Der Stil von Herrn Gottwald ist beinahe so schlimm, wie die Brinersche Ausdrucksweise über Musik. Das Vorlesen dieses Textes löst in der Generalversammlung Gelächter oder betretene Stille aus! Kann man den Verfasser bitten, sich einfacher und gemeinverständlicher auszudrücken? Z. B.: – statt [...] «internationale Reputation» [...] «internationales *Ansehen*» [...] Für die Fortsetzung dieses musikalischen Chinesisch habe ich keine weiteren Anregungen.»¹⁷²

Bei der Preisverleihung war Holliger selbst für eine Überraschung gut, als er mit starker Polemik und damit Öffentlichkeitswirkung verkündete, das Preisgeld drei Institutionen und Personen zukommen zu lassen: der Ortsgruppe Basel der

171 In der Laudatio Honeggers wurde dies poetisch umgesetzt: «[...] nous touche par l'abondance de l'inspiration et par une générosité de cœur qui nous enrichit sans cesse.»

172 Sacher an Petitpierre, 5. 3. 1985, ASM-J-12-1.

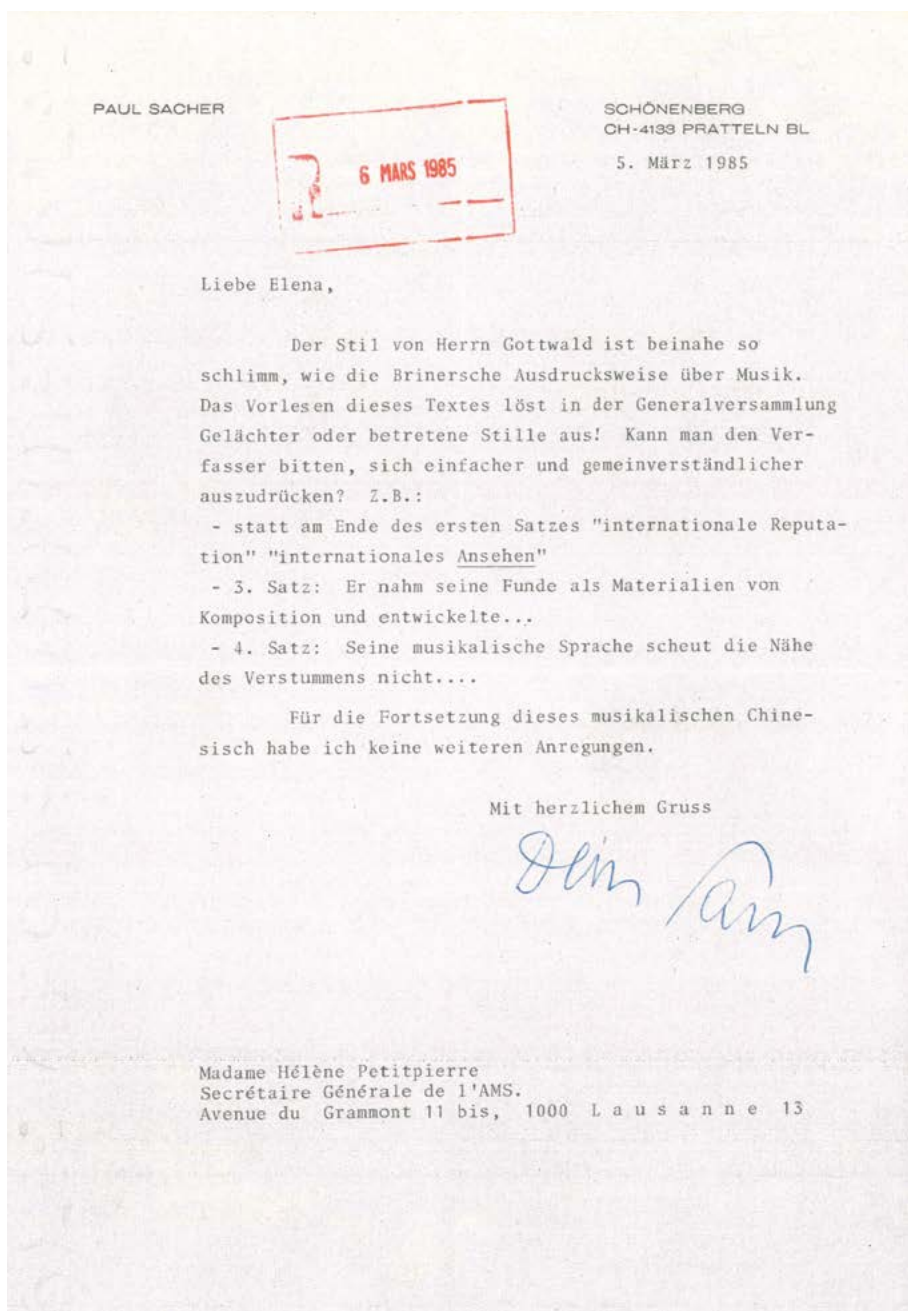


Abb. 3: Sachers Kritik an Clytus Gottwalds Laudatio zu Heinz Holliger, Brief von Sacher an Petitpierre, 5. 3. 1985, ASM-J-12-2.

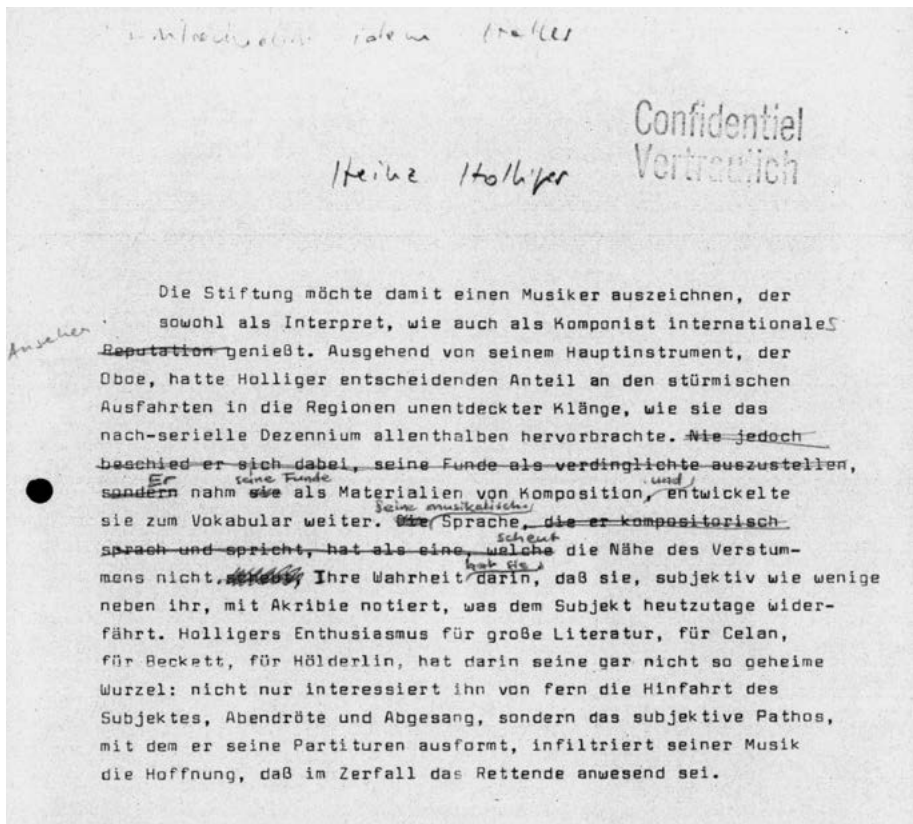


Abb. 4: Gemäss Sachers Wünschen überarbeitete Laudatio, ASM-J-12-2.

IGNM, «deren an sich schon beschämend kleine Subvention von der «Musikstadt» Basel erbarmungslos zusammengestrichen worden ist», der «Basler Sinfonietta, deren für das gesamte Schweizer Musikleben vorbildliche Aktivitäten bislang kaum offizielle Unterstützung gefunden haben», und dem «junge[n] Schweizer Komponist[en] Beat Furrer (Wien)».¹⁷³ Der historisch ebenso bewusste wie kundige Holliger griff dabei auf das Gründungsschreiben der Stiftung zurück, das auch Studienpreise und Nachwuchsförderung vorsah.

Veress, Pädagogik und Internationalität

Weil Sándor Veress als Staatenloser trotz jahrzehntelangen hiesigen Wirkens erst 1974 als Mitglied aufgenommen wurde, musste er lange auf den Preis warten. Seine Auszeichnung erfolgte 1986. Besorgt erkundigte sich Nicolet, ob seine

¹⁷³ ASM-J-12-2.

Staatenlosigkeit denn kein Problem sei, was mit Verweis auf 30 Jahre Aufenthaltsbewilligung verneint wurde.¹⁷⁴ Mit 79 ist er der älteste Preisträger; eingebürgert wurde er erst 1992 kurz vor seinem Tod, wobei der Schweizer Pass ihn zu spät erreichte. Damit kam man den Ehrungen in Ungarn nach der Wende gerade noch zuvor. In der Laudatio durch seinen bedeutendsten Schüler Holliger wie auch in der daraus abgeleiteten Medienmitteilung wurde seine Bindung zur Schweiz stark betont: «Anfang 1949 übersiedelte Veress, die Emigration wählend, in die Schweiz, wo er, sein Lebenswerk ungebrochen weiterführend, gleichzeitig auch als Pädagoge eine wesentliche Rolle in der schweizerischen Musikerziehung übernahm. [...] Aber trotz mancher vorteilhafter Angebote ist er seiner Wahlheimat, wo so manche erfolgreiche Uraufführung seiner Schweizer Jahre stattfand, treu geblieben.»¹⁷⁵ Dabei springt ins Auge, dass er umfassend als «Komponist, Volksmusikforscher, Pianist und Pädagoge»¹⁷⁶ gewürdigt wurde. Des Weiteren fällt auf, dass, wie im ursprünglichen Legat vorgesehen und von Holliger im Vorjahr vorexerziert, gleichzeitig ein weiterer Preis der Fondation Sandoz für den Nachwuchs ausgerichtet wurde: Die 23-jährige Béatrice Jaermann-Degez konnte von der Publizität profitieren, die mit der Medienmitteilung und den Festivitäten verbunden war.

Besonders gewürdigt wird die Internationalität Veress', obgleich seine Bedeutung «für die junge ungarische Komponistengeneration» primär ist. Internationalität war Thema bereits bei Kelterborn, der «über die Landesgrenzen hinaus Anerkennung und Wertschätzung» genieße, oder als «internationales Ansehen» bei Holliger.

1986 werden Listen mit Partituren von Gaudibert und Lehmann (wohl auf Anregung von Nicolet) und Josef Haselbach (wohl auf Anregung von Tschupp, der ihn mehrmals in seinen Konzerten programmierte) erstellt: alles (ehemalige) STV-Vorstandsmitglieder, nun aber Vertreter neuer Musik. Diesmal will man aufgrund von Musiknoten die Wahl vornehmen: «Bei der letzten Sitzung des Stiftungsrats Ihrer Stiftung äusserten Sie den Wunsch, die Komponistenpreise auf der Grundlage einer Dokumentation diskutieren zu können.»¹⁷⁷

An der Sitzung in Basel – der hochbetagte Sacher mag nicht mehr nach Bern reisen – werden weitere Namen diskutiert, Liebermann und Mieg, die man gleich wieder eliminiert, und Schibler und Zbinden: «Herr Sacher ist der Meinung, dass beide den Preis 1987 erhalten sollten, bevor er erwägt, jüngere Komponisten auszuzeichnen.»¹⁷⁸ Dieser erneute Vorschlag für ein Doppelpack geht möglicherweise auf ein gemeinsames, auf Schallplatte dokumentiertes Projekt

174 Petitpierre an Sacher, 10. 2. 1986, ASM-J-12-2.

175 Pressecommuniqué, April 1986, ASM-J-12-2.

176 Ebd.

177 Petitpierre an die Jury, 17. 12. 1985, ASM-J-12-2.

178 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 2. 2. 1986, S. 1, ASM-J-12-2: «après discussion [Singular] décide d'éliminer Rolf Liebermann et Peter Mieg. Pour ce qui est d'Armin Schibler et de Julien-François Zbinden, M. Sacher pense que l'un et l'autre devraient recevoir le Prix en 1987, avant d'envisager de récompenser de plus jeunes compositeurs.»

der beiden Genannten zurück, womit sie sich unter dem Titel *Greina* für die Erhaltung der gleichnamigen alpinen Hochebene einsetzten. Zbinden liess der Jury daraufhin 17 Partituren aus der Bibliothek von Radio Lausanne, wo er Chef war, zukommen. Als Ende 1986 diese beiden Namen abermals zur Diskussion standen, wandte sich Tschupp gegen eine postume Würdigung Schiblers (er war am 7. September gestorben), die wiederum Sacher nicht zu stören schien. Nicolet opponierte nun aber radikal und verlangte, dass man niemanden auszeichne – oder Lehmann.¹⁷⁹

Der Entscheid wird nochmals vertagt. Sacher spürt wohl, dass sein Einfluss schwindet. In früher erfolgreicher Manier versucht er es nun auf schriftlichem Weg und bemüht politische Argumente, weil er merkt, dass inhaltliche nicht verfangen. Dabei geht er einen Kompromiss ein und lässt Schibler zugunsten von Lehmann fallen. Dies zeigt, dass es ihm nur vordergründig um den angerufenen Sprachfrieden geht, vor allem aber um den Ausgleich verschiedener kompositorischer Positionen: «Meine Herren, Sie wissen, dass sich in der französischen Schweiz ein Malaise ausbreitet. Genf ist unzufrieden über seine Lage in der Eidgenossenschaft. Der Kanton Jura will den bernischen Teil annektieren. Die zunehmende Unzufriedenheit ist mir auch aus persönlichen Kontakten mit welschen Freunden bewusst geworden. Solche Zustände kann nicht allein der Bundesrat, resp. können nicht allein die politischen Behörden in Ordnung bringen. Unser Verhalten als Bürger spielt dabei eine ebenso wichtige Rolle. Kleine Gesten in intellektuellen und künstlerischen Kreisen werden besonders beachtet. Aus den angedeuteten Gründen möchte ich auf unsere Entscheidung zurückkommen und Ihnen dringend empfehlen, unseren Preis dieses Jahr den Herren Lehmann und Zbinden zuzusprechen. Ich möchte damit den Versuch unternehmen, etwas zur Verbesserung zwischen der welschen und deutschen Schweiz beizutragen. Es scheint mir in besonderer Weise auch deswegen angezeigt, weil wir augenblicklich offensichtlich einen schwachen Vorstand haben. Ich erwarte Ihre Antwort und hoffe auf Ihre Weisheit.»¹⁸⁰

Nicolet reagiert zuerst nicht direkt, sondern via die Generalsekretärin – auch dies eine bewährte Tradition: «Aurèle Nicolet rief mich kurz vor seiner Abreise an, um mir zu sagen, dass er deinen Vorschlag nur ungern annehme, aber er hätte es bevorzugt, wenn die beiden vorgeschlagenen Namen Lehmann und Gaudibert gewesen wären.»¹⁸¹ Um zu unterstreichen, für wie wichtig und grundsätzlich er diese Frage hält, schickt Nicolet von seiner Norwegentournee einen ausführ-

179 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 18. 12. 1986, S. 1, ASM-J-12-4: «Les noms de Julien-François Zbinden et Armin Schibler reviennent sur le tapis. N. s'oppose à cette proposition. Il préfère une année sans prix ou alors Hans Ulrich Lehmann.»

180 Sacher an Nicolet und Tschupp, 16. 1. 1987, ASM-J-12-2.

181 Hélène Petitpierre an Sacher, 22. 1. 1987, ASM-J-12-2: «Aurèle Nicolet m'a téléphoné juste avant son départ pour me dire que de mauvaise grâce il acceptait ta proposition mais qu'en fait, il aurait été nettement plus favorables si les deux noms proposés avaient été Lehmann et Gaudibert.»

Abb. 5: Neujahrsbrief von Aurèle Nicolet an Paul Sacher, Bergen, 20. I. 1987, wo er sich gegen ein Ticket Zbinden/Lehmann und für Gaudibert/Lehmann einsetzt, ASM-J-12-2.

C'EST VOULOIR MÈNAGER LA
 CHÈVRE ET LE CHOU, ATTITUDE -
 RÉFLEXE - ADIRIS - ACQUIS DANS
 NOTRE "BON VIEUX" PAYS.
 S'IL EST DOUTE DE CHEIR
 UN ROMAN), JE DINNERAI HA
 VICIA A E. GAUDIBERT ET SERAI
 PARTISAN 100% (SI HE. DÉTERRER
 TROUVE LES FONDS NÉCESSAIRES) D'ATTRI-
 -BUEZ 2 PRIX À LEHMANN ET GAUDIBERT

lichen Brief, durchwegs in Majuskeln geschrieben. Dabei spielt er geschickt mit seinen rhetorischen Fähigkeiten und seiner charmanten Empathie:

«Mein lieber Paul, zunächst möchte ich dir und deinen Lieben ein gutes, gesundes und harmonisches Jahr 1987 wünschen. Danke für den Brief. Leider konnte ich dich vor meiner Abreise nach Norwegen nicht erreichen. Ich habe bei dir angerufen und mit Hélène gesprochen. Während der Reise hatte ich Zeit zum Nachdenken und ich schreibe dir, was ich mir zwischen Basel und Bergen überlegt habe. Letzte Woche hatte ich einen Meisterkurs am Konservatorium gehalten. Verschiedene Professoren getroffen, Balissat und R[ené] Baud. Natürlich, wie jeder andere auch, spüre ich das musikalische Malaise in der Schweiz.

Es scheint mir, dass es nicht auf den Dialog (oder Nichtdialog) der Romands und der Deutschschweizer, der Jurassier – Separatisten oder nicht – beschränkt ist, sondern generell (vgl. Basel!) und auf allen Ebenen, religiös, militärisch, sozial, industriell, politisch und kulturell, besteht. Dieses Unbehagen ist auch nicht das «exklusive» Privileg der Schweiz, aber notwendigerweise ist es tiefer in einem Land zu spüren, das weder willens noch in der Lage ist, sich selbst infrage zu stellen und sich nur an die Werte der Vergangenheit klammert. Das garantiert ihm materiellen Wohlstand, isoliert es aber geistig und kulturell immer mehr vom Rest Europas und der Welt.

Um auf das von dir angesprochene Problem zurückzukommen, bezweifle ich stark, dass die Verleihung des STV-Preises an J. F. Zbinden die Situation der Schweizer Musik im Allgemeinen und die des STV im Besonderen in irgendeiner Weise entspannt. Will man sowohl die Ziege wie den Kohlkopf aufstellen?

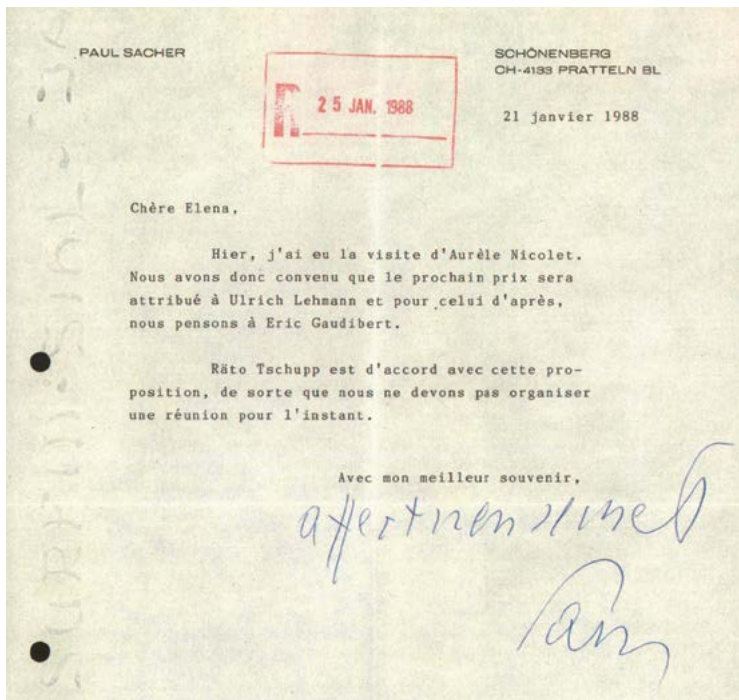


Abb. 6: Sacher berichtet Petitpierre über das abgekürzte Verfahren, ASM-J-12-4.

Das ist eine reflexartige Haltung, die in unserem «guten alten» Land erlernt und erworben wurde.

Wenn es richtig ist, einen Romand zu wählen, werde ich meine Stimme E. Gaudibert geben. Und ich wäre zu 100 Prozent [irrtümlich schreibt er Promille] dafür (wenn He. Petitpierre die nötigen Mittel findet), zwei Preise an Lehmann und Gaudibert zu vergeben. Als gebürtiger Westschweizer wäre ich der Letzte, der einen Westschweizer daran hindern würde, einen STV-Preis zu erhalten, aber ein Ticket Lehmann-Zbinden scheint mir nur unsere Verwirrung zu dokumentieren, während die Wahl des Tandems Lehmann Gaudibert einen Geschmack und eine Verbundenheit mit musikalischen Werten ausdrückt, die wir verteidigen und fördern wollen.»¹⁸²

182 Nicolet an Sacher, 20. 1. 1987, ASM-J-12-2: «Mon cher Paul, tout d'abord, j'aimerais te souhaiter, à toi et le tiens une bonne année 1987, sante et harmonieuse. Merci de la lettre. Malheureusement, je n'ai dû te joindre, avant mon départ pour la Norvège. J'ai appelé chez toi et parlé avec Hélène j'avais pendant le voyage le temps de réfléchir et je te fais part de mes cogitations entre Bâle et Bergen. La semaine dernière, j'ai donné un cours au conservatoire. Rencontré différents professeurs. Balissat et R[ené] Baud bien sûr, comme chacun, je ressens le malaise musical helvétique. Il me semble, qu'il n'est pas limité au dialogue (ou non-dialogue) des Romand [!] et des Suisse-Allemands, des Jurassiens séparatistes ou non, il est général [!]

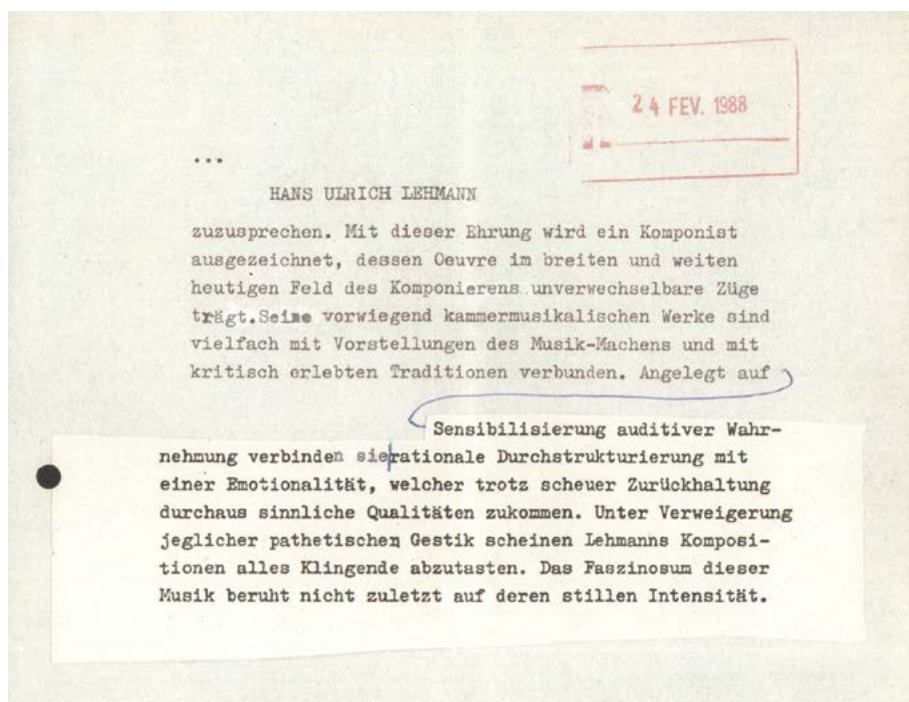


Abb. 7: Kurt von Fischers Laudatio auf Hans Ulrich Lehmann. Mit Schere, Klebstoff und Tippex kommt er Paul Sachers Wünschen nach, ASM-J-12-4.

Geschickt übernimmt Nicolet so die Argumentation und die Werte Paul Sachers und tauscht lediglich den einen Namen aus.

Auch Tschupp ist wenig glücklich, so übergangen zu werden, und schaltet die Generalsekretärin ein, die wiederum Nicolet schreibt: «Räto Tschupp fand die Art und Weise, wie Paul nach dem Vorschlag von Ihnen beiden entschieden hat, auf die Vergabe eines Komponistenpreises zu verzichten, etwas rücksichtslos.

(cf.[.] Bâle!) et à tous les niveaux, religieux, militaire, social, industriel, politique, culturel. Ce malaise n'est pas non plus le «privilege» exclusive de la Suisse, mais nécessairement, il se ressent plus profondément dans un pays qui ne veut ni ne peut se remettre en question le cramponne aux seules valeurs du passé. Lui garantissant le bien-être matériel mais l'isolant de plus-en-plus spirituellement et culturellement du reste de [l']Europe et du monde. Pour en revenir au problème que tu soulèves, je doute fort, que l'attribution du Prix de l'AMS à J. F. Zbinden, ne décripe en quoi que ce soit la situation de la musique helvétique en général. Et de l'AMS en particulier. C'est vouloir ménager la chèvre et le chou, attitude-réflexe – Appris – Acquis dans notre «bon vieux» pays. S'il est juste de choisir un romand, je donnerai ma voix à E. Gaudibert et serai partisan 100 o/oo [!] (si He. Petitpierre trouve les fonds nécessaires) d'attribuer 2 Prix à Lehmann et Gaudibert. En tant que Suisse-romand d'origine, je serai le dernier à vouloir empêcher un romand de recevoir un Prix AMS, mais un doublet Lehmann-Zbinden me paraît documenter notre désarroi, tandis que le choix du tandem Lehmann Gaudibert exprime un goût, un attachement aux valeurs musicales, que nous voulons défendre et promouvoir.»

Anstatt seine Befremdung schriftlich mitzuteilen, möchte Rätö Tschupp, dass der Stiftungsrat zusammenkommt und einige Probleme mündlich mit Paul besprochen werden können. Bevor er Paul über diesen Vorschlag informiert, möchte Rätö Tschupp deine Meinung dazu hören. Wenn du diese Sitzung ebenfalls wünschst, würde ich ein Mittagessen am Samstag, den 28. März in Basel vorschlagen, in der Hoffnung, dass du und Paul Zeit haben.»¹⁸³

In der Folge kommt es zu einem halben Kompromiss, der Sacher das Gesicht wahren lässt, aber zeigt, dass sich Nicolet nun ganz durchgesetzt hat: 1987 pausiert man, 1988 kommt Lehmann dran, 1989 Gaudibert. Sacher berichtet: «Gestern hatte ich Besuch von Aurèle Nicolet. Wir haben uns darauf geeinigt, dass der nächste Preis an Ulrich [!] Lehmann gehen soll und für den übernächsten denken wir an Eric Gaudibert. Rätö Tschupp ist mit diesem Vorschlag einverstanden, so dass wir vorerst kein Treffen organisieren müssen.»¹⁸⁴

Die Wahl des Verfassers der Laudatio auf Lehmann wird auf Anraten der Gattin Janine Lehmann der Sekretärin überlassen.¹⁸⁵ Dass Sacher «Ulrich» Lehmann schreibt, könnte bedeuten, dass der Komponist Hans Ulrich Lehmann ihm doch sehr fremd ist – Ulrich Lehmann ist ein bekannter Geiger, Lehrer am Berner Konservatorium und Konzertmeister. Und für die Einwilligung hilft ihm wohl auch, dass man so auf eine Sitzung verzichten kann. Tschupp wird nur noch pro forma konsultiert, auf eine Beschlusssitzung wird verzichtet. Ende Jahr werden die letzten Preise beschlossen: «Für 1989 sollte der Preis an einen Westschweizer gehen und der Name Eric Gaudibert könnte in Betracht gezogen werden.»¹⁸⁶ Auch wenn dies nur im Konjunktiv geschrieben war, gab es hierzu keinen Rückkommensantrag.

Für Lehmann verfasst der Musikwissenschaftler Kurt von Fischer eine sehr persönliche Würdigung, die die aktuellen Diskurse aufgreift, dabei aber Lehmanns «[u]nverwechselbare Züge» in treffende Paradoxien kleidet, wie die «[k]ritisch erlebten Traditionen» oder die «[r]ationale Durchstrukturierung», die er der «stillen Intensität» und einer «Emotionalität» «[u]nter Verweigerung jeglicher pathetischen Gestik» gegenüberstellt, sowie die bereits bei Holliger erwähnte

183 Petitpierre an Nicolet, 24. 2. 1987, ASM-J-12-4: «Rätö Tschupp a trouvé quelque peu cavalière la façon dont Paul a décidé, après proposition de chacun d'entre vous, de renoncer à l'attribution d'un Prix de Compositeur. Plutôt que de faire part de son étonnement par écrit, Rätö Tschupp souhaiterait que le Conseil de Fondation se réunisse et que certains problèmes puissent être discutés de vive voix avec Paul. Avant d'informer Paul de cette proposition, Rätö Tschupp souhaiterait avoir ton avis. Si tu souhaites également cette réunion, je proposerais un déjeuner le samedi 28 mars à Bâle en espérant que Paul et toi êtes libres.»

184 Sacher an Petitpierre, 21. 1. 1988, ASM-J-12-4.

185 Ebd.: «Hier, j'ai eu la visite d'Aurèle Nicolet. Nous avons donc convenue [!] que le prochain prix sera attribué à Ulrich Lehmann et pour celui d'après nous pensons à Eric Gaudibert. Rätö Tschupp est d'accord avec cette proposition, de sorte que nous ne devons pas organiser une réunion pour l'instant. Le choix du rédacteur de la laudatio à Hans Ulrich Lehmann est laissé à Hélène Petitpierre sur Conseil de Janine Lehmann.»

186 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 10. 2. 1988, S. 1, ASM-J-12-4: «Pour 1989, le Prix devrait revenir à un romand et le nom d'Eric Gaudibert pourrait être retenu.»

klangliche Recherche bemüht, hier als das Streben, «[a]lles Klingende abzutasten», auf die Rezeption fokussiert als «Sensibilisierung auditiver Wahrnehmung». Wieder protestiert Sacher via seine Sekretärin bei Petitpierre, man müsste dies doch einfacher und verständlicher formulieren,¹⁸⁷ worauf von Fischer einfach einen Satz umstellt.

Weil man in der Westschweiz augenscheinlich keine Musikwissenschaftler oder Musikkritiker kannte, der sich dafür eignete – Philippe Albèra war entweder ein rotes Tuch oder noch unbekannt, hatte er seine Zeitschrift *Contrechamps* doch erst 1983 gegründet und noch nicht in *Dissonance* publiziert –, überlässt man die Laudatio einem Dichter. An der Sitzung in Basel wird hierfür eine ganze Reihe genannt: Jacques Mercanton, Philippe Jaccottet, Étienne Barilier, Georges Haldas. Gaudibert werde angeben, welches seine Präferenzen seien.¹⁸⁸ Gaudiberts Klangpoesie spiegelt sich dann im Begriff der «cristallisation sonore».

Schibler und die wechselnde Gunst der Jury

Das Schicksal Armin Schiblers spiegelt die wechselnde Gunst der Jury wie kaum ein anderes. Bereits 1957 wurde er erstmals lanciert, zusammen mit Vogel und Sutermeister und wie diese vorbehaltlich seiner weiteren «Entwicklung».¹⁸⁹

1967 setzte Schibler sich nach der Generalversammlung vehement für Sutermeister (und gegen Holliger) ein, worauf er in einem Brainstorming 1970 von Baud-Bovy nochmals vorgeschlagen wurde, nun zusammen mit Moeschinger, von dem Baud-Bovy offenbar vergessen hatte, dass er 1957 bereits ausgezeichnet worden war. Als Schibler in den 1970er-Jahren zunehmend politisch aktiv wurde, mit Hörwerken auf eigene Texte, verschwand sein Name vorerst wieder. 1975 wurde er von Sacher portiert, zusammen mit weiteren Vertretern neuer Musik wie Kelterborn und Huber, und für 1978 designiert. 1977 hatte er es fast geschafft, der Sekretär Geller erinnerte an seine Nomination. Wenn aber jemand meine, man solle einen anderen Komponisten bestimmen, dann müsse man sich diesen Herbst treffen. Dies sei ohnehin notwendig, um die nächsten paar Komponisten zu bestimmen.¹⁹⁰

Statt der Bestätigung folgte an der Herbstsitzung die erwähnte weitere Liste.¹⁹¹ Die Debatte wurde dadurch neu aufgerollt. Zwar diskutierte man ausführlich über ihn und Kelterborn, rügte aber seine neue Ausrichtung. Offenbar wurde ihm die verstärkte Integration von Populärmusik zum Verhängnis, was als «falscher

187 Sacher an Petitpierre, 18. 2. 1988, ASM-J-12-4.

188 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 21. 11. 1988, S. 1, ASM-J-12-4: «Eric Gaudibert indiquera quelles sont ses préférences.»

189 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 17. 4. 1957 (wie Anm. 76).

190 Geller an Jury, 24. 6. 1977, ASM-J-12-2: «en se réservant le droit de modifier cette décision si des raisons impérieuses devaient le justifier.»

191 Vgl. Anm. 141.

Weg» deklariert wurde. Im Folgejahr schlug Baud-Bovy Schibler nochmals vor, diesmal gemeinsam mit Kelterborn.¹⁹² Wiederum ein Jahr später notiert aber der Sekretär Geller: «La cote d'Armin Schibler est en baisse»,¹⁹³ wobei die Metapher des fallenden Börsenwerts durchaus vom Roche-Ankeraktionär Sacher stammen könnte. Der Sekretariatsnachfolger Dominique Creux strich diesen kritischen Satz zwei Jahre später. Gegen Ende seines Lebens schrieb Schibler konventionellere Werke, auch repräsentative (etwa zum Jubiläum der Universität Zürich), was ihn wieder ins Bewusstsein zurückholte, wie erwähnt gemeinsam mit Zbinden. Allerdings hatte der Wind in der Jury inzwischen gedreht und Schiblers Musik war nicht mehr modern genug.

Für die Zukunft entledigt man sich nun definitiv der älteren Komponisten, die nicht mehr die aktuelle neue Musik verkörpern, setzt auf die Avantgarde und erspart sich so eine weitere Diskussion: «Nach Diskussionen ist der Stiftungsrat der Ansicht, dass man Rolf Liebermann und Julien-François Zbinden endgültig beiseitelassen kann. Die Namen, die in Frage kommen, sind Jürg Wyttenbach oder Roland Moser.»¹⁹⁴ Zbinden und Balissat bleiben so die STV-Präsidenten, die nicht berücksichtigt wurden.

Ein einst stolzer Preis mit hohem Prestige und eine Stiftung, die Wert legte auf elitäre Symbolik und sich im politischen Machtzentrum der Schweiz traf, die Ehrungen manchmal in Gegenwart von Bundesräten beging und breite Medienbeachtung genoss – bei Wildberger etwa sind im STV-Archiv über 30 Presseclips nachweisbar,¹⁹⁵ obwohl er nicht zu den bekannten Grössen der Schweizer Musik zählte –, manövrierten sich in eine Sackgasse: Das Kapital war verzehrt, der Elan schien erschlaft, niemand wollte sich aufraffen, das Steuer herumzureissen.

Die letzten zehn Jahre von Sachers Leben beruft man keine weitere Sitzung ein, die Stiftung steht still, Sacher ist verbittert. Die zuletzt genannten Kandidaten kommen erst viel später unter anderen Umständen zum Zuge. Die Aktivitäten ruhen bis zu Sachers Tod 1999, der das Ende einer Ära markiert. Sacher vermeidet so weitere Auseinandersetzungen, auch über jüngere Komponisten wie Beat Furrer oder Michael Jarrell, die von ihm nie aufgeführt oder mit Aufträgen bedacht wurden. Den offiziellen Schlusstrich initiiert nach Sachers Tod die eidgenössische Stiftungsaufsicht mit der Empfehlung, die Stiftung aufzulösen.¹⁹⁶ In einer Aktennotiz vermerkt der neue Generalsekretär Jacques Lasserre: «Meiner Meinung nach hat der Vorstand keine andere Wahl, als der nächsten Generalversammlung die Auflösung der Stiftung vorzuschlagen. Wenn er diesen Beschluss

192 Samuel Baud-Bovy an Sacher, 4. 7. 1978, ASM-J-12-2.

193 Geller: Fond. Prix de Compositeur – Petit guide. Confidentiel vom 20. 3. 1979, ergänzt von Creux, 13. 8. 1981, ASM-J-12-4.

194 Protokoll der Stiftungsratssitzung vom 21. 11. 1988, S. 1, ASM-J-12-4: «Après discussions [Plural], le Conseil considère que l'on peut laisser définitivement de côté Rolf Liebermann et Julien-François Zbinden. Les premiers noms retenus sont Jürg Wyttenbach ou Roland Moser.»

195 Vgl. ASM-J-12-2.

196 Schreiben vom 4. 8. 1999, ASM-J-12-4.

fasst, muss er vorher die beiden verbleibenden Mitglieder des Stiftungsrats informieren (der seit 1989 nicht mehr zur Wiederwahl stand und auch nicht mehr einberufen wurde! – ein weiteres Tabu, das unser verstorbener Ehrenpräsident auferlegt hat.)¹⁹⁷ In der Folge bittet er die beiden verbliebenen Stiftungsräte Nicolet und Tschupp, der formellen Auflösung zuzustimmen. «Paul Sacher hat sich stets gegen die Auflösung der Stiftung ausgesprochen und damit vielleicht angedeutet, dass er dafür sorgen würde, dass sie ihn überlebe.»¹⁹⁸ Die Hoffnung auf ein Legat des Ehrenpräsidenten hatte sich aber zerschlagen – und erfüllte sich indirekt doch.

Alter Wein in neuen Schläuchen

Nach der Jahrtausendwende gelang es Roman Brotbeck, ein neues Legat zu erlangen – und dieses verdankte sich der Vermittlung Paul Sachers: «Beim Treffen 1996 hat er mich auch nach Pratteln auf den Schönenberg eingeladen. Da hat er mir zum Schluss gesagt: «Dr STV wird ned läär usgoh», und das kam dann in Form einer Stiftung, einer Schenkung von Marguerite Staehelin. Sie hat dem STV etwas mehr als eine halbe Million vermacht. [...] Und diese halbe Million erlaubte dann, den Komponistenpreis wieder einzuführen. Das war ausdrücklich gegen meinen Willen. Ich sagte, ein Komponistenpreis müsste in der Schweiz eigentlich vom Bund ausgehen, aber ich wurde da zusammen mit Ueli Gasser überstimmt. Und so gab es diesen Komponistenpreis, der dann, wie ich es vermutet habe, jeweils an über 70- und 80-Jährige verteilt wurde, die wirklich nicht mehr viel damit anzufangen wussten. Hans Wüthrich, der sich in einer schwierigen Finanzsituation befand, hat der Preis sicher noch geholfen, aber sonst war dieser Preis schon in der alten Denkweise verhaftet: ein Verein, der Honorationen vergibt, anstatt neue Dinge anzureissen.»¹⁹⁹

Dank Staehelin, die seit 1957 Passivmitglied des Vereins war, konnte also mit dem 2003 lancierten «Kompositionspreis Marguerite Staehelin des Schweizerischen Tonkünstlervereins» die unterbrochene Tradition fortgesetzt werden. Dabei verkörperte der neue Preis beides, Kontinuität und Abgrenzung. Schon mit den ersten ausgewählten Namen knüpfte man an den früheren Komponistenpreis an: Jürg Wyttenbach und Roland Moser wurden nun gewürdigt, nachdem sie zuvor nur auf den Kandidatenlisten erschienen waren. Weiterhin blieb das weibliche Geschlecht von der Ehre ausgeschlossen, was aber das aktuelle Musikleben nur noch teilweise spiegelte und offenbar nie reflektiert wurde. Abermals erkennt man in der Gilde der Preisträger einige Cluster – einen von nicht weniger als drei Veress-Schülern und eine Konzentration rund um die Musikstadt Basel. Die

197 Undatierte Aktennotiz vom August 1999, ASM-J-12-4.

198 Jacques Lasserre an Nicolet und Tschupp, 1. 11. 1999, ASM-J-12-4.

199 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

Verleihung fand wiederum im Rahmen der Tonkünstlerfeste statt und wurde von der Presse rege beachtet.

Gleichzeitig versuchte man sich gegen den früheren Preis abzugrenzen: Ausgewogenheit war nun nicht mehr das Gebot der Stunde, im Gegenteil, man vergab den Preis neu in bewusster Einseitigkeit an Persönlichkeiten mit dem Ruf eines *enfant terrible*: Jürg Wyttenbach, Thomas Kessler und Roland Moser aus dem Umfeld der Basler Musikhochschule und die noch radikaleren Hans Wüthrich, Urs Peter Schneider, Beat Furrer und Franz Furrer-Münch – ausser Furrer allesamt ältere Herren. Unberücksichtigt blieben international anerkannte Grössen wie Hanspeter Kyburz, Michael Jarrell oder Xavier Dayer und damit die ganze lateinische Schweiz, die in der Jury offenbar keinen Fürsprecher hatte. Bildete schon der Schweizer Komponistenpreis eine Blackbox, in die nur die Diplome, einige Briefe und resümierende Protokolle schmale Einblicke erlauben, sind nun Quellenlage und Transparenz noch prekärer. Aufgrund der Auswahl kann man nur vermuten, dass auch hier graue Eminenzen eine Rolle spielten, aufgrund ihrer ästhetischen Neigungen vornehmlich wohl Heinz Holliger und Roman Brotbeck. Bewusst ausgegrenzt wurden dagegen, mit Ausnahme Mosers, frühere und aktuelle Vorstandsmitglieder des STV. Beschränkten sich die früheren Laudationes auf eine kurze Würdigung, die man wie ein Diplom auf Pergament drucken und an die Wand hängen konnte, so versuchten nun die – weiterhin ausschliesslich männlichen – Lobredner unter Aufbietung ihrer ganzen Rhetorikkünste den Preisträgern nicht nur gerecht zu werden, sondern auch deren Originalität zu widerspiegeln. Abgedruckt finden sich die Reden in den Jahresberichten, sodass man auch hier den Diskurs näher analysieren kann.

So kann ich bei der Relektüre meiner eigenen Laudatio auf Franz Furrer-Münch (2010) selbst feststellen, wie deutlich auch ich da an verschiedene frühere Diskurse anknüpfte – Handwerk, Religion im weiteren Sinne, Recherche, Innovation, Vermittlung – völlig unbewusst notabene.

«Die Notenschrift ist geradezu kalligraphisch. Sie kündigt von Geradheit, Ehrlichkeit, Unbestechlichkeit und Konzentration auf das Wesentliche. Die Partituren sind klar gesetzt, sachlich, in Kleinschrift, sparsam bezeichnet und gestochen scharf. Eine Musik von grosser innerer Schönheit, die von einer Utopie kündigt und unmittelbar berührt. Sein Denken und Handeln ist geprägt von Gedankenexperimenten des Wissenschafters. Franz Furrer-Münch ist beseelt von einem unbändigen Entdeckerwillen, der den Dingen auf den Grund geht, gleichsam in die Töne hineinkriecht, sie vergrössert, neue Klangmischungen erprobt, feinste Schattierungen ertüfelt. Wichtig ist ihm, dass die ZuhörerIn, der Zuhörer an seinen musikalischen «Erlebnislandschaften» und deren Botschaften teilhat. In seinen Worten: «Die Botschaft ist immer mit dem Etikett Flaschenpost versehen. Man darf nicht erwarten, dass die Hörer die Wanderschuhe anziehen, um die Kartengrüsse des Absenders zu durchwandern.»²⁰⁰

Mit dem früheren Preis teilte dieser das Schicksal: War das geäußerte Kapital einmal erschöpft, so musste der Preis aufgegeben werden, wobei diesmal der Prozess bewusst beschleunigt wurde. Brotbeck scheint es dagegen nicht eilig gehabt zu haben bei der Etablierung des neuen Preises. Anfang 2001 werden die Eckwerte umrissen: «[...] zweijährig, angelegt auf 20 Jahre. Die Hauptfrage, die sich stellt, ist, ob der STV den Wünschen der Erblasserin folgen und auch das Kapital bei den Preisverleihungen verzehren soll. Nach ihren Wünschen sollte der Fonds in 20 Jahren aufgebraucht sein (bei einer Verzinsung des Kapitals von 5 %). Aus der Diskussion geht hervor, dass der Vorstand aktiv fördern und über hohe Beträge verfügen möchte. Er will Komponisten aller Altersgruppen und vor allem Spitzenleistungen fördern.»²⁰¹

Ein Jahr später versucht man die Jury zu besetzen, wiederum als (männliches) Triumvirat, aber nicht mehr so eng mit dem STV(-Vorstand) verknüpft und auch nicht mehr durch die Generalversammlung legitimiert; sogar etwas international solle sie sein. Angedacht werden Ueli Gasser (Präsident), Rudolf Kelterborn, Vinko Globokar, Jean Nicole.²⁰² Da aber nur Kelterborn zusagt, werden nach über einem halben Jahr noch Emilio Pomàrico, Philippe Albèra, Ernesto Molinari, eventuell Roland Wächter vorgeschlagen,²⁰³ alles prononcierte Vertreter der Neuen Musik. Im Oktober steht die prominente Jury: Gasser, Kelterborn, Pomàrico, Molinari und Globokar.²⁰⁴ Sie entscheidet sich denkbar knapp und beschliesst, «den Preis an Jürg Wyttenbach zu verleihen. Er erhielt drei Stimmen gegen zwei Stimmen für Thomas Kessler. Die Entscheidung ist noch vertraulich. Jürg Wyttenbach wurde informiert. Man überlegt sich, in welcher Form der Preis verliehen werden soll. Die Bekanntgabe wird am Fest in Lugano erfolgen.»²⁰⁵ Daniel Fueter verfasst eine launige Laudatio, eingeladen zur Preisverleihung wird auch der Kulturminister Pascal Couchepin, der allerdings nicht zusagt.²⁰⁶ Bereits ein Jahr später verzichtet man auf eine unabhängige Jury; der Vorstand

201 Protokoll der Vorstandssitzung vom 23. 1. 2001, S. 3, ASM-E-1-52: «La question principale qui se pose est de savoir si l'ASM doit suivre les désirs de la légataire et entamer le capital lors des remises de prix. Selon ses vœux, le fonds devrait être épuisé en 20 ans (utilisation des intérêts + 5 % du capital par année). De la discussion il ressort que le comité désire faire de la promotion active et disposer de montants importants. Il veut promouvoir des compositeurs de tous âges et surtout des *prestations de pointe*.»

202 Protokoll der Vorstandssitzung vom 8. 2. 2002, S. 3, ASM-E-1-52: «Le premier prix devrait être décerné début 2003. Propositions pour la nomination du jury: Ueli Gasser (président), Rudolf Kelterborn, Vinko Globokar, Jean Nicole.»

203 Protokoll der Vorstandssitzung vom 29. 8. 2002, S. 3, ASM-E-1-52: «Prix Staehelin 2003, formation du jury: seul R. Kelterborn a répondu positivement. Solliciter Emilio Pomàrico, Philippe Albèra, Ernesto Molinari, evtl. Roland Wächter; relancer Vinko Globokar.»

204 Protokoll der Vorstandssitzung vom 25. 10. 2002, S. 3, ASM-E-1-52: «ont répondu positivement pour le jury: R. Kelterborn, E. Pomàrico, E. Molinari. A répondu conditionnellement: V. Globokar. Décisions: le prix sera attribué en 2003; un montant de Frs 60000.- est porté au budget. Le jury sera présidé par U. Gasser.»

205 Protokoll der Vorstandssitzung vom 8. 2. 2003, S. 2, ASM-E-1-52.

206 Protokoll der Vorstandssitzung vom 26. 4. 2003, S. 3, ASM-E-1-52: «Prendre rendez-vous avec Pascal Couchepin pour la remise du prix à Lugano.»

selbst übernimmt deren Funktion und nennt in einem ersten Brainstorming durchaus auch jüngere Komponisten und solche aus der Westschweiz, «in erster Priorität: G. Zinstag, W. Blank, Th. Kessler, R. Moser», in zweiter: «M. Jarell, Beat Firre, G. Englert, U. P. Schneider, D. Amman, R. Wolhauser, F. Hoch».²⁰⁷ Als neue Idee bietet er Komponisten Arbeitsaufenthalte in der Casa Pantrovà an, einer Künstlerresidenz in Carona oberhalb von Lugano, wofür er einen Teil der Gelder zweckentfremdet.²⁰⁸ Kaum ein Zufall dürfte es sein, dass mit Francesco Hoch ein Tessiner vorgeschlagen wurde gerade in der Zeit, als mit Nadir Vassena ausnahmsweise ein Mitglied italienischer Zunge im Vorstand sass. Wenig überraschend erfolgt dann aber die Wahl von Kessler.²⁰⁹

2006 stellt man den Preis infrage respektive überlegt man sich, ob er nicht neu konzipiert werden sollte, beispielsweise indem man ihn an ein neu zu schaffendes Werk knüpft – und dann den Preis folgerichtig erst bei dessen Aufführung verleiht.²¹⁰ In einer Retraite zeigt sich, dass die Zielrichtung je länger, je weniger klar ist, und man verzettelt sich in eine Reihe unterschiedlicher Ideen. Diese scheinen stark angelehnt an die neue Politik von Pro Helvetia bei der Vergabe ihrer Aufträge, die in gewisser Weise einem Preis entsprach: Vergabe des Geldes in zwei Raten, Zusammenarbeit mit einem bekannten Ensemble (genannt wird das Zürcher Collegium Novum, in dem der Präsident mitspielt), Nutzung einer wichtigen Veranstaltung wie das Lucerne Festival oder Durchführung eines Wettbewerbs, wobei man allerdings die Federführung aus der Hand gegeben hätte. All diese Ideen widerspiegeln die Kooperations- und Ausgliederungsüberlegungen, die der STV damals auch bei anderen Aktivitäten wälzte und die letztlich seinen Niedergang mitverursacht haben.²¹¹ Verworfen wurde der Vorschlag, der Visibilität (des Vereins) zuliebe den Preis an ein bestimmtes, erst noch zu schaffendes Werk zu koppeln. Dies sei problematisch, da der Zeitpunkt der Umsetzung des Projekts so weit vom Zeitpunkt der Preisverleihung entfernt ist, dass es unmöglich sei, eine Rückmeldung über die Sichtbarkeit des Projekts zu erhalten. Nicht weiter verfolgt wurde auch eine Zusammenarbeit mit einem finanzkräftigen Sponsor (genannt wurde Swatch). Der Entscheid fiel schliesslich zugunsten einer Rückkehr zur früheren Formel: Der Preis wird einem Musiker für seine gesamte Karriere verliehen, ohne Bedingungen. Dazu könnte man

207 Protokoll der Vorstandssitzung vom 4. 12. 2004, S. 4, ASM-E-1-52 Die oft falsch geschriebenen Namen verraten die Distanz der Protokollführerin zur entsprechenden Musikszene.

208 Ebd.: «D'autre part, il approuve la décision d'offrir 4 semaines de séjour à la Casa Pantrovà à des compositeurs par le biais du fonds Staehelin. Procédure à définir», ASM-E-1-52.

209 Protokoll der Vorstandssitzung vom 11. 3. 2005, S. 6, ASM-E-1-52.

210 Protokoll der Vorstandssitzung vom 16. 3. 2006, S. 2, ASM-E-1-52: «Prix de composition M. Staehelin. Selon le planning le prix devrait être attribué en 2007. UG et CW posent la question de savoir si il [!] ne faut pas ré-orienter le prix autrement, notamment en le donnant officiellement seulement au moment où l'œuvre est effectivement réalisée.»

211 Vgl. Thomas Gartmann: Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 437–465.

noch einen zusätzlichen Betrag von einem Viertel aufwerfen, um eine Preisveranstaltung zu organisieren – eine Idee, die später vom Bundesamt für Kultur übernommen wurde, allerdings mit einem weit grösseren Rahmen- und Organisationsanteil.²¹²

Neben diesen strukturellen Diskussionen fielen die Entscheidungen für die nächsten Preisträger fast beiläufig aus: 2007 wurde Roland Moser gekürt, 2009 Urs Peter Schneider, und dann mit doppelter Kadenz 2010 Franz Furrer-Münch und 2011 Hans Wüthrich.

Inzwischen bekundete das Bundesamt für Kultur grosses Interesse am Staehelin-Preis,²¹³ so wie es sich den Reinhart-Preis als zentrale Auszeichnung des Theaters einverleibt hatte. Doch man bevorzugte den selbständigen Weg und jurierte weiter: «Nach einer Diskussion wird der Vorstand die Vergabe des Marguerite Staehelin Kompositionspreises 2012 an Thüring Bräm für die nächste Sitzung prüfen»,²¹⁴ doch schon vier Monate später ist dieser wieder vergessen. Nun steht eine ganze Liste origineller Künstler im Mittelpunkt des Interesses: «Der Vorstand nennt Beat Furrer, Mischa Käser, Alfred Zimmerlin, Ulrich Gasser, Michael Jarrell. Bettina Skrzypcak hingegen könnte eventuell 2015 anlässlich des Basler Festes als Preisträgerin in Frage kommen. Der Vorstand hört sich ihre Werke an und diskutiert sie in der nächsten Sitzung erneut.»²¹⁵

Im Oktober einigt man sich auf Beat Furrer: «Das Komitee schlägt vor, den Preis an Beat Furrer, Alfred Zimmerlin und Michael Jarrell zu verleihen. Für 2012 wählt das Komitee Beat Furrer, dessen Werk «still» am Freitag, den 30. März vom Ensemble Namascae [unter der Leitung des Präsidenten William Blank] aufgeführt wird. WB wird ihn über diese Neuigkeit informieren. Alfred Zimmerlin und Michael Jarrell bleiben Kandidaten für 2013 und 2014. Der Preis 2012 könnte bei der Feier in Genf verliehen werden, oder bei der Generalversammlung, eventuell in Luzern, wo diese Person [!] gespielt werden könnte. Die Entscheidung wird heute noch nicht getroffen.»²¹⁶

Ende Jahr konkretisiert sich der Preis für Zimmerlin, während Jarrell nicht mehr Erwähnung findet: «Für 2013 wählt das Komitee Alfred Zimmerlin aus, der für das Kammerorchester Bern ein Stück für das Fest 2013 schreiben wird. MA [Matthias Arter] wird ihn informieren, sobald der Preis 2012 vergeben wird. Für 2014 wird eine neue Diskussion stattfinden.»²¹⁷ Allerdings erreicht ihn diese freudige Kunde nicht mehr,²¹⁸ weil der Verein nun sparen muss und die Stiftungsgelder immer stärker abgezweigt werden.

Angesichts der zunehmenden finanziellen Schwierigkeiten des Vereins wird

212 Protokoll der Retraite vom 15./16. 9. 2006, S. 2, ASM-E-1-52.

213 Protokoll der Vorstandssitzung vom 18. 5. 2010, S. 3, ASM-E-1-54: «L'OFC s'est montré très intéressé par le prix Staehelin. CK reste en contact avec eux.»

214 Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. 9. 2010, S. 5, ASM-E-1-54.

215 Protokoll der Vorstandssitzung vom 24. 1. 2011, S. 6, ASM-E-1-54.

216 Protokoll der Vorstandssitzung vom 1. 10. 2011, S. 9, ASM-E-1-54.

217 Protokoll der Vorstandssitzung vom 20. 12. 2011, S. 6, ASM-E-1-54.

218 E-Mail von Alfred Zimmerlin an Thomas Gartmann vom 8. 1. 2014.

schon bald eine Zweckentfremdung des Stiftungskapitals erwogen: «Ein Teil des Staehelin Kompositionspreises könnte für die Dissonanz verwendet werden.»²¹⁹ Kurz darauf beschliesst der Vorstand, «den Prix Staehelin 1 Jahr auszusetzen, als Reserve für Unvorhergesehenes und um zu zeigen, dass der STV in einer schwierigen finanziellen Lage ist».²²⁰ Und auch 2013 heisst es: «Wir müssen das Budget ausgleichen (kein Defizit!). Der Vorstand beschliesst, den Betrag des Staehelin-Preises zu nehmen, um das Budget 2013 auszugleichen (ausnahmsweise).»²²¹ Allerdings konnte weder das Ziel «kein Defizit» eingehalten werden noch das Versprechen «ausnahmsweise».

In die Bresche springt nun quasi die Konkurrenz: Nachdem das Bundesamt für Kultur die Zuwendungen an die Berufsverbände stark gekürzt hatte, konnten Gelder dafür freigestellt werden, sich mit Preisvergaben selbst zu profilieren: «Das BAK wird insgesamt 800000 CHF für Musikpreise zur Verfügung stellen. Eine Jury (9 Personen) wird entscheiden, an wen die Preise gehen und welche Beträge vergeben werden. Die Idee ist ein Hauptpreis und mehrere kleinere Preise. Die Hälfte des Gesamtbetrages soll für die Preise verwendet werden, der Rest für die Verbreitung (Promotion). Der STV kann drei Jurymitglieder auswählen. Es ist wichtig, Personen mit unterschiedlichen Hintergründen zu wählen (Deutschschweizer – Romands – Tessiner, Männer – Frauen). Keine Komiteemitglieder, sie sind zu direkt betroffen (da wir subventioniert werden). Der Vorstand schlägt vor: Marie Anne Jancik[,] Christian Pauli (hat einen breiten Blick auf die Musik)[,] Christian Fausch[,] Roman Brotbeck.»²²² Eine engere Zusammenarbeit mit dem STV bezüglich des Kompositionspreises interessiert das Bundesamt dagegen nicht mehr, da es seinen Preis musikalisch breiter ausgestalten möchte, und keiner der Vorschläge für die Jury findet Berücksichtigung. Der Vorstand beschliesst darauf, aus finanziellen Gründen keinen Staehelin-Preis mehr zu verleihen.²²³ Der Geschäftsführer fragt, ob man das Geld von Staehelin für das *Dissonanz*-Defizit verwenden kann. Die Buchhalterin erklärt dazu, dass der Vorstand bereits zu Beginn des Jahres (Budget 2013) beschlossen hat, dass der Staehelin-Fonds ausnahmsweise 20000 Franken an den STV vergibt, um das Defizit auszugleichen.²²⁴

An der nächsten Sitzung schlägt der Präsident William Blank die Einführung von Stipendien anstelle von Preisen vor. Die jährlichen 20000 Franken sollen nicht mehr für den Staehelin-Preis verwendet werden. Ein anderes Vorstandsmitglied

219 Protokoll der Vorstandssitzung vom 8. 9. 2012, S. 4, ASM-E-1-55.

220 Protokoll der Vorstandssitzung vom 19. 11. 2012, S. 8, ASM-E-1-55.

221 Protokoll der Vorstandssitzung vom 26. 2. 2013, S. 3, ASM-E-1-55: «Nous devons équilibrer le budget (pas de déficit!). Le comité décide de prendre le montant du prix Staehelin pour équilibrer le budget 2013 (exceptionnellement).»

222 Protokoll der Vorstandssitzung vom 3. 6. 2013, S. 2, ASM-E-1-55.

223 Protokoll der Vorstandssitzung vom 3. 6. 2013, S. 2, ASM-E-1-55: «Staehelin / OFC ne va pas y collaborer, (le prix ne les intéresse pas). Le comité décide de ne plus participer financièrement à KHS et de ne plus attribuer de prix Staehelin.»

224 Protokoll der Vorstandssitzung vom 13. 11. 2013, S. 3, ASM-E-1-55.

schlägt einen jährlichen Projektaufwurf vor. In der kommenden Vorstandssitzung soll entschieden werden, wie die Summe eingesetzt werden soll.²²⁵

Noch wahrt man den Schein, versucht die Fondsgelder wenigstens zugunsten der Komponisten zu verwenden und führt in den Sitzungen weiterhin die Rubrik «Staehelin-Preis»: «Der Vorstand schlägt vor, diesen Fonds für Gesuche und/oder den Kompositionspreis (Fr. 5000.–) zu verwenden. Fr. 10000 könnten Gesuchen zugewiesen werden (= Total 20000.–), um mehr als Fr. 1000.– an gewisse Projekte vergeben zu können. Um die Verwaltung der Gesuche zu erleichtern, soll ein Formular mit eingeschränkten Eingabemöglichkeiten ausgearbeitet werden (es ist nicht möglich, Gesuche für Projekte zu stellen, die nicht den Kriterien entsprechen).»²²⁶

In der Folge wird der Stiftungszweck immer breiter ausgelegt: «Für 2016 kann man die Stiftungen nutzen, um das Defizit des Festes auszugleichen (Sandoz für [das Ensemble] Lemanic und Staehelin für [den Komponisten] Corrales).»²²⁷ Im Überlebenskampf des STV versucht man nochmals das Letzte aus den vom Verein verwalteten Stiftungen herauszupressen. Anfang 2017 nennt ein Inventar: «Folgende der von uns verwalteten Stiftungen sind Zweckgebunden [!]: Staehelin, Sandoz, Suter.»²²⁸ Und man beschliesst, einen Teil des Tonkünstlerfestes über den Fonds zu finanzieren. Im Juni entscheidet der Vorstand, für *Dissonanz* 10000 Franken aus dem Staehelin-Fonds zuzusprechen.²²⁹ Im November werden darüber schliesslich auch noch Saläre und Entschädigungen für Akquiserversuche finanziert, im Liquidationsprozess dazu Personalkosten und erste Kosten für die Aufarbeitung des STV-Archivs.²³⁰

Epilog und Fazit

Mit der Neuaufstellung der Schweizer Kulturförderung wurden wie angekündigt auch die Kompositionspreise quasi verstaatlicht. Ab 2014 verlieh das Bundesamt für Kultur selber Preise, den «Grand Prix» und kleinere Anerkennungspreise. Hier konnten nun mit Holliger, Kelterborn, Kessler, Moser (wiederum alles ältere Herren aus Basel) frühere Preisträger erneut gewürdigt werden. Aber erstmals kamen mit Annette Schmucki und Katharina Rosenberger auch zwei jüngere Frauen zum Zug.

Gerade an einer überschaubaren Tätigkeit wie der Verleihung von Kompositionspreisen lässt sich gut beobachten, wie in der Schweiz vereinsgetriebene Politik erfolgte. Trotz durchaus gepflegter Diskussionskultur zeigte sich ein

225 Vorstandssitzung vom 1. 4. 2014, S. 5, ASM-E-1-55.

226 Protokoll der Vorstandssitzung vom 29. 8. 2014, S. 6, ASM-E-1-55.

227 Protokoll der Vorstandssitzung vom 15. 12. 2015, S. 2, ASM-E-1-55.

228 Protokoll der Vorstandssitzung vom 3. 2. 2017, S. 3, ASM-E-1-55.

229 Protokoll der Vorstandssitzung vom 9. 6. 2017, S. 5, ASM-E-1-55.

230 Protokoll der Vorstandssitzung vom 30. 11. 2017, S. 2, ASM-E-1-55.

ausgeprägter patriarchalischer Geist und Ton. Einzelpersönlichkeiten prägten die Entscheidungen über Jahrzehnte. Und man nahm sich und seine Tätigkeit ungeheuer wichtig, versammelte sich im Berner «Bellevue» und lud Bundesräte (meist vergeblich) zur Verleihung ein; 1981 berichtete sogar die Tagesschau. Der Kreis der potenziellen Begünstigten umfasst zwar statutengemäss alle Komponisten, die Vereinsmitglied sind. Einen sichtlichen Vorteil genießt aber, wer sich geografisch und institutionell im Umfeld besagter Persönlichkeiten bewegt: Einen Bezug zu Basel respektive Genf weisen weit überdurchschnittlich viele Geehrte auf, wobei dies natürlich auch auf die Sogwirkung der beiden Musikstädte zurückzuführen ist. Überaus günstig wirkt sich dazu aus, wenn man Vorstandsmitglied oder gar Präsident war oder ist. Unabdingbar sind das männliche Geschlecht, der Schweizer Pass und ein gewisses gesetztes Alter – mit wenigen Ausnahmen gilt dies für Begünstigte, Juroren und Laudatoren.

Der gesellschaftliche Umbruch von «1968» hat sich erst verspätet auf die Wahl der Preisträger ausgewirkt. Der STV-Vorstand hielt schon 1940 einstimmig fest, dass der STV «ein Berufsverband sei, der sich als solcher nicht mit allgemeinen politischen Fragen zu befassen habe».²³¹ Sowohl diese Deklaration als auch eine damit verbundene politische Absicht (damals ging es um die verstärkte Ausgrenzung ausländischer Konkurrenz) prägten den Diskurs noch lange. Bei gesellschaftlich engagierten Komponisten wie Vogel, Huber, Wildberger und Kelterborn versuchte man diesen Aspekt bewusst zu negieren, zu tabuisieren oder wenigstens abzuschwächen, wie sich in der Redaktion der Laudationes zeigt.

Politik äusserte sich aber vor allem in der Auswahl der Geehrten. Einerseits war man sorgsam auf einen Ausgleich der Sprachkulturen bedacht, der den Zusammenhalt eines gesamtschweizerisch agierenden Vereins sicherstellen sollte. Einigen Komponisten wurde mehr aufgrund ihrer Biografie als ihres Werks eine sprachübergreifende Synthese zugebilligt und diese lobend erwähnt, so bei Frank Martin und bei Sutermeister, den man so auch als welschen Komponisten reklamieren konnte. Ebenso wichtig war aber die Berücksichtigung verschiedener im Verein vertretener ästhetischer Tendenzen. Insbesondere wurden so radikale Geister im Zweierticket mit einem gemässigten neutralisiert.

Der sich über die Jahre nur langsam ändernde Diskurs lässt sich aus der Liste der Gekürten und den Diskussionen zur Wahl gut ablesen, vor allem aus den sorgfältig aufgesetzten Würdigungen. So standen zu Beginn vor allem traditionelle und nationale Werte im Vordergrund, und man betonte vermeintlich typische schweizerische Qualitäten wie meisterliches Handwerk. Im Zuge der Nachkriegsavantgarde vorab in den Nachbarstaaten der Schweiz lässt sich ein bewusster Abgrenzungsdiskurs verfolgen, in den Würdigungen, aber auch in der Wahl eher rückwärtsgewandter Preisträger. Erst spät wurden Kriterien wie Innovation, Originalität, Internationalität und Vermittlungskompetenz wichtig,

231 Protokoll der Vorstandssitzung vom 20. 9. 1940, ASM-E-1-8. Dazu ausführlicher Gartmann (wie Anm. 27), S. 55.

zunehmend verbunden mit der Förderung progressiv ausgerichteter Komponisten. Diese zuerst zaghafte, dann beherztere Öffnung verdankt sich einem Generationenwechsel in der Jury.

Sacher gab das Präsidium des STV, das er 1946 übernommen hatte, zwar 1955 ab, blieb jedoch bis zu seinem Tod 1999 Ehrenpräsident und Vorsitzender des Stiftungsrats, der die Komponistenpreise vergab. So kämpfte er noch lange für sein ästhetisches Ideal des ‚Zeitgemässen‘ (das heisst weder Antiquierten noch Avantgardistischen), das Geiger für die Dauer von Sachers STV-Präsidentschaft herausgearbeitet hat.²³² Erstaunlicherweise hielten sich viele dieser ungeschriebenen Gesetze und Traditionen auch nach der Jahrtausendwende und einem strukturellen wie personellen Bruch. Auch wenn die dokumentierten Diskussionen sich nun offener zeigten, blieben die Entscheidungen gewissen Doktrinen verhaftet. Teilweise gelockert wurden die institutionelle Verankerung im STV-Vorstand und das Gebot des kulturellen und ästhetischen Ausgleichs. Weiterhin gepflegt wurde indessen die Fixierung auf ein komponiertes Gesamtwerk älterer Herren mit helvetischem Pass, obwohl sich der Verein inzwischen in all diesen Aspekten viel bunter präsentierte. Ausserdem bekamen die Preise zuweilen den Anschein von Kompensation, etwa bei Vogel und Veress, die man erst spät auszeichnete. Zu grösserer Diversität kam es erst mit dem Wechsel zum Bundesamt für Kultur, wo breiter zusammengestellte und häufig wechselnde Jurys einen umfassenderen Blickwinkel ermöglichten.

232 Geiger (wie Anm. 67), S. 129–134.

Komponistenpreise

1945	Othmar Schoeck
1946	Arthur Honegger
1947	Frank Martin
1950	Willy Burkhard
1954	Conrad Beck, Fritz Brun
1955	Jean Binet
1957	Albert Moeschinger
1958	Paul Müller
1962	Walther Geiser
1963	Henri Gagnebin
1964	André-François Marescotti
1967	Heinrich Sutermeister
1968	Robert Blum
1971	Constantin Regamey
1972	Wladimir Vogel
1975	Klaus Huber, Roger Vuataz
1976	Bernard Reichel
1977	Robert Suter
1981	Jacques Wildberger
1983	Norbert Moret
1984	Rudolf Kelterborn
1985	Hermann Haller, Heinz Holliger
1986	Sándor Veress
1988	Hans Ulrich Lehmann
1989	Eric Gaudibert

Prix Marguerite Staehelin

2003	Jürg Wyttenbach
2005	Thomas Kessler
2007	Roland Moser
2009	Urs Peter Schneider
2010	Franz Furrer-Münch
2011	Hans Wüthrich
2012	Beat Furrer

Die Tonkünstlerfeste und ihr Repertoire – eine Annäherung

DORIS LANZ

Zu den attraktivsten Aktivitäten und Förderinstrumenten des STV zählten zweifellos die jährlich unter beträchtlichem Aufwand ausgerichteten Tonkünstlerfeste. Zusammen mit den zumeist gleichzeitig anberaumten Generalversammlungen bildeten sie seit 1900 den zentralen Fixpunkt im Vereinskalendar, waren Orte der Vernetzung, des geselligen Beisammenseins und debattierenden Austauschs. Insbesondere aber boten sie den Mitgliedern, die die jeweiligen Auswahlverfahren erfolgreich durchliefen, Gelegenheit, das eigene Schaffen zu präsentieren. In der Summe lösten die Feste verschiedene statutarisch verankerte Vorgaben zu Teilen oder ganz ein. Darunter fallen allgemeine Zweckbestimmungen wie «die Pflege schweizerischer Musik im allgemeinen sowie die Unterstützung des Kunstschaffens seiner [des Vereins] Mitglieder im besonderen» und «die Förderung des Zusammengehörigkeitsgefühls und kollegialer Beziehungen unter den einheimischen Musikern», Absätze, die hier aus den Statuten von 1984 zitiert werden, jedoch in identischem Wortlaut bereits 1926 festgeschrieben worden waren und im Übrigen erst 2005 durch zeitgemässere Formulierungen ersetzt werden sollten.¹ Neu gefasst wurde 1984 allerdings jene Passage, welche die Instrumente definierte, mit denen die Vereinszwecke erfüllt werden sollten. Hier, in Artikel 3, differenzierte man nun zwischen obligatorischen und fakultativen Massnahmen und fügte unter den Pflichtaufgaben erstmals explizit die «Durchführung des jährlichen Tonkünstlerfestes» ein.² Frühere Verfasser hatten sich an dieser Stelle mit eher schwammigen Formulierungen wie «Veranstaltung oder Unterstützung von Aufführungen schweizerischer Tonwerke» oder «Abhaltung periodischer Zusammenkünfte» beholfen und etliche Artikel später – erneut unscharf – auf «Konzerte des Tonkünstlervereins» verwiesen.³ Die Revision von 1984 brachte in erster Linie Klarheit und Ordnung in die Statuten, unterstrich jedoch auch die ungebrochene Bedeutung

1 Statuten des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 3. 11. 1984, Art. 2, Abs. a und b; Statuten des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 12. 6. 1926, Art. 2, Abs. 1 und 2. 2005 hiess es dann unter Art. 2: «Der STV verfolgt folgende Ziele: 1. Förderung der zeitgenössischen Musik der Schweiz und in der Schweiz[,] 2. Unterstützung der künstlerischen Tätigkeit seiner Mitglieder [...] 4. Vernetzung der Musiker und Musikerinnen aller Landesteile». Notabene wurden hier, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, nun auch Frauen sprachlich sichtbar gemacht. Alle Fassungen in ASM-C-3-I.

2 Statuten 1984 (wie Anm. 1), Art. 3, Abs. f.

3 So beispielsweise die Statuten des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 30. 5. 1943, Stand 1. 6. 1981, Art. 3, Abs. a und c, sowie Art. 18, Abs. f, ASM-C-3-I.

der Tonkünstlerfeste, die im Übrigen noch im Jahresbericht 2010 als «eine der Hauptsäulen des Vereins» bezeichnet wurden.⁴

Für die Feste des Zeitraums 1975–2017 haben wir, wie in der Einleitung erwähnt, eine Datenbank erstellt, in der sämtliche Aufführungen erfasst sind.⁵ Grundlage bildeten zum einen die Programmhefte,⁶ zum andern die Jahresberichte, in denen die Festprogramme abermals – und, im Falle von Programmänderungen, idealerweise aktualisiert – abgedruckt wurden. Bei Unklarheiten darüber, was tatsächlich gespielt oder gar uraufgeführt worden war, habe ich weitere Quellen, beispielsweise Korrespondenz, Presseberichte, Werkverzeichnisse oder Websites von Komponist:innen, konsultiert. Wo Fragezeichen stehen bleiben mussten, wurde dies kenntlich gemacht. Die Zahlen, die die Datenbank für total 42 Feste (1995 fand keines statt) zutage fördert, sind durchaus beachtlich: Die Summe aus Kompositionen von Vereinsmitgliedern sowie Improvisationen (solo, im Duo oder Kollektiv), Performances und Klanginstallationen, an denen mindestens ein STV-Mitglied beteiligt war, ergibt ein Total von über 1000 Aufführungen. Rund 250 der Kompositionen erlebten – jedoch längst nicht immer als Ergebnis eines vom STV erteilten oder vermittelten Verkauftrags – an einem der Feste ihre Uraufführung und etwa 20 Installationen wurden spezifisch für einen der Austragungsorte konzipiert. In der Datenbank ebenfalls erfasst sind zahlreiche Aufführungen von Werken aus aller Welt und verschiedenen Jahrhunderten, die immer wieder in die Konzertprogramme eingestreut wurden. Hinzu kommen etliche weitere Beiträge wie beispielsweise Workshops, musikpädagogische Demonstrationen, Symposien oder Einzelreferate, Podiumsgespräche, Lesungen oder Filmvorführungen.

Diese eindruckliche Fülle angemessen zu beschreiben, Entwicklungen minutiös herauszuarbeiten und die Befunde sorgfältig zu kontextualisieren, hiesse allerdings, den Raum zwischen zwei Buchdeckeln zu sprengen. Das vorliegende Kapitel will und kann daher nicht mehr sein als eine Begleitlektüre zur Datenbank und zu den gesammelten Programmheften – Materialien, von denen wir uns erhoffen, dass sie zu weiterer Forschung anregen.

4 Jahresbericht 2010, S. 5, ASM-E-3-105.

5 Siehe die Einleitung, S. 13; Link zur Datenbank ebd., Anm. 22.

6 Siehe Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, www.patrinum.ch, Fonds de l'Association Suisse des Musiciens (ASM), Signaturen ASM-P-2-10 bis ASM-P-2-20 (Dossiers, die jeweils mehrere Jahrgänge beinhalten, einsehbar ausgehend von ASM-P-2, <https://patrinum.ch/record/284718>).

Ausgangslage

Die Schnittstelle zwischen bereits publizierten früheren Festinhalten⁷ und unserer Datenbank bildet das Programm, mit dem der STV 1975 in Basel seinen 75. Geburtstag feierte. Es ist jedoch nicht bloss äusserliches Scharnier, sondern auch ein geeigneter Ausgangspunkt für eine kurze Standortbestimmung und Rückblende in die Jahrzehnte vor 1975.

Über drei Tage und einen Abend hinweg wurde in Basel eine Werkschau geboten, die den Kritiker der *Schweizerischen Musikzeitung* zu einer schelmischen Rechenübung verleitete: Das «Durchschnittsalter» der beteiligten Komponisten – Frauen waren nicht dabei – habe «etwa 60 Jahre, dasjenige ihrer Werke nahezu 7 Jahre» betragen.⁸ Die Zahlen sind (im Falle des durchschnittlichen Werkalters: annähernd) korrekt, wie die folgende Programmübersicht erkennen lässt; allerdings ging es an diesem Jubiläum gar nicht darum, in erster Linie Junges und Neuestes zu präsentieren. Die zuständige Kommission, bestehend aus dem damaligen STV-Ehrenpräsidenten Paul Sacher (Vorsitz), Hedy Salquin, Robert Faller, Hansheinz Schneeberger und Franz Walter, versuchte dem Wunsch des Vorstands nach einem Fest «retrospektiven Charakter[s]» gerecht zu werden⁹ und gleichzeitig «ein repräsentatives Bild des Schweizer Musiklebens» zu zeichnen.¹⁰

- 7 Vgl. für den Zeitraum 1951–1975: Max Favre, Andres Briner, Paul-André Gaillard, Bernard Geller (Hg.): *Tendenzen und Verwirklichungen*. Festschrift des Schweizerischen Tonkünstlervereins aus Anlass seines 75-jährigen Bestehens (1900–1975), Zürich: Atlantis, 1975, S. 71–166 (Programme eingestreut in den Lauftext); 1926–1950: Hans Ehinger, Henri Gagnebin, Wilhelm Merian, Edgar Refardt, Willi Schuh, Adolf Streuli, Carl Vogler (Hg.): *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens*. Festschrift zur Feier des 50-jährigen Jubiläums 1900–1950, Zürich: Atlantis, 1950, S. 301–335; 1900–1925: Carl Vogler: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens*. Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums, Zürich: Hug, 1925, S. 342–393.
- 8 Klaus Schweizer: *Schweizerisches Tonkünstlerfest 1975*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 115 (1975), S. 213–215, hier S. 213.
- 9 Vgl. Protokoll der 74. Ordentlichen Generalversammlung, 26. 5. 1973, in: *Jahresbericht 1973*, S. 5–15, hier S. 12, ASM-E-3-68. Zur Wahl der Programmkommission vgl. ebd.
- 10 Bernard Geller, Generalsekretär des STV, an Paul Sacher, 28. 6. 1974, ASM-B-2-91: «[La Commission] n'a pu retenir qu'une trentaine de compositeurs, ceux qui à son avis donnaient une image représentative de la vie musicale suisse.» Bei diesem Brief handelt es sich im Wesentlichen um ein Sacher mitgeteiltes Protokoll eines Telefongesprächs zwischen Geller und Armin Schibler, der sich über die Werkauswahl beschwert hatte; siehe dazu auch das Kapitel zur Vereinsgeschichte, S. 249.

Konzertprogramm des Tonkünstlerfestes vom 5.–8. Juni 1975 in Basel¹¹

Opernabend im Stadttheater (5., 8. Juni; musikalische Leitung: Jürg Wyttenbach)
Klaus Huber (1924–2017): *Im Paradies oder Der Alte vom Berge*. Fünf schematische Opernakte über einem grossen Orchester (1973–1975) [Aufführungen im Rahmen der Uraufführungsproduktion]

Orgelkonzert (6. Juni)

Henri Gagnebin (1886–1977): *Pastorale pour orgue* (1962); Walther Geiser (1897–1993): *Fantasie III* op. 61 für Orgel (1974) [Uraufführung]; Bernard Reichel (1901–1992): *Pastorale pour orgue* (1934); Albert Moeschinger (1897–1985): *Inventions sur les douze tons pour orgue* (1974) [Uraufführung]

Konzert des Basler Kammerorchesters (6. Juni; Leitung: Paul Sacher)

Constantin Regamey (1907–1982): *Autographe* für Kammerorchester (1963/66); Jürg Wyttenbach (1935–2021): *Divisions* für Klavier und neun Solostreicher (1964); Jacques Guyonnet (1933–2018): *Lucifer Photophore*. Cinq pièces pour orchestre de chambre (1974/75) [Uraufführung]; Heinz Holliger (* 1939): *Atembogen* für Orchester (1974/75) [Uraufführung]; Frank Martin (1890–1974): *Trois Danses pour hautbois, harpe, quintette à cordes et orchestre à cordes* (1970)

Konzert der Ortsgruppe Basel der IGM (7. Juni)

Hermann Haller (1914–2002): *Zweites Streichquartett* (1973); Wladimir Vogel (1896–1984): *Inspiré par Jean Arp* für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello (1965); Heinz Marti (1934–2023): *Aube* für Oboe und Cembalo (1972); Eric Gaudibert (1936–2012): *Epitase pour clavecin, violon, alto, violoncelle et bande magnétique* (nouvelle version 1974) [Uraufführung?]

11 Programm gemäss Jahresbericht 1975, S. 4–21, ASM-E-3-70. Demgegenüber blieben kurzfristige Programmänderungen in folgenden Quellen unberücksichtigt: Schweizerisches Tonkünstlerfest in Basel, 5.–8. 6. 1975 (Programmheft), ASM-P-2-10; Favre et al. (wie Anm. 7), S. 163–166. Beide Schriften waren offenbar bereits im Druck, als zwei bei Philipp Eichenwald und Thomas Kessler bestellte Werke für Orgel beziehungsweise Keyboards durch Bernard Reichels *Pastorale pour orgue* ersetzt werden mussten. Eichenwald und Kessler waren mit ihren Kompositionen nicht rechtzeitig fertig geworden; vgl. Sacher an Geller, 21. 4. 1975, ASM-B-2-91. Ausserdem fand Jürg Wyttenbach, der als Dirigent auch die Uraufführung von Klaus Hubers Oper verantwortete, nicht ausreichend Zeit, sein ursprünglich vorgesehene Klavierkonzert (1964/66) zu überarbeiten; vgl. Klaus Huber an Julien-François Zbinden und Bernard Geller, 28. 2. 1975, ASM-B-2-91. Anstelle des Klavierkonzerts wurden Wyttenbachs *Divisions* von 1964 gespielt.

Konzert des Chœur de la Radio-Télévision Suisse romande (7. Juni; Leitung: André Charlet)

Heinrich Sutermeister (1910–1995): Zwei Madrigale aus der Oper *Der rote Stiefel* (1951): *Ein getreues Herz* und *Schmück dich, Mädchen*; Roger Vuataz (1898–1988): *Motet poétique* pour chœur mixte à 6 voix op. 125 (1974) [Uraufführung]; Robert Blum (1900–1994): Motette *Zum Feste des heiligen Erzengels Michael* (1973); Julien-François Zbinden (1917–2021): *Te Deum* pour solistes (ou petit chœur) et chœur mixte a cappella op. 51 (1973)

Konzert der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel (7. Juni; Leitung: Moshe Atzmon, Rudolf Kelterborn)

Conrad Beck (1901–1989): *Aeneas Silvius-Symphonie* für Orchester (1957); Rudolf Kelterborn (1931–2021): *Nuovi Canti* für Flöte und Kammerorchester (1973); Jean Derbès (1937–1982): Aus *Quatre mélodies* pour soprano et orchestre à cordes, sur textes de Hölderlin (1973); Robert Suter (1919–2008): *Sonata per orchestra* (1967)

Konzert des Radio-Sinfonieorchesters Basel (8. Juni; Leitung: Francis Travis)

Paul Müller[-Zürich] (1898–1993): *Sonate für Streichorchester* op. 72 (1968); André-François Marescotti (1902–1995): *Rondeau capriccioso* (1972); Hans Ulrich Lehmann (1937–2013): *Positionen* für Orchester (1971); Jacques Wildberger (1922–2006): *Contratempi* für einen Soloflötisten und vier Orchestergruppen (1970); Michel Tabachnik (* 1942): *Movimenti* (1973)

Das Programm gewährt, wenn auch in der prozentualen Verteilung nicht ganz akkurat, Einblick in die Altersstruktur der damals im STV-Mitgliederverzeichnis figurierenden Komponisten. Den ältesten unter den hier Vertretenen (Henri Gagnebin, geboren 1886) und den jüngsten (Michel Tabachnik, geboren 1942) trennen 56 Jahre; alle dazwischenliegenden Jahrzehnte sind berücksichtigt (Tab. 1). Die Auswahl von teilweise noch jungen oder gar brandneuen Werken unterstreicht überdies das Nebeneinander der Generationen und Zwischengenerationen nicht nur in der Mitgliederkartei, sondern auch in der kompositorischen Produktion um 1975. So stehen beispielsweise Uraufführungen von Walther Geiser und Albert Moeschinger (beide Jahrgang 1897) neben solchen von Jacques Guyonnet (Jahrgang 1933) und Heinz Holliger (Jahrgang 1939).

Das Panorama, das hier entfaltet wurde, weist allerdings auch Lücken auf. Zwar liess man übers Ganze gesehen Traditionalistisches auf Avantgardistisches treffen und gewährte mit Eric Gaudiberts *Epitase* auch der elektronischen Musik einen rund fünfzehnminütigen Auftritt. Unter den Avantgardisten ausgeklammert wurden jedoch experimentelle Komponisten wie Urs Peter Schneider (* 1939), Pierre Mariétan (1935–2025) oder Rainer Boesch (1938–2014), die sich nach einigem Ringen an den Tonkünstlerfesten von 1970 (Lugano) und 1972 (Bern)

Tab. 1: Tendenzen der Kanonisierung und Dekanonisierung an Tonkünstlerfesten (1926–1975), gezeigt anhand der am Fest 1975 vertretenen Komponisten (geordnet nach Geburtsjahr)

Geburtsjahr	Name	Eintritt in den STV	Aufführungen 1926–1950	Aufführungen 1951–1975
1886	Gagnebin, Henri	1908	8	3
1890	Martin, Frank	1910	8	3
1896	Vogel, Wladimir	1953	–	6
1897	Geiser, Walther	1920	13	6
1897	Moeschinger, Albert	1922	9	5
1898	Müller(-Zürich), Paul	1919	7	7
1898	Vuataz, Roger	1923	5	8
1900	Blum, Robert	1922	5	2
1901	Beck, Conrad	1923	16	6
1901	Reichel, Bernard	1930	7	3
1902	Marescotti, André-François	1929	9	5
1907	Regamey, Constantin	1946	1	4
1910	Sutermeister, Heinrich	1936	5	4
1914	Haller, Hermann	1943	1	6
1917	Zbinden, Julien-François	1947	–	9
1919	Suter, Robert	1946	–	11
1922	Wildberger, Jacques	1954	–	6
1924	Huber, Klaus	1955	–	12
1931	Kelterborn, Rudolf	1954	–	9
1933	Guyonnet, Jacques	1963	–	1
1934	Marti, Heinz	1967	–	4
1935	Wyttbach, Jürg	1959	–	5
1936	Gaudibert, Eric	1966	–	3
1937	Derbès, Jean	1967	–	3
1937	Lehmann, Hans Ulrich	1963	–	5
1939	Holliger, Heinz	1961	–	5
1942	Tabachnik, Michel	1965	–	1

unter anderem mit konzeptueller Musik Gehör verschafft und für Kontroversen gesorgt hatten.¹²

Ebenfalls übergangen wurden die Komponistinnen, die damals im STV ohnehin in verschwindend kleiner Zahl vertreten waren. In den Mitgliederverzeichnissen der frühen 1970er-Jahre sind gerade einmal drei zu entdecken: die gebürtige Bielerin Anna Spoerri-Renfer (1896–1984), die Genferin Fernande Peyrot (1888–1978), welche bis Ende der 1960er-Jahre mit einiger Regelmässigkeit an den Tonkünstlerfesten vertreten war, sowie Andrée Aeschlimann-Rochat (1900–1990). Auch sie wurde in Genf geboren, lebte später lange Jahre in Mailand und liess sich 1965 in Zürich nieder, wo sie bis ins hohe Alter komponierte.¹³ In den Programmen der Tonkünstlerfeste ist sie letztmals 1949 zu finden. Vertreterinnen der damals jungen Generation waren entweder nicht oder (gerade) noch nicht Vereinsmitglieder. Geneviève Calame (1946–1993) beispielsweise trat dem STV just im Jubiläumsjahr 1975 bei, Heidi Baader-Nobs (* 1940) erst 1986.

Setzt man das Programm schliesslich zur vorangehenden Geschichte der Tonkünstlerfeste in Beziehung, so offenbart es auch Tendenzen der Kanonisierung und Dekanonisierung einzelner Namen. Tabelle 1 trägt die Aufführungszahlen der zurückliegenden 50 Jahre zusammen.¹⁴

Spitzenreiter im Zeitraum 1951–1975 ist Klaus Huber, dem Robert Suter, Rudolf Kelterborn und Julien-François Zbinden folgen. Die vier waren in diesem Zeitfenster übrigens auch insgesamt die Meistgespielten, führen also nicht nur die Tabelle der in Basel vertretenen Komponisten an. Gerechnet wird hier allerdings mit den in Tabelle 1 notierten absoluten Zahlen. Berücksichtigt man demgegenüber auch das jeweilige Jahr des Eintritts in den STV – die Mitgliedschaft war Voraussetzung dafür, an einem Tonkünstlerfest gespielt zu werden –, so erzielt beispielsweise Heinz Marti eine leicht höhere Aufführungsdichte als Suter, Kelterborn und Zbinden. Solche nur scheinbaren Spitzfindigkeiten decken die bereits eingeräumten Mängel (siehe Anm. 14) einer grossräumig operierenden

12 Vgl. Doris Lanz: Herausgeforderte Traditionen. Die «Avantgarde» und der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) um 1970, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 79–93. Die Ausklammerung der Experimentellen aus dem Basler Programm passt übrigens auffallend gut zu Sachers ästhetischem Ideal eines «Zeitgemässen» (weder Antiquierten noch allzu Avantgardistischen), das Friedrich Geiger aufgezeigt hat; vgl. Friedrich Geiger: Musik und Macht. Paul Sacher als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: Ulrich Mosch (Hg.): Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 11), Mainz: Schott, 2006, S. 127–160, hier S. 129–134.

13 Vgl. Thomas Meyer: Nur ein Blick zurück? Andrée Aeschlimann-Rochat, in: Frauenmusik-Forum (Hg.): Schweizer Komponistinnen der Gegenwart. Eine Dokumentation, Redaktion Sibylle Ehrismann, Thomas Meyer, Zürich: Hug, 1985, S. 13–16.

14 Der Einfachheit halber orientiert sich die zeitliche Gliederung an den Festschriften von 1975 beziehungsweise 1950, die je 25 Jahre abdecken (vgl. Anm. 7). Die Gegenüberstellung zweier grossräumiger Abschnitte vermittelt selbstredend nur ein grobkörniges Bild der Vorgänge.

Übersicht auf; für die damals jüngste Generation, die dem Verein mehrheitlich erst in den 1960er-Jahren beitrug, müsste ein neues, über 1975 hinausreichendes Zeitfenster angesetzt werden, um aussagekräftigere Vergleiche anstellen zu können. Was die Generation der um 1900 Geborenen betrifft, liefert das grobkörnige Vorgehen jedoch einigermaßen Anschauliches: Mit wenigen Ausnahmen – Wladimir Vogel, der erst 1953 in den STV aufgenommen worden war, Paul Müller und Roger Vuataz – ist im Zeitraum 1951–1975 ein Rückgang der Aufführungen zu verzeichnen, am deutlichsten bei Walther Geiser und Conrad Beck.

Entwicklungen der Festformate und des Repertoires – einige Schlaglichter

Sieht man von seinem teilweise retrospektiven Gepräge ab, so war das Basler Fest im Grunde nur eine gross dimensionierte Ausgabe bisheriger Tonkünstlerfeste, deren verbindendes Charakteristikum darin bestand, mehr oder weniger beliebige Werkschauen ohne übergreifendes Programmkonzept zu sein. Zwar hatte man bereits 1964 über die Möglichkeit thematischer Feste nachgedacht,¹⁵ in die Praxis umgesetzt wurde die Idee jedoch erst gegen Ende der 1970er-Jahre. Was gab den Ausschlag? Die Problematik eines unscharfen, austauschbaren Profils findet sich im Jahresbericht 1974 angedeutet: «Waren [...] 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 (!) haben unsere Komponisten ihr Forum für Uraufführungen [...] gefunden.»¹⁶ Angesichts wachsender Konkurrenz durch andere Veranstalter drohten die STV-Feste für komponierende Vereinsmitglieder an Relevanz einzubüssen. Gefragt waren also attraktivitätssteigernde Massnahmen. Im Nachgang des Jubiläums arbeitete der Vorstand ein Konzept zur Neugestaltung der Tonkünstlerfeste aus, das 1976 von der Generalversammlung gutgeheissen wurde.¹⁷ Während einer Versuchsperiode von vorerst sechs Jahren – de facto wurde dann gleich ein weiteres Jahr angehängt – sollten die Vorzüge und Nachteile thematisch ausgerichteter Festprogramme erprobt werden (Tab. 2). Die Testphase fand bei den Mitgliedern prinzipiell Anklang, gewünscht wurde aber auch eine intermittierende Rückkehr zum traditionellen Festmodell.¹⁸

15 Vgl. Protokoll der Sitzung der Studienkommission für die Reorganisation der Tonkünstlerfeste vom 7. 3. 1964, S. 4, ASM-E-1-29.

16 Jahresbericht 1974, S. 22 f., ASM-E-3-69.

17 Siehe auch 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. (wie Anm. 12), S. 371–385.

18 Vgl. Protokoll der 84. Ordentlichen Generalversammlung in St. Gallen vom 23. 4. 1983, in: Jahresbericht 1983, S. 9–17, hier S. 13 f., ASM-E-3-78.

Tab. 2: Übersicht über die Tonkünstlerfeste 1976–2017

Total 41 Feste; davon nach Sprachregionen: Deutschschweiz: 20, Romandie: 13, zweisprachig deutsch/französisch: 4, italienisch: 2, zweisprachig deutsch/rätoromanisch: 2.

Jahr	Ort	Thema, Motto	Bemerkungen
1976 (21.–23. 5.)	Montreux	–	
1977 (21.–22. 5.)	Biel/Bienne	–	
1978 (11.–13. 8.)	Luzern	«Musik in der Schule, «Musik in der Kirche»	
1979 (15.–17. 6.)	Carouge	«Die Aufnahme der zeitgenössischen Musik in unsere Theaterprogramme»	
1980 (31. 5.–1. 6.)	Glarus	«Neue Musik für Laien»	
1981 (29.–31. 5.)	Lugano	«Musik am Fernsehen»	
1982 (22.–23. 5.)	Zofingen	«Berührungspunkte zwischen E- und U-Musik»	
1983 (22.–24. 4.)	St. Gallen	«Neue Schweizer Musik im Konzertsaal»	
1984 (19.–20. 5.)	Delémont, Porrentruy	«Jeunesse et création musicale»	
1985 (10.–12. 5.)	Burgdorf	–	
1986 (26. 4.)	Freiburg/ Fribourg	–	
1987 (8.–10. 5.)	Wetzikon	«Musik und Wort»	
1988 (6.–8. 5.)	Solothurn	«Musik der Kirche, Musik in der Kirche»	
1989 (29. 9.–1. 10.)	Lausanne	–	
1990 (21.–23. 9.)	Kreuzlingen	«Schulmusik»	
1991 (11.–13. 10.)	Martigny	–	
1992 (23.–25. 10.)	Luzern	–	Gast: Per Nørgård (DK)
1993 (10.–12. 9.)	Basel	–	Gast: James Tenney (USA)
1994 (2.–4. 9.)	La Chaux-de- Fonds	–	Gäste: Butch Morris (USA), Joëlle Léandre (F), Paul Dutton (CAN)
1995	Kein Fest		Geplant war für dieses Jahr das erste Fest der Künste, das dann aber erst 1997 stattfand.
1996 (6.–8. 9.)	Aarau	«Vocales»	
1997 (18.–20. 4.)	Winterthur	–	Gast: Jacqueline Fontyn (BE)
1998 (13.–15. 3.)	Genève	«Tendre l'oreille»	Im Rahmen des Festival Archipel
1999 (27.–30. 5.)	Baden	«Sprachmusik»	
2000 (26. 8.–3. 9.)	St. Moritz, Engadin	–	Jubiläum, im Rahmen des zweiten Festes der Künste

Jahr	Ort	Thema, Motto	Bemerkungen
[2001] 2002 (12.–14. 4.)	Zug	«Theatermusik – Musiktheater»	Geplant am 28.–30. 9. 2001, verschoben wegen des Attentats auf das Zuger Parlament vom 27. 9. 2001.
2002 (20.–22. 9.)	Biel/Bienne	«Piano»	Gast: Moritz Eggert
2003 (19.–21. 9.)	Chiasso, Lugano, Bellinzona	–	
2004 (1.–5. 9.)	Monthey	«Musique et environnement»	
2005 (17.–19. 6.)	Kreuzlingen, Konstanz	«Grenzgang Musik»	
2006 (1.–3. 9.)	La Chaux- de-Fonds, Neuchâtel, Cernier	–	
2007 (11.–14. 7.)	Zürich	[«Passagen»]	Im Rahmen des 18. IMS- Kongresses zum selben Thema
2008 (24.–25. 5.)	Chur, Savognin etc. (Rundreise)	«Fra l'altro – Zwischensaison»	
2009 (16.–20. 9.)	Lausanne	«Voices»	
2010 (11.–12. 9.)	Luzern	«(z)eidgenössisCH»	Im Rahmen von Lucerne Festival
2011 (30. 9.–1. 10.)	Freiburg/ Fribourg	–	Im Rahmen von Eclatsconcerts
2012 (29. 3.–1. 4.)	Genève	[«Topographies»]	Im Rahmen des Festival Archipel zum selben Thema
2013 (6.–8. 9.)	Bern	[«WahnWitz»]	Im Rahmen des Musikfestival Bern zum selben Thema
2014 (24.–31. 8.)	Cernier	–	Im Rahmen von Les Jardins Musicaux
2015 (11.–13. 9.)	Basel	–	Im Rahmen von ZeitRäume Basel
2016 (3.–4. 9.)	Luzern	–	Im Rahmen von Lucerne Festival
2017 (2. 4.)	Genève	–	Im Rahmen des Festival Archipel

Bis 1990 gingen zehn themenorientierte Feste über die Bühne, die Schwerpunkte bei der Schul- und Kirchenmusik setzten, dem Verhältnis von neuer Musik und Fernsehen nachgingen¹⁹ oder sogenannte E- und U-Musik aufeinandertreffen liessen und insgesamt Gelegenheit boten – sei es in direktem Bezug zu den gesetzten Titeln oder gleichsam en passant –, Bereiche des zeitgenössischen Musikschaffens zu beleuchten, die an den Tonkünstlerfesten bisher stiefmütterlich behandelt oder gar nicht berücksichtigt worden waren. Das betrifft beispielsweise die elektroakustische Musik (einschliesslich hybrider Formen), die sich beim STV nur zögerlich durchsetzte.²⁰ Den Auftakt hatte, rund fünf Jahre nach der Eröffnung des Centre de recherches sonores de la Radio suisse romande in Genf,²¹ das Lausanner Fest von 1964 gemacht, und zwar mit Jacques Wildbergers «action documentée» *Épithape pour Évariste Galois* für Sopran, Bariton, Sprecher, Sprechchor, Orchester und 4-spuriges Tonband (1962); Letzteres hatte Wildberger in Zusammenarbeit mit dem Genfer Studio erstellt.²² Weitere Einzelbeiträge verzeichnen die Programme von 1970 und 1975. Erstmals breitere Beachtung fanden Tonbänder und Lautsprecher ein Jahr später in Montreux. Zu hören gab es, verbunden mit einer mündlichen Einführung durch Eric Gaudibert, dessen *Écritures* für Sprechstimme und Tonband (1974), Thüning Bräms *Fragments for a War Poem* für 4-spuriges Tonband (1973) sowie *Passage au Zénith* für Klarinette und Tonband von Bernard Schulé (1972/73). Hier knüpfte man 1979 in Carouge mit gleich vier Beiträgen an. Unter dem Motto «Die Aufnahme der zeitgenössischen Musik in unsere Theaterprogramme» wurde die Kammeroper *Chacun son singe* für Sopran, Bariton, Ensemble und Tonband (1973–1978) von – erneut – Eric Gaudibert uraufgeführt. Zuvor interpretierte Heinz Holliger seine *Cardiophonie* für einen Bläser (Oboe) und drei Magnetophone (1971). Als Präludium zu einem Podiumsgespräch diente *Immémoriales* für Klavier und vier elektroakustische Quellen von Jacques Guyonnet (1976), und Rudolf Kelterborns *Espansioni* (Sinfonie Nr. 3) für Orchester, Bariton und Tonband (1974/75) war Teil des Schlusskonzerts. Überblickt man die Programme nach 1979, so zeigt sich jedoch, dass Elektroakustik, von einzelnen Beiträgen während der 1980er-Jahre abgesehen,

19 Vgl. Gabrielle Weber: Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein schwieriges Verhältnis. Elitäre Kunst trifft Massenmedium am Tonkünstlerfest in Lugano 1981, in: Leo Dick, Noémie Favennec, Katelyn Rose King (Hg.): *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), Schliengen: Edition Argus, 2024, S. 186–205, doi.org/10.26045/kp64-6181-011.

20 Der Begriff «elektroakustische Musik» wird hier, dem Vorschlag von Martin Supper folgend, der Einfachheit halber als Sammelbezeichnung für *Musique concrète*, elektronische Musik, Tape Music und Live-Elektronik verwendet; vgl. Martin Supper: Art. Elektroakustische Musik, Kapitel B. Elektroakustische Musik ab 1950, I. Einleitung, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., überarbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 2, Kassel: Bärenreiter sowie Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995, Sp. 1749–1763, hier Sp. 1749.

21 Vgl. Favre et al. (wie Anm. 7), S. 267.

22 Vgl. *Soixante-cinquième Fête des Musiciens Suisses*, Lausanne, du 6 au 8 juin 1964 (Programmheft), S. 17, ASM-P-8.

sich erst mit Beginn der 1990er-Jahre regelmässig in die STV-Feste einzuschreiben begann. Besondere Schwerpunkte setzten beispielsweise die Jahrgänge 1998 (Motto: «Tendre l'oreille») und 2012. Beide Ausgaben fanden übrigens im Rahmen des Festivals *Archipel* in Genf statt. 1998 wurde das Format «Fest im Festival» erstmals erprobt, später sollte es zur Regel werden. Ab 2010 war der STV zweimal beim Lucerne Festival zu Gast (2010, 2016), zweimal bei *Archipel* (2012, 2017) und je einmal bei *Eclatsconcerts* in Freiburg (2011), *Les Jardins Musicaux* in Cernier (2014) und *ZeitRäume* Basel (2015). Die Integration der Tonkünstlerfeste insbesondere in die grossen Festivals von Luzern und Genf bot den beteiligten Komponist:innen und ausübenden Musiker:innen die Chance, an ein breites, internationales Publikum zu gelangen. Für den STV barg das Modell «Fest im Festival» jedoch auch das Risiko, an Sichtbarkeit zu verlieren.²³

Zurück zum Repertoire. Ähnlich wie mit der elektroakustischen Musik, die zwei Anläufe benötigte, um sich an den STV-Festen zu etablieren, verhält es sich mit der Improvisation, die, abgesehen von einzelnen improvisatorischen Beiträgen im Schulmusikprogramm von 1978, erst 1982 Teil eines Tonkünstlerfestes wurde.²⁴ An einem Wochenende im Mai versammelten sich in Zofingen Musiker:innen aus den Bereichen Klassik, Jazz, freie Improvisation, Folk, Chanson und Rock, um «Berührungspunkte zwischen E- und U-Musik» zu erkunden – so jedenfalls lautete die Vorgabe.²⁵ Eine ebenfalls anberaumte Gesprächsrunde mündete dann allerdings in hitzige Wortgefechte, die vor allem eines zeigten: So schnell liessen sich bestehende Gräben nicht zuschütten; das Zofinger Experiment musste grosso modo als gescheitert eingestuft werden. Für die Detailplanung des Programms hatte der STV die Musiker-Kooperative Schweiz (MKS) ins Boot geholt, die 1975 gegründet worden war, um insbesondere (ganz oder teilweise) improvisierte Musik zu fördern. Eine neuerliche Zusammenarbeit zwischen dem STV und der MKS erfolgte erst 1994 anlässlich des Festes in La Chaux-de-Fonds. Bis dahin blieb auch die Improvisation weitgehend aus den STV-Programmen verbannt.²⁶ In der Stadt im Neuenburger Jura wurde nun aber einiges nachgeholt, das Fest widmete sich ausschliesslich improvisierter Musik.

Zugleich setzte man die 1992 begonnene Serie von Tonkünstlerfesten mit ausländischen Gästen fort. Den Anfang hatte der Däne Per Nørgård gemacht,

23 Ausführlicher zu dieser Problematik das Kapitel zur Vereinsgeschichte; Thomas Gartmann: Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: ders. et al. (wie Anm. 12), S. 435–463, hier S. 452–454.

24 Zum Status insbesondere der freien Improvisation beim STV vgl. Raphaël Sudan: The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers in Switzerland, in the STV and Beyond, in: Gartmann et al. (wie Anm. 12), S. 309–336, sowie das Kapitel zur Improvisation in diesem Band.

25 Ausführlich Lanz (wie Anm. 17).

26 Am Projekt «Kettenreaktion», welches Gertrud Schneider für das Fest 1987 (Wetzikon) initiiert und mitkonzipiert hatte, war auch eine Handvoll Improvisatoren beteiligt. Überdies wurde im Rahmen des Schulmusikprogramms von 1990 (Kreuzlingen) mit einer Klasse improvisiert.

1993 folgte James Tenney (USA), der unter anderem einen weiteren Beitrag zur elektroakustischen Musik leistete, und 1997 wurde in Winterthur die belgische Komponistin Jacqueline Fontyn begrüsst. Zuvor, in La Chaux-de-Fonds, hiessen die Gäste Joëlle Léandre (Frankreich), die im Duo mit Irène Schweizer auftrat, Lawrence Douglas «Butch» Morris (USA) und Paul Dutton (Kanada). Die vereinspolitische Bedeutung solcher Gastspiele, insbesondere aber der inhaltlichen Ausrichtung des aktuellen Festes unterstrich STV-Vorstandsmitglied Jacques Demierre²⁷ in einem Leitartikel des Programmheftes: «Der Wille des STV, sich der Aussenwelt und anderen Musikformen zu öffnen, der sich bereits an den Einladungen der Komponisten Per Norgard [!] und James Tenney zu den Festen in Luzern und Basel zeigt, wird in diesem Jahr musikalisch noch deutlicher, da die Stadt La Chaux-de-Fonds drei Tage lang im Zeichen dessen steht, was man mangels eines besseren Begriffs als improvisierte Musik bezeichnet.»²⁸

Vorerst aber erwies sich die Öffnung hin zur improvisierten Musik als nicht besonders nachhaltig. Weitere Beiträge lassen sich erst gegen Ende der 1990er-Jahre entdecken: 1998 errichtete das Kollektiv Nachtluft in Genf improvisatorisch eine Klangskulptur, und 1999, am Fest von Baden zum Thema «Sprachmusik», duellierten sich der Stimmkünstler Daniel Mouthon und der Schriftsteller Christian Uetz sprachakrobatisch. Zur Jahrtausendwende setzte dann das Jubiläumsfest in St. Moritz einen Akzent auch auf der Improvisation, die anschliessend einigermaßen regelmässig berücksichtigt wurde, nach 2014 jedoch wieder aus den Programmen verschwand. Von 2000 bis 2014 deckt sie, teils verbunden mit Performances, knapp 9 Prozent des Gesamtrepertoires ab. Oder anders gesagt: Die Nullerjahre knüpften insofern an vorangehende Jahrzehnte an, als auch sie die komponierte Musik mehr als deutlich in den Vordergrund rückten. Seit den 1980er-Jahren mischten sich unter diese Kategorie jedoch auch Beiträge, die traditionelle Werkbegriffe herausforderten. Was vor 1975 noch für rote Köpfe gesorgt hatte, wurde nun nach und nach akzeptiert. Urs Peter Schneider und Peter Streiff, beides Vertreter der konzeptuellen Musik, zählten am Ende sogar zu den meistgespielten Komponisten seit 1980 (siehe auch weiter unten). Schneider wurde 2009 überdies mit dem Komponistenpreis geehrt.²⁹

27 Der Genfer Jacques Demierre (* 1954) wurde 1991 als erster Vertreter der improvisierten Musik in den STV-Vorstand gewählt und war Teil der Arbeitsgruppe, die das Programmkonzept für La Chaux-de-Fonds erarbeitete; vgl. Protokoll der Vorstandssitzung vom 25. 11. 1991, S. 3, ASM-E-1-49.

28 Jacques Demierre: *Volonté d'ouverture ...*, in: 95e Fête des Musiciens Suisses, 2-4 Septembre 1994, La Chaux-de-Fonds (Programmheft), unpaginiert, ASM-P-2-13. «La volonté d'ouverture de l'AMS sur le monde extérieur et sur d'autres formes de musique, déjà sensible à travers l'invitations des compositeurs Per Norgard [!] et James Tenney aux Fêtes de Lucerne et de Bâle, est encore plus musicalement évidente cette année puisque la Ville de La Chaux-de-Fonds est pendant trois jours placée sous le signe de ce que l'on appelle, faute de mieux, la musique improvisée.» Eine weitere Möglichkeit, sich dem Ausland zu öffnen, wurde übrigens 2004 erprobt. Das damalige Tonkünstlerfest unter dem Motto «Grenzgänge» fand über den Rhein beziehungsweise Bodensee hinweg in Kreuzlingen und Konstanz statt.

29 Siehe das Kapitel zu den Komponistenpreisen.

Meistgespielte, Generationenkonstellationen, Frauenanteil

Wie aber wurden die jeweiligen Programminhalte überhaupt bestimmt? Welche Auswahlverfahren sind zu beobachten? Nicht für jedes der 41 Tonkünstlerfeste nach 1975 lassen sich diese Fragen mit Sicherheit beantworten, denn im STV-Archiv sind einige der Ausgaben hinsichtlich ihrer Genese schlicht unzureichend dokumentiert. Zusammenfassend lässt sich jedoch Folgendes festhalten: Für ungefähr 75 Prozent der Feste wurde im Vorfeld ein Wettbewerb lanciert, der seinerseits oftmals einem bereits vor 1975 etablierten Standardprozedere folgte. Mit rund zwei Jahren Vorlauf erging jeweils eine Ausschreibung an die Vereinsmitglieder, welche die Art der erwünschten Beiträge umriss und sich beispielsweise zu Fragen der Besetzung, Dauer oder zu thematischen Vorgaben äusserte. Eine traditionell siebenköpfige Jury, die jährlich neu gewählt wurde und zu der sich Beisitzer:innen mit beratender Stimme gesellen konnten, prüfte anschliessend die Kandidaturen und wählte die aufzuführenden Beiträge aus. Drei Jurymitglieder wurden vom Vorstand gestellt, vier von der Generalversammlung gewählt. Die Deutschschweiz war in der Regel mit vier, die lateinische Schweiz (in erster Linie die Romandie) mit drei Stimmen vertreten.

Dieses Wettbewerbsmodell, welches übrigens die Möglichkeit nicht ausschloss, die jeweiligen Festprogramme durch Nichtjuriertes zu ergänzen, wurde im Laufe der Jahre verschiedentlich modifiziert – nicht nur im Detail, wenn etwa die Jury verkleinert oder vergrössert wurde, sondern auch grundsätzlicher. 1991 beispielsweise galt die Ausschreibung nicht den Komponierenden des Vereins, sondern den Interpret:innen, die sich mit Programmkonzepten bewerben konnten und hierbei auch Vorschläge für Werkaufträge unterbreiten durften. Analog verfuhr man 1996. Bei anderen Festen wiederum wurde, soweit ersichtlich, ganz auf Ausschreibungen beziehungsweise Einsendungen verzichtet und die Programmgestaltung einem vom Vorstand bestimmten oder mitbestimmten Kuratorium überlassen. Aber auch gemischte Verfahren sind zu beobachten. Auf eine Kombination von kuratierten und jurierten Anteilen setzte beispielsweise das 100. Tonkünstlerfest im Jahr 2000.

Die nachfolgende Auswertung des Gesamtrepertoires, das über die Jahre hinweg ermittelt wurde, fragt – wie im Zwischentitel bereits angedeutet – nach kanonbildenden Tendenzen, Gleichzeitigkeiten und Ablösungen von Generationen sowie Geschlechterverhältnissen. Vorweg aber sei auf eine scheinbare Banalität, die die wettbewerbsbasierten Verfahren betrifft, nochmals explizit hingewiesen: Ausgewählt werden konnte selbstredend nur, was eingereicht worden war. Wenn jemand in den Festprogrammen nur selten oder gar nicht auftaucht, bedeutet dies nicht automatisch, dass er oder sie von den verschiedenen Jurys mit ihren persönlichen Vorlieben konsequent ausgeschlossen wurde. Die Erklärung könnte auch lauten: Die betreffende Person hat sich nur selten oder gar nie beworben. Überdies kam es ab und zu vor, dass Werke zwar ausgewählt, dann aber doch nicht aufgeführt wurden. So erging es 1992 beispielsweise Franz Furrer-Münch

**Tab. 3: Tonkünstlerfeste 1976–2017: meistaufgeführte Männer
(geordnet nach Geburtsjahr)**

Geburtsjahr (und ggf. Todesjahr)	Name	Eintritt in den STV	Aufführungen* 1976–2017	Zeitraum der Aufführungen
1892–1955	Honegger, Arthur	1917	7 (alle postum)	1976–2004
1896–1984	Vogel, Wladimir	1953	7 (davon 3 postum)	1976–2000
1900–1955	Burkhard, Willy	1925	7 (alle postum)	1976–2000
1907–1992	Veress, Sándor	1974	7 (davon 5 postum)	1980–2013
1917–2021	Zbinden, Julien- François	1947	5	1985–2000
1919–2008	Suter, Robert	1946	5	1976–2000
1921–2013	Mersson, Boris	1948	6	1976–2000
1922–2011	Pfiffner, Ernst	1953	6	1976–1992
1922–2006	Wildberger, Jacques	1954	10	1977–2002
1924–2010	Furrer-Münch, Franz	1976	10	1987–2012
1924–2017	Huber, Klaus	1955	19	1979–2012
1931–2021	Kelterborn, Rudolf	1954	14	1976–2012
1932–2025	Nørgård, Per	–	7 (als Gastkomponist)	1992
1934–2023	Marti, Heinz	1967	7	1976–2014
1934–2006	Tenney, James	–	5 (als Gastkomponist)	1993
1935–2025	Mariétan, Pierre	1968	7	1977–2009
1935–2021	Wyttenbach, Jürg	1959	9	1981–2012
1936–2007	Balissat, Jean	1960	5 (davon 1 postum)	1986–2009
1936–2012	Gaudibert, Eric	1966	12	1976–2012
1937–2024	Kessler, Thomas	1969	6	1987–2015
1937–2013	Lehmann, Hans Ulrich	1963	11	1978–2012
1937–2019	Wüthrich, Hans	1976	6	1987–2011
1939	Holliger, Heinz	1961	13	1979–2016
1939	Schneider, Urs Peter	1966	17? (2)	1982–2013
1939	Wettstein, Peter	1967	5	1985–2009
1941	Schweizer, Alfred	1979	5	1977–2002
1941	Zinsstag, Gérard	1975	5	1989–2012
1943–2023	Derungs, Martin	1968	5	1987–2007
1943	Hoch, Francesco	1973	8	1981–2009
1943	Moser, Roland	1976	11	1983–2013
1944	Bräm, Thüring	1974	8 (1)	1976–2009
1944	Streiff, Peter	1976	11	1981–2009
1946	Trümpy, Balz	1975	7	1990–2009
1948	Dünki, Jean-Jacques	1979	7	1985–2007
1950	Gasser, Ulrich	1976	8	1978–2007
1952	Leimgruber, Urs	1997	5 (2)	2000–2013
1953	Frey, Jürg	1986	7	1990–2014
1953	Müller, Thomas David	1990	6	1991–2005

Geburtsjahr (und ggf. Todesjahr)	Name	Eintritt in den STV	Aufführungen* 1976–2017	Zeitraum der Aufführungen
1954	Demierre, Jacques	1985	8 (6)	1987–2013
1954	Furrer, Beat	1984	7	1985–2015
1954	Haubensak, Edu	1986	7 (1)	1990–2015
1954	Wohlhauser, René	1979	7	1984–2009
1955	Mäder, Urban	1988	8 (3)	1992–2010
1955	Zimmerlin, Alfred	1990	14 (3)	1982–2013
1957	Glaus, Daniel	1981	10? (mindestens)	1983–2013
1958	Jarrell, Michael	1984	13	1985–2016
1959	Käser, Mischa	1989	8 (1)	1992–2009
1962	Ammann, Dieter	1997	10 (2)	1999–2013
1970	Vassena, Nadir	1996	11	1997–2017
1972	Dayer, Xavier	1997	7	1998–2012
1973	Corrales, Arturo	2005	5	2007–2015
1976	Roth, Michel	2003	7	2003–2017

* Die Anzahl der Aufführungen entspricht der Summe der Kompositionen, Improvisationen (solo oder als Teil eines Kollektivs), Performances, Installationen. Würde ein und dieselbe Komposition im Laufe der Jahre mehrmals aufgeführt, wird sie auch mehrmals gezählt. Was die Aufführungszahlen nicht spiegeln, sind Grössenverhältnisse hinsichtlich Besetzung und Dauer der jeweiligen Beiträge. Zahlen in runden Klammern: Anteil der Improvisationen, Performances und Installationen.

mit *Forme et mystère* für Orgel und 2- oder 4-kanaliges Tonband (1989). Die Jury hatte das Werk prämiert, aus «technischen Gründen» aber setzte man es kurzfristig wieder ab.³⁰

Nimmt man sämtliche 41 Feste von 1976 bis 2017 pauschal in den Blick, so ist eine Rangliste der Meistgespielten – pro Kategorie geordnet nach Alter (Tab. 3 und 4) – leicht erstellt: 1. Klaus Huber (wie bereits im Zeitraum 1951–1975), 2. Urs Peter Schneider, 3. Rudolf Kelterborn und Alfred Zimmerlin, 4. Heinz Holliger und Michael Jarrell, 5. Eric Gaudibert, 6. Hans Ulrich Lehmann, Roland Moser, Peter Streiff und Nadir Vassena, 7. Jacques Wildberger, Franz Furrer-Münch, Dieter Ammann und Daniel Glaus, 8. Jürg Wyttenbach, 9. Francesco Hoch, Thuring Bräm, Ulrich Gasser, Jacques Demierre, Urban Mäder und Mischa Käser, 10. Arthur Honegger, Wladimir Vogel, Willy Burkhard, Sándor Veress, Per Nørgård [Gast], Heinz Marti, Pierre Mariétan, Balz Trümpy, Jean-Jacques Dünki, Jürg Frey, Beat Furrer, Edu Haubensak, René Wohlhauser, Isabel Mundry, Xavier Dayer und Michel Roth, 11. Boris Mersson, Ernst Pfiffner, Thomas Kessler, Hans Wüthrich, Thomas David Müller, 12. Julien-François Zbinden, Robert Suter, James Tenney [Gast], Jean Balissat, Peter Wettstein,

³⁰ Vgl. 93. Schweizerisches Tonkünstlerfest, Luzern, 23.–25. 10. 1992 (Programmheft), unpaginiert, ASM-P-2-12.

Tab. 4: Tonkünstlerfeste 1976–2017: meistaufgeführte Frauen
(geordnet nach Geburtsjahr)

Geburtsjahr	Name	Eintritt in den STV	Aufführungen* 1976–2017	Zeitraum der Aufführungen
1930	Fontyn, Jacqueline	–	4 (als Gastkomponistin)	1997
1936	Radermacher, Erika	1984	3? (mindestens) (1?)	(1982?) 1991–2002
1940	Baader-Nobs, Heidi	1986	4	1989–2005
1953	Roth, Esther	1990	5	1990–2009
1956	Szeghy, Iris	2003	3	2003–2005
1957	Irman, Regina	1990	4	1990–1997
1959	Schuppe, Marianne	1995	4 (3)	1996–2004
1960	Schürch, Dorothea	1992	4 (4)	1996–2007
1961	Meierhans, Mela	2002	3 (1)	2000–2004
1962	Reber, Marie-Cécile	1998	4 (3)	2000–2013
1962	Skrzypczak, Bettina	1994	3	2000–2013
1963	Mundry, Isabel	2012	7 (2 vor Eintritt in STV)	2007–2012
1964	Lee, Junghae	1999	3	2007–2012
1965	Baumann, Franziska	1997	4 (4)	2000–2004
1965	Hug, Charlotte	1997	5 (2?)	2000–2010
1968	Schmucki, Annette	1997	4 (1)	1999–2010
1971	Rosenberger, Katharina	2003	3 (1)	2004–2014
1972	Gillot, Anne	2001	3 (3)	2009–2013
1974	Winkelman, Helena	2006	4	2010–2016

* Siehe Anmerkung zu Tab. 3.

Alfred Schweizer, Gérard Zinsstag, Martin Derungs, Urs Leimgruber, Esther Roth, Charlotte Hug und Arturo Corrales.

Es handelt sich um 55 Namen – unter den Positionen 10 und 12 tauchen insgesamt drei Frauen auf –, die zusammengenommen mehr als ein Drittel des Gesamtrepertoires verantworteten.³¹ Für die andern (knappen) zwei Drittel waren rund 360 Namen zuständig. Zudem fällt auf, dass die Meistgespielten mehrheitlich aus der Deutschschweiz stammen. Lediglich ein knappes Fünftel der Namen lassen sich der lateinischen Schweiz, vorab der Romandie, zuordnen. Deren Anteil am Gesamtrepertoire beträgt demgegenüber rund ein Viertel, wovon wiederum knapp 80 Prozent auf die Romandie entfallen.³²

31 Gerechnet wird hier mit einem pauschalen Wert von 1000 Aufführungen. Dieses «Gesamtrepertoire» berücksichtigt in Annäherung die Beiträge von Vereinsmitgliedern, nicht jedoch das in der Datenbank ebenfalls erfasste internationale Repertoire aus verschiedenen Jahrhunderten, um das die Konzertprogramme verschiedentlich ergänzt wurden (vgl. die Einleitung dieses Kapitels).

32 Diese Angaben sind bewusst sehr grobkörnig gehalten; in zahlreichen Fällen sind eindeutige

Was die rasch hingeworfene Rangordnung betrifft, so ist sie allerdings irreführend, wie die beiden Tabellen, die auch den jeweiligen Zeitrahmen der Aufführungen erfassen, zu zeigen versuchen. Um ein markantes Beispiel herauszugreifen: Dieter Ammann belegt übers Ganze gesehen Rang 7, trat dem Verein jedoch erst 1997 bei und erzielte seine zehn Aufführungen anschliessend in nur 14 Jahren (1999–2013). Demgegenüber erstrecken sich Klaus Hubers 19 Aufführungen über 33 Jahre. Bezüglich der Aufführungsdichte in einem gegebenen Zeitraum wird Huber also von Ammann geschlagen. Aber auch Isabel Mundry, der 2012 ein Porträtkonzert gewidmet wurde, Helena Winkelman, Arturo Corrales und Junghae Lee reihen sich unter solchem Blickwinkel noch vor Huber ein.

Dennoch: Einigermassen deutlich geht aus Tabelle 3 hervor, dass Komponisten, die dem STV bereits vor 1975 beigetreten waren – darunter befinden sich auch ausschliesslich oder teilweise postum programmierte Namen wie Arthur Honegger, Willy Burkhard oder Wladimir Vogel –, in der (pauschalen) Liste der Meistgespielten höchst prominent vertreten sind. Tatsächlich betrifft dies fast die Hälfte der hier versammelten Namen, wobei nicht wenige bis in die 2010er-Jahre in den Festprogrammen aufscheinen. Jüngere Generationen oder, je nach Blickwinkel, Zwischengenerationen rücken um ungefähr 1980 beziehungsweise 2000 nach, freilich ohne die Älteren völlig aus den Programmen zu vertreiben. Ein eigentlicher Generationenwechsel zeichnet sich im Grunde erst ganz kurz vor der Auflösung des STV ab.

Ebenfalls zum Schluss der Vereinsgeschichte weist die Mitgliederliste gegenüber früheren Jahren und Jahrzehnten einen Höchststand an Komponistinnen aus. Die konkreten Zahlen sind dennoch bescheiden: Im Verzeichnis von 2017 sind total 327 Komponierende vermerkt; der Frauenanteil beträgt 46, was 14 Prozent entspricht. Im Vergleich zum Jahr 2000 bedeutet dies – in absoluten Zahlen – aber immerhin eine Verdoppelung. Unter 285 Komponierenden befanden sich damals 23 Frauen (8 Prozent). Für die Zeit davor haben sich Listen mit Berufsbezeichnungen nur für die Jahre 1989, 1991 und 1998 erhalten. Hier lässt sich folgende Entwicklung ablesen: 1989 enthält die Liste 5 Komponistinnen (2,6 Prozent aller Komponierenden), 1991 sind es 7 (3,15 Prozent), 1998 schliesslich 18 (6,3 Prozent).³³

Blickt man wiederum auf das Repertoire der Tonkünstlerfeste, ergibt sich Folgendes: Übers Ganze gesehen (1976–2017) verantworteten Frauen rund 16 Prozent der Gesamtproduktion. Eingeschlossen sind hier auch Beteiligungen an gemischten Kollektiven wie beispielsweise Improvisationsensembles. Fokussiert man lediglich auf die Periode von 1976 bis 1999, so liegt der Frauenanteil bei rund 10 Prozent eines Gesamtrepertoires von etwa 450 Beiträgen. Dieser pauschale Wert kaschiert aber freilich die Entwicklung in dieser Zeitspanne und hier-

Zuordnungen von Akteur:innen zu Sprachregionen unmöglich, wenn etwa Geburts-, Wohn- und Arbeitsort nicht übereinstimmen.

33 Vgl. die Mitgliederlisten 2000 und 2017, ASM-L-3-1; Verzeichnisse der Komponierenden von 1989, 1991 und 1998, ASM-L-3-2.

bei insbesondere den Umstand, dass Komponistinnen bis Ende der 1980er-Jahre kaum je in Festprogrammen auftauchten. Dafür sind insbesondere zwei Faktoren verantwortlich: Zum einen lassen sich Wettbewerbsteilnahmen der ohnehin wenigen Komponistinnen bis 1989 buchstäblich an einer Hand abzählen; zum andern wurden ebendiese wenigen Eingaben mehrheitlich abgelehnt. So erging es Anna Spoerri-Renfer, die an den Ausschreibungen für die Feste von 1977 und 1978 teilgenommen hatte, oder Margrit Zimmermann, die bis 1989 lediglich als Passivmitglied geduldet war,³⁴ sich aber trotzdem für das Fest von 1981 beworben hatte. Die Ablehnung erfolgte mit der Begründung, die eingereichte Partitur (*Introduzione e Allegro* für grosses Orchester, 1979) entspreche den Vorgaben der Ausschreibung nicht – ein Argument, mit dem damals allerdings auch drei Männer (Josef Haselbach, Roland Moser und René Wohlhauser) abgeschmettert wurden.³⁵

Die Aufgeführten: Am Fest von 1978 gelang es Dorothe Schubarth als erster Frau seit 1969, eine Komposition (*Rhythmische Metamorphosen*) zu platzieren. Genauer betrachtet handelte es sich dabei jedoch quasi um einen Trostpreis. Beworben hatte sich Schubarth nämlich nicht mit diesem kurzen Instrumentalstück, das wohl in erster Linie für schulmusikalische Zwecke bestimmt war, sondern mit der liturgischen Kantate *Ecce Homo* für Altsolo, kleinen Chor, Viola und Orgel. Gemessen an solchen Verhältnissen gelang Heidi Baader-Nobs 1989 dann nachgerade eine Sensation: Als erste Komponistin seit 1957 bekam sie ein Orchesterwerk aufgeführt – besser noch: Sie war, soweit ersichtlich, die erste Frau, die an einem Tonkünstlerfest ein Orchesterwerk uraufführen konnte. Bei dem rund 16-minütigen Stück handelte es sich um *Musique de fête pour ...*, das 1981 entstanden war und Jacques Wildberger gewidmet ist.³⁶ Und hier erhält mein Jubel auf den ersten Blick einen kleinen Dämpfer: Wildberger war damals als Vorstandsmitglied in der Jury und befürwortete die Aufführung. Der zweite Blick aber gibt Entwarnung: Auch Josef Haselbach, Aurèle Nicolet und Mario Venzago notierten in der Bewertungstabelle ein «Oui».³⁷

1990 war aus Sicht der Frauen erneut ein vergleichsweise erfreuliches Jahr. Das Tonkünstlerfest in Kreuzlingen, das zur Hauptsache der Schulmusik und Musikpädagogik gewidmet war, beinhaltete auch ein Format mit dem Titel «CH-Piano», das neben 17 Komponisten immerhin fünf Komponistinnen berücksichtigte (Esther Roth, Eva Känzig, Heidi Baader-Nobs, Geneviève Calame und Regina Irman).³⁸ Demgegenüber verzeichnen die Jahrgänge 1991, 1992 und 1993 insgesamt lediglich vier Kompositionen von Frauen (Marie-Hélène Fournier, Erika

34 Siehe das Kapitel zu den Frauen, S. 177 f.

35 Vgl. Protokoll der Jurysitzung vom 24. 10. 1980, S. 1, ASM-E-1-45.

36 Vgl. das Werkverzeichnis auf der Homepage von Heidi Baader-Nobs, <http://baadernobs.ch/werke/allgemein>, 24. 3. 2025.

37 Vgl. die Bewertungsliste der Jury für das Tonkünstlerfest 1989 in Lausanne, ASM-B-2-132.

38 Die Sammlung wurde unter dem gleichen Titel im Nepomuk-Verlag veröffentlicht und ist bei Breitkopf in zweiter Auflage greifbar.

Radermacher, Esther Roth und Regina Irman). Anders wiederum sah es 1994 im Bereich der Improvisation aus: Am Fest von La Chaux-de-Fonds waren acht Frauen beteiligt.

Insgesamt aber verbesserte sich die Situation erst kurz vor der Jahrtausendwende. Im 21. Jahrhundert (2000–2017) betrug der Anteil der Frauen am Repertoire dann durchschnittlich 20 Prozent. Gegenüber dem Zeitraum 1976–1999 bedeutete dies immerhin eine Zunahme um Faktor zwei. In dieser Entwicklung spiegelt sich (mindestens) zweierlei: Zum einen war, wie geschildert, ab der Jahrtausendwende ein gegenüber den Vorjahren deutlicher, kontinuierlicher Zuwachs an Komponistinnen im Verein zu verzeichnen, der sich auch in den Programmen der Tonkünstlerfeste niederschlug. Zum andern hatten sich die Feste mit der nun einigermassen regelmässigen Einbindung von improvisierter Musik, Performances und Installationen künstlerischen Bereichen und Formaten geöffnet, an denen Frauen überproportional partizipierten. Letzteres mag auch Tabelle 4 nahelegen, in welcher die am häufigsten berücksichtigten Frauen versammelt sind. Dabei fällt auf, dass die Listenplätze auffallend oft auf mehr oder weniger hohe Anteile aus den Bereichen Improvisation, Performance und Klanginstallation zurückzuführen sind.

Akustische Visitenkarten des STV

Der Verein als Tonträgerproduzent

THOMAS GARTMANN

Punktuell hatte der Schweizerische Tonkünstlerverein schon im Krieg begonnen, mit Schellackplatten für Musik aus der Schweiz zu werben. Ab 1944 wurden sie bei Turicaphon gepresst, wenig später als «Schweizer Komponisten, Serie des STV»¹ bei den führenden Firmen Decca und Columbia. Über den Kurzwellendienst des Schweizer Radios² wurden sie europaweit vertrieben. Eingespielt wurden vor allem Orchesterwerke, geleitet von Dirigenten, die dem STV-Vorstand oder dessen Kommissionen angehörten, wie Paul Sacher, Luc Balmer, Robert Blum und Ernest Ansermet. Ausserdem konnte man hier keinen Bogen um den sonst im Verein verfeimten Hermann Scherchen machen,³ weil ihm wohl am meisten Aufnahmen von Schweizer Kompositionen zu verdanken sind, die er mit dem Radioorchester Zürich oder dem Musikkollegium Winterthur produziert hatte.

Systematisch gestaltete sich die Aktion im Hinblick auf die Schweizer Landesausstellung Expo 1964 in Lausanne, wo sich der Sitz des STV-Generalsekretariats befand, allerdings nicht auf Initiative des STV, sondern auf diejenige von Domenic Carl, rätoromanischer Vertreter und Verwaltungsdirektor der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), und von Ulrich Uchtenhagen, Direktor der schweizerischen Urheberrechtsgesellschaft SUISA (damals Mechanlizenz, im Folgenden immer SUISA genannt). Sie entwickelten 1962 die Idee, eine Anthologie der Schweizer Musik auf Schallplatten zu veröffentlichen.⁴ Um die nötige Schlagkraft zu erreichen, wurde hierzu eine Arbeitsgemeinschaft gegründet, die *Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse* (CT), die ihren Zweck bereits im Titel trug. Als weitere Partner neben STV, SRG und SUISA wurden der Musikerverband und die Schweizerische Interpretengesellschaft (SIG) aufgenommen, sodass ausser der Tonträgerindustrie auch alle kollektiven Rechteinhaber mit im Boot sassen. Anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Arbeitsgemeinschaft gab der Tontechniker Pierre Walder, der die Produktionen ab Beginn begleitet hatte, in einer Sitzung stolz einen kurzen Rückblick: «Angesichts der knappen Zeit, die zur Verfügung stand, arbeitete ein Komitee, dem unter anderem die Herren Steinbeck [Leiter Musikdienst der

1 Vgl. den Katalog der Nationalphonotheek, www.fonoteca.ch.

2 Später Swiss Radio International, heute Swissinfo.ch.

3 Siehe die Kapitel zu den Ausländer:innen und zu den Komponistenpreisen.

4 Protokoll der Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik, Sitzung vom 12. 4. 1989, S. 2, ASM-E-1-48.

SUISA], Zbinden [Musikleiter bei Radio Lausanne] und Walder angehörten, hart daran, 30 LPs Mono für 64 herauszubringen. Diese Serie wurde später durch 20 Stereo-LPs ergänzt. Zu dieser Zeit war die SRG durch die vielen Aufnahmemöglichkeiten, die sie bot, der Motor des Unternehmens. Bis heute wird diese Serie mit den Porträtplatten von Schweizer Komponisten fortgesetzt, Porträts, die seit 1988 auf CD erscheinen.»⁵ Die Reihe fand regen Zuspruch: «Beim Studium der vom STV erhobenen Statistik stellen die Mitglieder fest, dass in weniger als elf Jahren mehr als 50 000 Anthologie-Platten verkauft wurden.»⁶ An einer Presseorientierung, über die die *Schweizerische Musikzeitung* berichtete, wurde noch stolzer verkündet: «Ein bleibendes Dokument ist die Anthologie schweizerischer Musik auf Schallplatten, die damals, 1964, auf dreissig monauralen Scheiben vorgelegt wurde: eine klingende Musikgeschichte der Schweiz, die von den Tropen und Sequenzen aus dem Kloster St. Gallen bis zu den damaligen Avantgardisten Heinz Holliger, Jürg Wyttenbach und Klaus Huber reichte. [...] Bis 1974 folgten zwei weitere Serien von je zehn Platten [...] Sie schlossen Lücken, welche die ersten dreissig Platten offengelassen hatten, und sie aktualisierten die ganze Anthologie durch Einbezug der jüngsten Komponistengeneration.» Besonders eindrücklich sind die im Folgenden rapportierten Zahlen: «Rund 75 000 Exemplare wurden von den fünfzig Platten gepresst; die Auflagen schwankten zwischen 800 und 4000. 55 000 von ihnen wurden verkauft, rund 13 000 durch die offiziellen musikalischen Institutionen der Schweiz an ausländische Interessenten (Radiostationen, Bibliotheken, musikwissenschaftliche Institute usw.) verschenkt.»⁷

1972 trat die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia als Mitglied der CT bei, wodurch sich die finanzielle Basis verbreiterte; der Musikerverband seinerseits zog sich zurück, wohl weil er seine Interessen durch die Interpretengesellschaft genügend vertreten sah.⁸

Bei einer so heterogenen Trägerschaft stand die Produktion zeitgenössischer Musik auch in Konkurrenz zu andern Musikgenres. SUISA-Direktor Uchtenhagen berichtet 1975 von der «Realisierung eines Projekts, das ihr [der SUISA] schon lange am Herzen liegt und für das sie aus ihrem Kulturprozent gewisse Beträge zurückgestellt hat. Es handelt sich um ein biographisches Buch über Schweizer Komponisten der Volksmusik, in dem auch interessantes Fotomaterial zu finden sein wird», wofür Ernst Scheidegger gewonnen werden konnte. «Das Buch wird von Ex Libris herausgegeben, die es mit einer kleinen Serie von Schallplatten illustrieren wollen. Alle Mitglieder zeigten sich erfreut über diese

5 Ebd.

6 Protokoll der Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik, Sitzung vom 11. 3. 1975, S. 3, ASM-E-1-40.

7 Gerold Fierz: *Musica helvetica* – unter verschiedenen Aspekten, in: SMZ 119 (1979), S. 46–48, hier S. 46.

8 Max Favre, Andres Briner, Paul-André Gaillard, Bernard Geller (Hg.): *Tendenzen und Wirklichkeiten. Festschrift des Schweizerischen Tonkünstlervereins aus Anlass seines 75-jährigen Bestehens (1900–1975)*, Zürich: Atlantis, 1975, S. 117.

Initiative, insbesondere Herr Hauser [Delegierter der SIG], der sie seit mehreren Jahren befürwortet hatte. Die Arbeitsgemeinschaft wird das Patronat für dieses Werk übernehmen.» Der STV begnügte sich damit, darauf zu drängen, «auch Fachleute aus der französischen und italienischen Schweiz in die Arbeitsgruppe einzuladen». Julien-François Zbinden schlug vor, hierzu seinen Radio-Volksmusikkollegen zu konsultieren. Der Musikerverband fand das Projekt zwar interessant, hielt es aber für unnötig, in der Arbeitsgruppe vertreten zu sein. Auch Vital Hauser war der Ansicht, dass die SIG vorerst nicht an der Arbeitsgruppe beteiligt werden müsse. Nachdem er seinen Goodwill bewiesen hatte, lancierte er eine eigene Initiative zugunsten seiner Klientele und schlug vor, dass die Arbeitsgemeinschaft später eine Reihe von Schallplatten «mit den besten Interpretationen guter Schweizer Ensembles» herausgeben solle. Hans Steinbeck vom SUISA-Musikdienst wiederum packte die Gelegenheit beim Schopf und regte an, dass die SIG ihre Statuten ändere, damit sie Zuschüsse zahlen könne, um solche Tonträger zugunsten der Interpreten zu produzieren.⁹ Beides sollte sich erst viele Jahre später realisieren lassen.

Komponistenporträts

Zbinden knüpfte an diese Diskussion an und fokussierte auf die Komponisten, die er als STV-Präsident (1973–1979) vertrat. Er erinnerte daran, dass die Arbeitsgemeinschaft auf einer Pressekonferenz schon 1972 angekündigt habe, eine Reihe von «Porträts» zu veröffentlichen. Jedes dieser Porträts widme sich, anders als die meisten Anthologieschallplatten, ganz den Werken *eines* Komponisten. Uchtenhagen hielt fest, dass seitdem «mehrere Porträts von kommerziellen Firmen erstellt» worden seien, und fügte skeptisch an, «man kann sich fragen, ob es sich lohnt, mit ihnen zu konkurrieren. Unsere Aktion könnte vielmehr darin bestehen, dafür zu sorgen, dass Platten von Schweizer Komponisten so lange wie möglich für die Öffentlichkeit zugänglich bleiben, anstatt nach sechs Monaten vom Markt zu verschwinden.» Lance Tschannen bekundete dagegen grosses Interesse an einer Porträtserie, die «eine logische Fortsetzung von *Musica Helvetica*» seines Kurzwellendienstes darstellen würde. Steinbeck vom SUISA-Musikdienst, der befürchtete, dass die Hauptlast der Arbeit bei ihm anfallen würde, merkte an, dass «wir [die SUISA] weder über das Personal noch über die Mittel verfügen, um eine neue Serie in der gleichen Weise wie die Anthologie zu planen. Er bezweifelt, dass es möglich sei, den Erfolg der Anthologie ein zweites Mal zu wiederholen, da wir nicht über die effektiven Vertriebskanäle verfügten. Ausserdem war die Zeit vor der Nationalausstellung 1964 viel günstiger, um finanzielle Beiträge zu sammeln. Wie sehr sich die Situation in dieser Hinsicht geändert hat, hat man

⁹ Sitzung der Arbeitsgemeinschaft vom 11. 3. 1975, S. 4, ASM-E-1-40.

kürzlich im Zusammenhang mit der *Schweizerischen Musikzeitung* gesehen.»¹⁰ Zbinden hingegen gibt sich optimistisch und ist «überzeugt, dass die grossartige Arbeit, die bereits bei der Anthologie erfolgreich begonnen wurde, auch bei den Komponistenporträts von Erfolg gekrönt sein wird. Ausserdem berichtet er, dass nach seinem Wissen die meisten Komponisten, von denen kürzlich eine Schallplatte aufgenommen wurde, einen Grossteil der Kosten selbst tragen mussten. Alles hängt auch von ihren persönlichen Beziehungen ab.» Uchtenhagen ergänzt, es sei klar, «dass man sich um die Komponisten kümmern müsse, die im Schatten der Kommerziellen lebten, und um die jungen Leute, die in der Anthologie nicht berücksichtigt werden konnten».¹¹ Auch wenn die Reaktionen nach Schweizer Manier zunächst vor allem problemorientiert schienen, war die Zustimmung doch so gross, dass man sich an die Produktion machen konnte, die allerdings bei weitem nicht so zügig vonstattenging wie bei der Expo-Anthologie.

1977 wurde vorgeschlagen, im Rahmen der Reihe «Concerti di Lugano» im Radiostudio der italienischen Schweiz eine Pressekonferenz abzuhalten, verbunden mit der Aufführung eines Werks von einem Komponisten, der in der Reihe vertreten ist. Man wollte dort, in Zusammenarbeit mit dem Tourismusbüro, die ersten zwei Porträts vorzustellen, nämlich die von Albert Moeschinger und Julien-François Zbinden, dem aktuellen STV-Präsidenten.¹² Es wurden nun also Komponisten berücksichtigt, denen etwa der Komponistenpreis verwehrt blieb, wie Balissat und Zbinden,¹³ die in der ersten Serie berücksichtigt wurden, der Erstere nach seiner Wahl zum Präsidenten, der Letztere zu seinem Abschied.

Hauser, der Vertreter der Interpreten, interessierte sich demgegenüber weniger für die Komponisten als für die Tantiemen seiner Klientele: «Hauser beklagt sich, dass er auf einem Swissair-Flug eine Aufnahme aus *Musica Helvetica* hören konnte, obwohl die Rechte doch nur für die radiophone Distribution galten.»¹⁴

1979 beschloss die Kommission einstimmig, vor der weiteren Programmauswahl sich nochmals ihrer (ungeschriebenen) Kriterien zu vergewissern: Qualität sollte das primäre Kriterium sein. Bei den «ästhetischen Tendenzen» gehe es darum, «dem gesamten Schweizer Musikleben ein Gesicht zu geben», ein Kriterium, das beim STV allenthalben hochgehalten wurde, ebenso die «Berücksichtigung der vier [Sprach-]Regionen», wobei dies eine positive Diskriminierung der Minderheiten beinhaltete – Vertreter der Rätoromania wurden in diesem Zusammenhang allerdings nie vorgestellt. Die Einschränkung «Unsere Porträts sollen wichtige Lücken auf dem Plattenmarkt schliessen» führte dazu, dass stark präsenste Persönlichkeiten wie Heinz Holliger oder später Beat Furrer eher zurückgestellt wurden, bis sie für das Label zu wichtigen potenziellen Zugpferden wurden, auf die man nicht mehr verzichten konnte. Interessant noch,

10 Siehe das Kapitel zu den Verbandszeitschriften.

11 Sitzung der Arbeitsgemeinschaft vom 11. 3. 1975, S. 4, ASM-E-1-40.

12 Protokoll der Arbeitsgemeinschaftssitzung vom 3. 3. 1977, S. 4, ASM-E-1-42.

13 Siehe das Kapitel zu den Komponistenpreisen, S. 63–66, 70.

14 Protokoll der Arbeitsgemeinschaftssitzung vom 3. 3. 1977, S. 4, ASM-E-1-42.

dass eine Regel für allfällige Privatfinanzierungen aufgestellt werden musste:¹⁵ Wenn ein Komponist von Mäzenatentum profitiere, könne man «sein Porträt nur dann zusätzlich akzeptieren, wenn er alle Bedingungen erfüllt, die ihn für eine Auswahl würdig machen». Anders als bei den übrigen Aktivitäten des STV definierte man hier auch den Fokus, indem drei mögliche Gruppen identifiziert wurden: «a) Ältere Generation: Ehrung von Komponisten, die ein bedeutendes Œuvre aufweisen; b) Mittlere Generation: Persönlichkeiten, die sowohl authentisch als auch charakteristisch sind; c) Junge Generation: Förderung derjenigen, die bereits eine klar definierte Persönlichkeit haben.»¹⁶ Auch wenn diese wie andere Formulierungen gezwungenermassen vage bleiben, gaben sie doch die gewünschte Richtung vor.

Hans Steinbeck, der als Leiter des SUIISA-Musikdienstes wohl den grössten Überblick hatte, entschuldigte sich krankheitshalber für die Auswahlsetzung, steuerte diese aber deutlich, indem er den Kollegen am Vorabend eine Liste möglicher Kandidaten zukommen liess: «1. Jean Derbès 2. Martin Derungs 3. Giuseppe Englert 4. Eric Gaudibert 5. Jacques Guyonnet 6. Josef Haselbach 7. Gerhard Holzer 8. Francesco Hoch 9. Klaus Huber 10. Alfred Keller 11. André-François Maescotti 12. Heinz Marti 13. Norbert Moret 14. Urs Peter Schneider 15. Mathieu Vibert 16. Ernst Widmer.» Ausserdem wies Steinbeck darauf hin, welche Komponisten aus Konkurrenzgründen im Moment nicht porträtiert werden sollten, wiewohl sie es ebenso verdient hätten: «Laut Auskunft vom Basler Musikkredit (Dr. Emil Vogt) erscheinen demnächst die 3 folgenden Platten: 1. Conrad Beck 2. Thomas Kessler / Brian Ferneyhough 3. Jacques Wildberger. Für 1979/80 sind Porträts fest geplant von: 1. Heinz Holliger 2. Rudolf Kelterborn 3. Jürg Wyttenbach.»¹⁷

Auffallend ist, wie genau die Liste den genannten Kriterien entsprach und dass Namen vertreten waren, die erst Jahre danach ins breite Bewusstsein drangen; einzig Vibert wurde auch später nie für ein Porträt berücksichtigt. Offenbar entsprach diese Liste aber nicht ganz dem Gusto der Kommission, ihr schien die Auswahl zu avanciert, weshalb viele Namen gestrichen oder zurückgestellt wurden. Schneider wurde erst zwölf Jahre später berücksichtigt, Englert 14 Jahre später. Dafür ergänzte man vier Vertreter konservativer Musikrichtungen, Hermann Haller, Rolf Looser und Roger Vuataz, alles Vorstandsmitglieder des STV, sowie den SUIISA-Präsidenten Heinrich Sutermeister, und erfüllte somit ein ungenanntes Kriterium: Die tönende Visitenkarte stand vorab Funktionären des Schweizer Musiklebens zu. Dass daneben auch der (wie der vorerst nicht berücksichtigte Derungs) gerade 36-jährige Roland Moser vorgeschlagen wurde, erstaunt in diesem Zusammenhang umso mehr – die Produktion erschien allerdings erst sechs Jahre später –, weil der Komponist doch wohl noch einige weitere bedeu-

15 Siehe die Bemerkung von Zbinden oben, Anm. 11.

16 Sitzung der Spezialkommission vom 16. 1. 1979, S. 2, ASM-E-1-44.

17 Steinbeck an die CT, Poststempel vom 15. 1. 1979, also am Vortag der Sitzung eingetroffen.

tende Werke darauf haben wollte. Dies erwies sich auch später immer wieder als Herausforderung, wenn jedem Komponisten nur eine Platte zustand. Die endgültige Produktionsliste dieser Staffel umfasste Eric Gaudibert, Hermann Haller, Francesco Hoch, Klaus Huber, Rolf Looser, André-François Marescotti, Roland Moser, Heinrich Sutermeister und Roger Vuataz.¹⁸

Der STV hinkte weit hinterher: Erst Ende Jahr nahm er Kenntnis von den Beschlüssen der CT und konnte sie nur noch abnicken: «Der Vorstand stimmt der Produktion einer zweiten Serie von «Komponistenporträts» zu.»¹⁹ Um eine eigene Position zu markieren, monierte er aber: «Danach wäre es sinnvoll, gelegentlich und in besonderen Fällen von diesem Porträtsystem abzuweichen und z. B. mehrere Komponisten, die einer bestimmten Richtung angehören, auf einer Schallplatte zu vereinen», womit man die Vertreter der verschiedenen ästhetischen Richtungen besser zu befriedigen glaubte. Urs Peter Schneider, der als Vertreter der IGNM mitdiskutierte und keine Kenntnis davon hatte, dass er, wie andere Avantgardisten, auf der Longlist des SUISA-Musikdienstes figuriert hatte, bedauerte, dass die am 16. Januar 1979 erstellte Liste keine Komponisten experimenteller Musik enthielt.²⁰

Bei der Konkretisierung des vorgesehenen Porträts von Vuataz ein gutes Jahr später zeigte sich, wie man sich durch politische Entscheide in ein ästhetisches Dilemma manövrieren konnte. Roger Vuataz war ja nicht vom SUISA-Musikdienst vorgeschlagen worden, sondern von der Arbeitsgemeinschaft, wohl aus Dankbarkeit in Anbetracht seiner Funktionen im STV-Vorstand und am Radio.²¹ Obwohl sie zuvor sein Porträt befürwortet hatten, kamen den Musikexperten nun Bedenken gegen das konkrete Projekt. Nachdem offenbar ein erster Versuch fehlgeschlagen hatte, hatte der Komponist «neue Vorschläge gemacht, und die Kommission hörte die folgenden Werke an: «Les Tragiques», op. 124, Orchestre de la Suisse Romande, Leitung Jean-Marie Auberson, Sprecher Jean Henneberger, Aufnahme aus dem Studio in Genf 1970. Die Herren Tschannen und Zbinden haben ernsthafte Vorbehalte gegen die Aufnahme und sind der Meinung, dass der Sprecher dem Text nicht gerecht wird. Auf Vorschlag von Herrn Zbinden beschloss die Kommission, dass das Werk eventuell in Frage käme, aber nur unter der Bedingung, dass die Aufnahme neu gemacht und ein professioneller Sprecher hinzugezogen würde.» Bei Henneberger handelt es sich um den früheren Generalsekretär des STV, der sich persönlich für die Verleihung des Komponistenpreises an Vuataz starkgemacht hatte.²² Aber auch die zweite vorgeschlagene Aufnahme stiess auf Ablehnung: ««Images poétiques et pathétiques», op. 128, Orchestre de la Suisse Romande, Leitung Jean-Marie Auberson, Violoncello Ina

18 Commission spéciale, Sitzungsprotokoll vom 16. 1. 1979, S. 3, ASM-E-1-44.

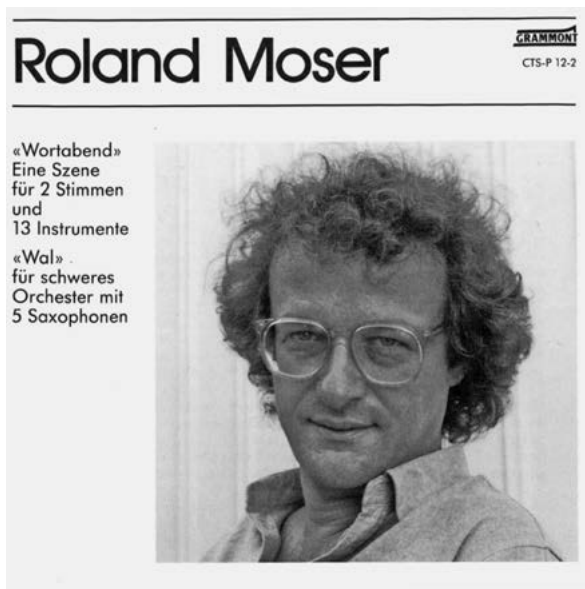
19 Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. 12. 1979, S. 7, ASM-E-1-44. Mit der «zweiten Serie» ist die Initiative nach der grossen Anthologie von 1964 gemeint.

20 Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. 12. 1979, S. 7, ASM-E-1-44.

21 Siehe das Kapitel zu den Komponistenpreisen.

22 Siehe ebd.

Abb. 1: Roland Moser gehörte zu den Ersten, die in die Reihe aufgenommen wurden. Grammont Portrait, 1987.



Joost, Aufnahme Radio Genf 1978. Die Kommission ist weder von der Qualität der Aufnahme noch von der Qualität des Werkes begeistert. Sie beschliesst, das Werk vorerst in der Reserve zu behalten.» Und beim letzten Vorschlag äusserte sich die Kommission noch negativer: «Ballade für Viola und Klavier», op. 113, Aufnahme von Radio Lausanne 1979. Die Kommission beurteilt das Werk als uninteressant für eine Schallplatte.» Trotzdem wollte die Kommission zügig vorangehen, damit «die Platte in einem angemessenen Zeitraum veröffentlicht werden kann»,²³ zumal der zu Ehrende schon hochbetagt war. Als Folge dieses Dilemmas zwischen Politik und Qualität, wo man erst bei der Konkretisierung kritisch hinhörte, verzögerte sich die Produktion weiter und kam erst 1981 heraus, als Vuataz 83 Jahre zählte. Als Kompromiss behielt man, offenbar mangels Alternativen, die beanstandete Bratschenaufnahme im Programm, entschied sich aber bei den anderen Werken für eine dritte Wahl. Die vorgeschlagene Cellistin blieb auf der Langspielplatte ebenfalls präsent, nun aber nicht mehr mit dem konzertanten, sondern nur mit einem kleinen Solowerk. In der Übertragung auf CD vier Jahre nach dem Tod des Komponisten wurde dann auch diese Interpretation durch eine Neuaufnahme eines Genfer Cellisten ersetzt.²⁴ Trotzdem hielt der abtretende STV-Präsident Zbinden bei seiner Abschiedsrede zufrieden fest: «Die Beziehungen zur Arbeitsgemeinschaft für die Verbreitung der Schweizer Musik sind ausgezeichnet. Nach der 1972 abgeschlossenen

23 Protokoll der Sitzung der Commission spéciale vom 28. 2. 1980, S. 4, ASM-E-1-45.

24 Vgl. Katalog der Fonoteca (wie Anm. 1).

Anthologie von 50 Schallplatten und den Fernsehporträts über 14 Komponisten²⁵ erscheint nun eine erste Serie von 6 Komponistenporträts, während die zweite Serie bereits in Vorbereitung ist.»²⁶

Statt sich über die Produktionen zu freuen, ärgerten sich nun aber einige Komponisten über das mangelnde Marketing und den Vertrieb, wie das Protokoll einer STV-Vorstandssitzung ausführlich berichtet: «Der Präsident verlas zwei Beschwerdebriefe, die zwei unserer Mitglieder an die Arbeitsgemeinschaft für die Verbreitung der Schweizer Musik geschrieben hatten, den ersten von Herrn Robert Suter vom 14. April 1980, den zweiten von Herrn Julien-François Zbinden vom 28. Mai 1980. Beide erheben Vorwürfe gegen die Gemeinschaft in Bezug auf die Veröffentlichung, den Vertrieb und die Promotion der Platte, die die Gemeinschaft ihrem Porträt gewidmet hat. Sie beschwerten sich vor allem darüber, dass sie nur zwei Exemplare ihrer Platte für ihren persönlichen Gebrauch erhalten haben, und über die Passivität der Firma Polydor, die ihrer Meinung nach ihren Verpflichtungen nicht nachgekommen ist, die Platten dieser Serie mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln zu fördern.»

Einige Mitglieder formulierten gleich konkrete Vorschläge, wie man den Vertrieb verbessern könnte: «Herr Dobler ist der Ansicht, dass es an der Zeit ist, den Vertrieb von CDs über unsere Komponisten und Interpreten zu verbessern, und dass insbesondere die Porträtserie in alle internationalen Kataloge aufgenommen werden sollte. H. Tschupp ist ausserdem der Ansicht, dass der Vertrieb solcher CDs verbessert werden sollte, insbesondere indem man sich an Schulen und Konservatorien wendet und versucht, mit anderen gleichartigen CD-Reihen, wie z. B. der von Basel, zusammenzuarbeiten. H. Huber ist der gleichen Meinung und schlägt vor, eine dynamische Persönlichkeit mit der Organisation der Werbung für diese CDs zu betrauen. Der Vorstand ist der Ansicht, dass die aktuelle Situation letztlich der Glaubwürdigkeit der AG schadet, und beschliesst, die Einberufung einer ausserordentlichen Sitzung der Mitglieder zu beantragen, um diese Probleme zu diskutieren.»²⁷

Damit angesprochen ist ein wiederkehrendes Problem der Reihe, bei der sich der STV einzig auf die Auswahl fokussierte. Erst einige Jahre später konnte vorübergehend eine befriedigende Lösung gefunden werden. Nicht erwähnt wurde allerdings, dass die Komponisten selbst Teil des Problems waren, wenn sie nicht eigenhändig sich dafür einsetzten, dass ihre Porträts im Umfeld ihrer Konzerte aufgelegt wurden, ja sich teils überhaupt nicht um die Verbreitung ihrer Schall-

25 Zbinden reklamiert hier die vom Schweizer Fernsehen produzierte Porträtserie quasi als Verdienst des STV, auch wenn der Verein höchstens informell beratend zur Seite gestanden hatte. Hierzu ausführlicher Gabrielle Weber: Die Vielfalt der Schweiz im zeitgenössischen Musikschaffen. Zehn Fernsehporträts für das Schweizer Fernsehen 2001, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 213–229.

26 Discours d'adieu de M. Julien-François Zbinden, Président, lors de l'Assemblée générale de l'AMS du 17 juin 1979 à la Salle des fêtes de Carouge, S. 4, ASM-E-1-44.

27 Protokoll der Vorstandssitzung vom 29. 5. 1980, S. 8, ASM-E-1-45.

platten kümmerten. An der angekündigten ausserordentlichen Gesellschaftsversammlung bildeten dann die an sich kleinlichen Interventionen der beiden einflussreichen Komponisten den Auftakt zu einer ausführlichen Diskussion zum Marketing.

Steinbeck weist darauf hin, dass Polydor die Hände nicht in den Schoss gelegt habe, was wiederum Faller bestreitet, zugleich aber sich selbst an der Nase nimmt: Er sei «skeptisch gegenüber der Vertriebsleistung von Polydor. Er ist der Meinung, dass wir auch unsererseits bei der Werbung für unsere Platten helfen müssen, indem wir uns an Fachzeitschriften, Konservatorien, interessierte Konzertveranstalter wenden.» Für Tschannen ist es dabei wichtig, «die Aufgaben klar abzugrenzen [...]. Was uns betrifft, so stehen uns andere Mittel zur Verfügung, um für unsere Serie zu werben.» Der SUISA-Direktor Uchtenhagen stimmt dem zu und schlägt folgende praktische Massnahmen vor, «um unsere Werbung so effektiv wie möglich zu gestalten: Der STV sollte seinen Mitgliedern die Veröffentlichung jeder Platte in einem von der Gemeinschaft herausgegebenen Prospekt ankündigen. Die Kunden der Anthologie sollten aufgelistet werden, ebenso wie alle Namen von Personen, die sich für Schweizer Musik interessieren könnten; alle diese Angaben, die dann in einen Computer eingegeben werden, sollten uns als Ausgangspunkt für den Versand von Prospekten dienen, ähnlich wie dies in einigen Schallplattenclubs (wie Claves in Thun) der Fall ist. In der Schweizerischen Musikzeitung sollte jede neue LP vorgestellt werden, wobei der Ausgabe ein Prospekt und ein Bestellformular beigelegt werden sollten. Alle Musikkritiker der grössten Zeitungen der Schweiz sollten systematisch kontaktiert werden und einen unserer Prospekte zusammen mit der neu erschienenen Platte erhalten. Ebenso sollten alle Radiostudios eine Platte mit einem kleinen Begleitbrief der Gemeinschaft erhalten. Herr Steinbeck schlug vor, sich auch an den Verband der Schweizer Musiklehrer an Hochschulen zu wenden, der ebenfalls ein interessanter Absatzmarkt sein könnte.»

Nachdem sie so schön in Fahrt gekommen waren, äusserte sich nun aber der Föderalismus in Form von Einwänden. Man glaubte offenbar an kein landesübergreifendes Interesse: «Die Herren Steinbeck und Faller würden unsere Aktion gerne sektoralisieren, d. h. zunächst das Publikum suchen, das an einem bestimmten Komponisten interessiert und von ihm betroffen ist (z. B. in geografischer Hinsicht), und unsere Bemühungen dann speziell auf den betreffenden Bereich konzentrieren. Nach einer Diskussion beschlossen die Mitglieder, ein Adressmaterial zu erstellen, das die Kunden der Anthologie der letzten drei oder vier Jahre, Radio- und Fernsehsender, Konservatorien, die wichtigsten Musikkritiker der Schweiz sowie die Konzertveranstalter umfasst.»²⁸

Auch wenn der Zweck der CT nie explizit definiert wurde, kann man aus der gelebten Praxis doch gewisse Absichten herauslesen: Die Produktionen mussten unterschiedlichste Ziele erfüllen – es galt das zeitgenössische Musikleben in der

28 Ausserordentliche Sitzung der Arbeitsgemeinschaft vom 20. 6. 1980, S. 3, ASM-E-1-45.

Schweiz zu dokumentieren, für die vertretenen Komponist:innen und Interpret:innen bedeutete es zugleich Visitenkarte, Ehrung und PR-Instrument, wobei Letzteres in sehr unterschiedlichem Masse genutzt wurde. Dies sieht man auch an den ebenso unterschiedlichen Zahlen des Absatzes. Schliesslich haben auch Förderinstitutionen wie Pro Helvetia und SUIISA-Stiftung für Musik die Serie für ihre Anstrengungen in der Exportförderung gebraucht und gezielt Festivals, weitere Veranstalter, Orchester, Ensembles und Solist:innen damit angeschrieben. Die Schweizer Radiostudios konnten so ihren Kulturauftrag betreffend Schweizer Quote erfüllen, ausländische Rundfunkstationen ihre musikalische Neugier und ihr Informationsbedürfnis befriedigen. Unschwer ist als Vorbild auch die Reihe *Edition Zeitgenössische Musik* des Deutschen Musikrats zu erkennen, die seit 1986 bei Wergo/Schott herausgegeben wird.

1988 ist der Anklang der Serie allerdings weit geringer geworden: «Herr Lüthi erklärt den Mitgliedern den Grund für die Rückkehr der Porträt-CDs von Schweizer Radio International. Bei seinem Amtsantritt hatte er 500 Exemplare jedes Porträts gefunden. Diese Platten wurden an 150 Stationen geschickt, die sich für diese Musik interessierten, und der Rest ging an den STV zurück.»²⁹ Dessen ungeachtet schmiedet man eifrig und mutig Programmpläne, die sich nun konsequent auf Neue Musik ausrichten und auch junge Komponisten wie den 30-jährigen Michael Jarrell vorsehen sowie mit Heidi Baader eine Komponistin, die erst seit zwei Jahren Vereinsmitglied ist. Ausserdem fällt auf, dass der Sprachenproporz nicht eingehalten und nur ein Vorstandsmitglied vorgeschlagen wird. All dies ist wohl der STV-Delegation zu verdanken, in der neben der Generalsekretärin mit Hansheinz Schneeberger ein an Neuer Musik sehr interessierter Geiger vertreten ist, aber eben kein Komponist: «Die «Hörkommission» (commission d'écoute) hat mehrere Namen ausgewählt, die sie den Mitgliedern vorschlägt, nämlich: Heidi Baader-Nobs, Heinz Holliger, Michael Jarrell, Rudolf Kelterborn, Thomas Kessler, Urs Peter Schneider, Balz Trümpy, Jacques Wildberger, Hans Wüthrich-Mathez. Herr Glowacz³⁰ findet, dass die Porträts Heinz Holliger und Rudolf Kelterborn so schnell wie möglich herausgebracht werden sollten, da ihr Fehlen in der Reihe überraschend ist. Frau Petitpierre präzisiert im Fall von Michael Jarrell, dass das Porträt ein wenig warten kann, da die Perspectives Romandes et Jurassiennes gerade eines herausgebracht haben. Die Liste wurde von den Mitgliedern angenommen und Herr Steinbeck wird mit den ausgewählten Komponisten Kontakt aufnehmen. Für das nächste Jahr sind als neue Porträts bereits vorgesehen: Beat Furrer, Carlo Florindo Semini, Michel Tabachnik, Ernst Widmer, Gérard Zinsstag.»³¹

Die Produktionen dieser Zeit sind sehr schön ausgestattet, mit ausführlichen Einführungen, teils von den Komponisten selbst, teils von führenden Musikwis-

29 Sitzung der Gesellschafter vom 8. 7. 1988, S. 2, ASM-E-I-48. Andreas Lüthi vertrat die SRG.

30 Mittlerweile wurden die CDs bei der Tudor Recording produziert, die von Wadec Glowacz repräsentiert wurde.

31 Sitzung der Gesellschafter vom 8. 7. 1988, S. 5, ASM-E-I-48.

senschaftlern, und Künstlerfotos von Olivier Christinat, die von Pro Helvetia für eine Ausstellung in ihren internationalen Kulturzentren zusammengestellt wurden: ein schönes Produkt, das aber kaum adäquat gewürdigt und ausgewertet wurde, sieht man einmal ab vom Prix Charles Cros 1989 für die Porträtreihe und von der «Mention Patrimoine pour la série des portraits».

Auf die Zentenarfeier der Schweiz 1991 hin wurde bereits 1986 besprochen, ob sich die Schweizer Musik wieder, wie 1964, mit einer Anthologie zeigen könnte. Im STV-Vorstand berichtete Sulzer aus der CT: «Am meisten Anklang fand eine Prestige-Reihe, die die Schweiz im Ausland angemessen repräsentiert und in der die wichtigsten Werke des 20. Jahrhunderts mit international renommierten Schweizer Interpreten wieder aufgenommen werden. Wie bei der Expo 64 würde sich eine spezielle Kommission mit diesen Platten befassen.»³² Eine neue Idee wurde mit dem Arbeitstitel «Série Événementielle» versehen, einem Neologismus, der wohl *Ereignis* und *experimentell* verbinden sollte, also so was wie Ereignisexperiment oder Experimentereignis. In der Folge wurde hierzu eigens eine neue Kommission gegründet, die aber nach zwei Jahren resigniert zurückmeldete: «Bisher hat sich die Kommission zweimal getroffen, und durch intensive Diskussionen haben sich verschiedene Konzepte herauskristallisiert. Die operative Phase ist noch nicht richtig angelaufen. Die erste gewünschte Platte in dieser Reihe war «Golgotha» von Frank Martin. Leider haben Erato, bei denen die Platte vergriffen ist, darauf verzichtet, uns die Rechte zu verkaufen, da sie die Platte selbst herstellen wollen. Diese neue Serie wird eine erhebliche Mehrarbeit erfordern, hauptsächlich im Bereich der Prospektion. Es müsste sich jemand verpflichten, Nachforschungen anzustellen und Aufführungen bei den entsprechenden Organisationen anzuregen. Eine solche Bereitschaft scheint uns bei keinem der Ausschussmitglieder möglich zu sein, weshalb die Einstellung einer Person, die sich ausschliesslich um die Expeditionsreihe kümmert, sehr wünschenswert wäre.»³³

Auch wenn hier fehlende Kapazitäten und rechtliche Probleme in den Vordergrund gestellt wurden, krankte die Idee primär an ihrer Ambivalenz zwischen dokumentarischem Anspruch (repräsentative Werke) und dem Ereignishaften, das zugleich noch experimentell sein sollte. Verschiedenste Aufnahmen von zentralen Werken von Hermann Suter, Honegger, Martin und Vogel wurden abgehört und kritisch diskutiert, was vor allem wiederholt zur Erkenntnis führte, dass die Interpretationen zu wenig überzeugten. Meist waren es nicht die besten Dirigenten, die diese Aufnahmen vorlegten. Beim Oratorium *Le mystère de la Nativité* von Frank Martin befand man ausserdem, dass so viel altfranzösischer

32 Protokoll der Vorstandssitzung vom 24. 4. 1986, S. 4, ASM-E-1-48: «[...] l'option qui a rencontré l'écho le plus favorable serait une série prestige représentant valablement la Suisse à l'étranger dans laquelle on reprendrait les œuvres les plus marquantes du 20e s. avec des interprètes suisses de renommée internationale. Comme pour l'Expo 64, une commission spéciale s'occupera de ces disques.»

33 Sitzung der Gesellschafter vom 8. 7. 1988, S. 5, ASM-E-1-48.

Sprechtext einem gesamtschweizerischen und einem internationalem Publikum nicht zuzumuten war.³⁴ So wurde 1990 beschlossen, aus finanziellen Gründen, aber auch wegen der fehlenden Bereitschaft und des ausbleibenden Enthusiasmus der Mitglieder die Serie auf Eis zu legen.³⁵ Dafür wurde nun die andere Perspektive verfolgt, das Ereignis: Weil für 1991 zahlreiche Uraufführungen angekündigt waren, wollte man quasi ein Best-of machen und nach dem Schweizer Jubeljahr veröffentlichen. Deshalb wurde vorgeschlagen, den Titel in «Série Anniversaire» zu ändern. Dass durch den «Kulturboykott»³⁶ auch in der Musik weniger Experimente und Ereignisse stattfanden, half der Aktion wenig. Endgültig aufgegeben wurde das Projekt 1991.³⁷ Immerhin: Die Idee einer Jahresauslese wurde später (wenn auch im Unwissen ihrer Vorgeschichte) wieder aufgenommen, diesmal erfolgreich.

Auch ein 1992 lanciertes,³⁸ gross angelegtes musikhistorisches Projekt, das nach einem Konzept des Zürcher Musikwissenschaftsordinarius Kurt von Fischer Helvetica von der Gregorianik bis zu den Zeitgenossen auf Tonträgern präsentieren sollte, wurde aus finanziellen Gründen nicht realisiert und 1993 verabschiedete man sich endgültig davon.³⁹ So konzentrierte man sich wieder auf Komponistenporträts.

In der Folge kamen für die Porträts wie beim Komponistenpreis verdiente Vorstandsmitglieder an die Reihe, aber auch jüngere Komponisten, beispielsweise Christoph Delz mit 37 Jahren (1985), und solche, die nicht stark im Konzertleben verbreitet waren, aber musikhistorisch bedeutsam schienen, wie der Schönberg-Schüler Alfred Keller. Dagegen wurde Sándor Veress erst mit 78 porträtiert, Wladimir Vogel gar erst mit 87 Jahren. Bereits mit 37 kam Jacques Demierre 1991 zum Zug, gleich nach seiner Wahl in den Vorstand und zugleich als erster Vertreter der improvisierten Musik, allerdings mit Werken, die der komponierten zeitgenössischen Musik zugerechnet werden.

Doch wie bereits früher herrschte bezüglich Vertrieb und Marketing immer wieder Unzufriedenheit. So gab es Probleme mit VDE Gallo, einem Kleinlabel, das von einem Pfarrer als Nebenbeschäftigung betreut wurde. Dieses Label hatte man wohl als Vertrieb gewählt, weil es quasi vor der STV-Haustür am Genfersee stand, vor allem aber weil man bei den bisherigen grossen Labels und Vertrieben nach früheren Erfolgen zunehmend marginalisiert wurde, so nach Polydor auch bei Tudor. Ein Versuch mit Claves scheiterte 1993.

Die STV-Generalsekretärin Hélène Sulzer, die seit 1989 auch als Präsidentin der

34 Kommissionssitzung vom 26. 6. 1990, S. 2, ASM-G-1-54.

35 Sitzung der Gesellschafter vom 14. 2. 1990, S. 4, ASM-G-1-54.

36 Weil die Aufdeckung eines landesweiten Bespitzelungsskandals mit der 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft zusammenfiel, riefen zahlreiche Künstler:innen zum Boykott von Feierlichkeiten auf, vgl. dazu etwa Fredi Lerch (Hg.): Der leergeglaubte Staat. Kulturboykott gegen die 700-Jahr-Feier der Schweiz. Dokumentation einer Debatte, Zürich: Rotpunkt, 1991.

37 Protokoll der Sitzung der Gesellschafter vom 20. 3. 1991, S. 5, ASM-G-1-54.

38 Protokoll der Sitzung der Gesellschafter vom 18. 3. 1992, S. 4, ASM-G-1-54.

39 Protokoll der Sitzung der Gesellschafter vom 29. 3. 1993, S. 4, ASM-G-1-54.

Künstlerischen Kommission amtierte, zeigte dazu in der Organisation mangelnde Effizienz. So wurden jeweils ausgiebige Hörsitzungen angesetzt, bei denen aber nicht immer die entsprechenden Bänder bereitlagen. Zugleich steckte die Produktion fest. Komponisten reklamierten, dass keine neuen CDs mehr herauskamen. Da setzte der neue STV-Präsident Roman Brotbeck zu einem Befreiungsschlag an: Bereits in seinem Wahlprogramm hatte er entgegen seiner Überzeugung, keine Aktivitäten auszulagern, sich dafür ausgesprochen, neue starke Partner zu suchen. Gleich nach seiner Wahl fädelte er dies in verschiedenen Vorgesprächen ein.

Befreiungsschlag⁴⁰

Das Management und die Produktion sowie der Vertrieb wurden nun 1996 vom Detailhandelsunternehmen Migros übernommen, das Präsidium von mir als Pro-Helvetia-Vertreter, beim STV verblieb noch die Geschäftsführung der Arbeitsgemeinschaft und die Protokollierung der Sitzungen. Brotbeck gelang es trotzdem, die Neuorganisation als Gewinn für den STV auszugeben: «Das langjährige Sorgenkind des STV, die Grammont-Reihe, wird ab 1997 in Zusammenarbeit mit der professionellen und auf die CD-Produktion und deren Marketing spezialisierten Crew des Migros-Genossenschafts-Bundes herausgegeben. In der Programmation und Auswahl der CDs hat der STV dank einem Anteil von drei Stimmen sogar das grössere Gewicht als in der alten Communauté de travail.»⁴¹ Überraschend konnte die Plattform darauf finanziell noch erweitert werden, weil die Stiftung der Interpretengesellschaft sich ebenfalls direkt mit einem Jahresbeitrag und nicht nur mit der Übernahme von Tantiemen beteiligte. Die Produktion konnte nun «vergrössert und thematisch erweitert werden auf Portraits von Komponistengruppen und Interpreten mit vornehmlich Schweizer Musik», nachdem 1996 nur gerade das Porträt Michael Jarrell herausgegeben werden durfte, dieses allerdings an einer «prominent besuchten Medienorientierung anlässlich der Internationalen Musikfestwochen Luzern».⁴²

Um den Wechsel auch nach aussen anzuzeigen und die Erkennbarkeit als Sublabel des Migros-Genossenschafts-Bundes (MGB) / Musikszene Schweiz ersichtlich zu machen, wurde die Ausstattung neu gestaltet: äusserlich zuerst in Silber, später in Bordeaux, dann schrumpfte das Fotoporträt vorübergehend auf eine kleine Vignette; das Layout wurde angepasst, das Booklet zweispaltig, der Labelname gross gedruckt. Nun wurde rasch eine grössere Erscheinungskadenz möglich, als Norm wurden jährlich sechs Porträts festgelegt. Diese sprunghafte Produk-

40 Dieser Abschnitt verrät sicherlich eine subjektive Perspektive: Der Autor war 1994–2011 Leiter der Abteilung Musik bei Pro Helvetia und ab 1997 auch Präsident der Arbeitsgemeinschaft, teils gar Verfasser ihrer Protokolle.

41 Jahresbericht 1996, S. 4, ASM-E-3-91.

42 Jahresbericht 1996, S. 47 f., ASM-E-3-91.

tionssteigerung führte zu einer raschen Öffnung des Repertoires, teils schneller, als es beim STV selbst der Fall war. Unabhängig blieb aber die Auswahl: «Die künstlerische Kommission beschliesst allein über die Aufnahme», vermerkt das Protokoll.⁴³ Inzwischen hatten sich auch die informellen Auswahlregeln an die Entwicklung des STV angepasst. Auf Nachfrage des Marketingchefs Mirko Vaiz wurden diese deshalb wieder einmal schriftlich festgehalten: «Komponist/Innen: Schweizer oder in der Schweiz lebend, Mitglied von STV und/oder Suisa; – Interpret/Innen: vorzugsweise Schweizer oder in der Schweiz lebend, profiliert und überregional bekannt; Werke: weitgehend neuere Schweizer Musik.»⁴⁴

Eine Einschränkung allerdings wurde neu eingeführt: Roman Brotbeck setzte erfolgreich durch, dass STV-Vorstandsmitglieder nicht mehr ausgezeichnet wurden, wie sie auch von weiteren Privilegien nicht mehr profitieren konnten. Eine ähnliche Regelung galt kurz darauf auch bei SUISA und SUISA-Stiftung. Beides blieben informelle Regelungen, die später wieder etwas aufgeweicht wurden. Aber mit der fast automatischen Bedienung von Vorstandsmitgliedern war es nun vorbei.

1996 berichtet die CT stolz: «ein breites, ausgewogenes und dennoch profiliertes, qualitativ hochstehendes Programm».⁴⁵ Die Zusammenarbeit mit der Migros ermöglichte es, Komponisten, denen man nicht das erwartete Innovationspotenzial zubilligte, in der Migros-eigenen Reihe *Musikszene Schweiz* erscheinen zu lassen. Hier finden sich Komponisten wie Peter Mieg, Gion Antoni Derungs, René Gerber, Rolf Liebermann. In keinem dieser Gefässe berücksichtigt wurden dagegen «Kunsthändler» (so pflegte ich diese «Kategorie» damals zu bezeichnen) wie Caspar Diethelm oder Peter Benary, die noch in der 1964er-Anthologie vertreten waren.

Fast gleichzeitig mit der erfolgreichen Migros-Strategie lancierte Brotbeck eine zweite Idee, als hätte er dieser Auslagerung doch etwas misstraut: eine neue eigene Serie, bei der niemand dreinreden konnte und für die er bereits eine potenzielle weitere Geldgeberin gefunden hatte – eine Reihe, «die vor allem improvisierte oder experimentelle Musik präsentiert. Bisher gab es nur Komponistenporträts und diese neue Serie bietet uns eine viel grössere Möglichkeit.» Gleich nennt er auch seine Favorit:innen, die in der Diskussion dann priorisiert werden. Auf der Liste finden sich allerdings fast nur Komponist:innen, die später ins Programm der Grammont Portraits aufgenommen wurden, wie die Migros-Reihe nach der Vereinsadresse in Lausanne benannt wurde. Dies gilt im Übrigen auch für das Improvisationsalbum um Alfred Zimmerlin. Vorerst aber entfacht sich eine Debatte über Ziel und Zielpublikum. So stellt Pierre Sublet in Anspielung auf bisherige Gepflogenheiten die Grundsatzfrage: «Wollen wir jemanden lancieren oder jemandem eine Freude machen, wollen wir etwas Repräsentati-

43 Protokoll der Sitzung vom 9. 6. 2005, ASM-E-1-52.

44 Ebd.

45 Thomas Gartmann in: Jahresbericht 1996, S. 47 f., ASM-E-3-91.

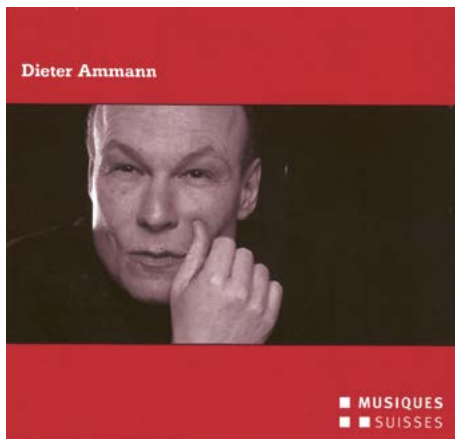


Abb. 2: Grammont Portrait von Dieter Ammann, 2014, nun in Bordeaux.



Abb. 3: Mit WIM Radio Days wurde die experimentelle Reihe 1999 eröffnet.

veres?», worauf Isabelle Mili, die kurzfristige frühere Musikchefin von Pro Helvetia, im Einklang mit der Förderpolitik der Kulturstiftung meint: «Man muss mehr in Richtung Besonderheit, Originalität denken, da es sehr schwierig ist, eine Logik zu finden», was auch Brotbeck mit der ihm eigenen Radikalität fordert: «Man muss sich fragen, was man z. B. in New York gerne hören würde.» Etwas vollmundig meint das Protokoll zur anschliessend verabschiedeten Liste, deren Urheber:innen sich einem solchen Anspruch verpflichtet glaubten: «[...] der Vorstand legt die folgenden CD-Projekte fest: a) André Richard, Gerald Bennett, Thomas Kessler, Heinz Holliger, Franz Furrer-Münch, Edward Stämpfli, Werner Kaegi, Bettina Skrzypczak, Fritz Voegelin. b) Mischa Käser, Manfred Werder. Improvisation: Zimmerlin/Binder/Ulrich *«The great musaurian Songbook»*, Peter K. Frei, Michel Seigner.»⁴⁶ Entgegen dem bestimmten Duktus («der Vorstand legt fest») handelt es sich dabei aber nur um eine Kandidat:innenliste, bei der auffällt, dass sie weitgehend aus der Perspektive Zürich-Basel zusammengestellt war und Romands und Frauen weitgehend ausklammerte, sich dafür auf Persönlichkeiten konzentrierte, die sich weitab vom kompositorischen Mainstream betätigten. Einige der Vorschläge wurden in den folgenden Jahren von der Arbeitsgemeinschaft berücksichtigt, aber bei weitem nicht alle. Von den Abgewiesenen nahm der STV indessen keinen einzigen in die eigene neue Serie auf.

Diese experimentelle Reihe richtete sich in der Folge viel radikaler aus, was Formate und Genres betraf. Sie diente der Dokumentation aussergewöhnlicher Events sowie experimenteller Gruppen und umfasst nebst Solo- und Gruppenimprovisationen elektronische Musik, Klanginstallationen, Kunstwerke, die Ton und Wort verbinden, wie Hörstücke, Sprachkompositionen oder *poésies*

⁴⁶ Protokoll der Vorstandssitzung vom 2. 11. 1996, S. 3, ASM-E-1-51.

sonores sowie Kollektivkompositionen. Teils haben die CDs die Funktion von Anthologien, teils dokumentieren sie besondere Ereignisse. Eine kuratorische Handschrift ist nicht zu spüren, vielmehr spiegelt sich die Vielfalt der Mitglieder und der sie protezierenden Vorstandsmitglieder. Vereint werden die Produktionen dadurch, dass sie von Vereinsmitgliedern stammen, die sich der komponierten Neuen Musik als nicht zugehörig empfinden. Ausserdem kennzeichnet die Reihe ein hoher Frauenanteil.⁴⁷ Produziert wurde sie vom Jazzlabel Unit (in der Schlussphase dann im Selbstverlag), ohne dass eine der seit 1999 veröffentlichten 32 CDs genuinen Jazz berücksichtigt, obwohl einige STV-Neumitglieder doch dem Jazz zugeordnet werden könnten. Aus finanziellen, vielleicht auch aus konzeptionellen Gründen wurde die Serie 2008, nach neun Jahren, eingestellt.

Die Grammont Portraits durchliefen im gleichen Jahr ebenfalls eine Krise. Gleichzeitig musste Claude Delley, der Direktor der SUIA-Stiftung, ankündigen, dass er verpflichtet worden sei, «die Beiträge im E-Musikbereich zugunsten der U-Musik zu kürzen, um eine «gerechtere» Verteilung zu erreichen». Dies würde sich für die CT wie vor allem auch für den STV negativ auswirken, das Ausmass sei aber noch nicht abzusehen.⁴⁸

2006 regte Karl Knobloch als Vertreter der Interpretengesellschaft eine «Grundsatzdiskussion über die Zukunft der CT» an: Die CT wurde 1964 gegründet, seither habe sich das Umfeld verändert (unter anderem neue Angebote, Benutzergewohnheiten, Verlagerung auf Kammermusikbereich). So solle neu über Sinn und Zweck, Bedürfnisse, Zielsetzungen, Konzept, neue Möglichkeiten etc. nachgedacht werden (Fragestellungen zum Beispiel: die Reihe als Dokumentation der Schweizer Musikszene oder als Künstlerförderung; Promotion wie? Ziele erreicht?). Die CT dürfe jedenfalls nicht zum Selbstläufer verkommen. In einer ersten Diskussionsrunde wurden verschiedene Punkte angesprochen: Bedeutung des Vertriebsnetzes, Grammont als «zeitgenössisches Fenster», Verlust von Öffentlichkeit durch die Schliessung von Radio Schweiz International, Förderung von Kontakten im Ausland (Botschaften, Kulturattachés, Tourneen, Radios etc.). Nicht infrage gestellt wurde hingegen die Zweckbestimmung des Gesellschaftsvertrages, wie sie 1997 neu formuliert worden war: «Die Schweizer Musik soll in unserem Land wie auch im Ausland ein Echo finden und geschätzt werden. Aus diesem Grunde ist die Arbeitsgemeinschaft bestrebt, das Schweizer Musikschaffen und die Verbreitung schweizerischer Musik zu fördern. Ihr Hauptziel ist die Veröffentlichung von Tonträgern und audiovisuellen Trägern mit Schweizer Musik.»⁴⁹

Auch beim Migros-Kulturprozent sind jetzt unsichere Zeiten angebrochen: Eine Abteilung Musik gibt es im Jahr 2000 nicht mehr. «Musikszene Schweiz ist nun von den Klubhauskonzerten abgetrennt; die Verantwortung liegt ganz bei

47 Siehe das Kapitel zu den Frauen.

48 Protokoll der Künstlerischen Kommission, 10. 11. 2006, unpaginiert [S. 3], ASM-G-1-70.

49 Gesellschaftsvertrag vom 16. 1. 1997, ASM-G-1-54.

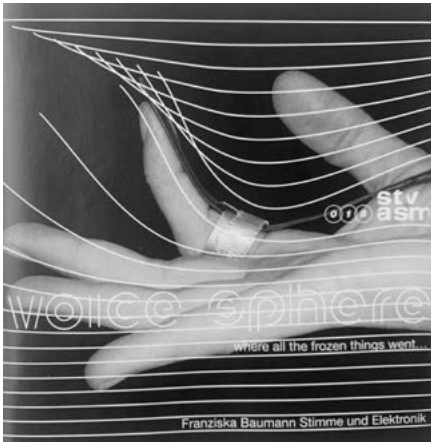


Abb. 4: Auch grafisch wurde in der experimentellen Reihe auf hohe Qualität Wert gelegt: CD *Voice Sphere* von Franziska Baumann, erschienen im STV-eigenen Label 2002.

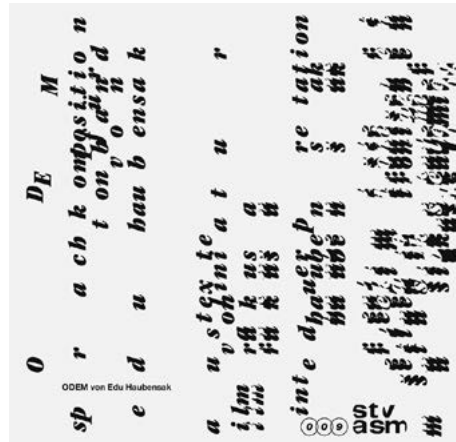


Abb. 5: Auch von der Aufmachung her wurde das Experimentelle unterstrichen: CD-Cover *Odem*, Sprachkomposition für Tonband von Edu Haubensak, Texte von Ilma Rakusa, erschienen im STV-eigenen Label 2000.

Claudio Danuser. Der Brief von Gartmann, der Besorgnis bezeugte, tat seine Wirkung: Jana Caniga [Direktion Kultur und Soziales] bestätigte schriftlich, dass man an der Zusammenarbeit festhalte. Die Gelder der Gesellschafter werden nun nicht mehr als Kostenstelle beim MGB geführt, sondern bis zum Gebrauch auf einem eigenen Konto beim STV in Lausanne parkiert. Bei der SRG wird auf die frühere Rotation der Vertreter verzichtet: Rolf Grolimund bleibt der Delegierte⁵⁰ und sorgt für Kontinuität. Die Situation bei Swiss Radio International, dem früheren internationalen Kurzwellendienst, bleibt dagegen unklar und erlebt in der Folge einige strukturelle Transformationen, muss sich aus CD-Produktion und -Vertrieb zurückziehen sowie auf die Webplattform Swissinfo beschränken.

Repertoirebildung

Ungeachtet dieser Bedrohungen produzierte die Reihe in hoher Kadenz weiter. Dadurch konnte sie ein breites Repertoire bilden, von Newcomern bis zu anerkannten Persönlichkeiten. Besonders jung war Christoph Neidhöfer, der 1999 erst 32 Jahre alt war, aber schon einen internationalen Start als Komponist vorlegen konnte. Andererseits werden auf dem CD-Markt bereits stark präsen-

⁵⁰ Sitzungsprotokoll der Künstlerischen Kommission, 17. 11. 2000, unpaginiert [S. 1], ASM-G-1-70.

Komponisten wie Beat Furrer und Heinz Holliger erst spät berücksichtigt. Mit ein Grund war sicherlich auch, dass sich diese nicht gross um ein Grammont Portrait bemüht hatten. 2007 erschien dafür zu Holliger endlich eine Doppel-CD mit einem stimmigen Programm aus seiner avantgardistischen Phase.

Es kamen nun aber auch Komponist:innen zum Zug, die sonst auf Tonträgern nicht vertreten sind, auch solche, die auf den Festen kaum aufgeführt wurden, was zu einem viel pluralistischeren Angebot führte, von dem auch Frauen profitierten. 1991 wurde Geneviève Calame mit dem Porträt Nr. 28 als erste und lange Zeit einzige Frau ausgewählt; erst nach der Jahrhundertwende folgten weitere, nun in engerer Kadenz: Regina Irman (Nr. 62, 2001), Patricia Jünger (Nr. 99, 2006), später Annette Schmucki, Heidi Baader-Nobs, Mela Meierhans, Bettina Skrzypczak und Iris Széghy – letztere beide standen wie Jünger für die zweite Minderheit: der in der Schweiz arbeitenden Ausländer:innen. Hier sind auch Paul Glass und Ulrich Stranz zu nennen, wobei Letzterer bemerkenswerterweise weder der SUIISA noch dem STV angehörte. Was die sprachkulturellen Minderheiten betrifft, kamen nun die Tessiner verstärkt dran, neben Francesco Hoch und Carlo Florindo Semini auch Mario Pagliarani, Mathias Steinauer, Oscar Bianchi und Nadir Vassena.

Dass jede:r Komponist:in nur einmal gefördert werden konnte, wurde weitgehend eingehalten, mit einer Ausnahme. Jacques Wildberger liess man zweimal profitieren, einerseits weil sein erstes Porträt relativ früh herausgekommen war, andererseits weil er ein bedeutendes Spätwerk auswies, dessen Bedeutung zumindest vom CD-Markt nicht wahrgenommen wurde. So diente die CT bewusst der Kompensation.

Eine andere ungeschriebene (und finanziellen Gründen geschuldete) Regel, nämlich keine Doppel-CD zu produzieren, wurde dagegen mehrmals durchbrochen, teils wenn es der Umfang eines bestimmten Werkes notwendig machte, im Fall von Daniel Schnyder hingegen, weil er sich stark für seine Sache engagierte und gerade eine ganze Reihe orchestraler Neuproduktionen in der Schweiz vorzuweisen hatte.

Von den Auswahl Sitzungen wurden vorwiegend Beschlussprotokolle verfasst. Über künstlerische Präferenzen ist so zumeist nur indirekt etwas zu eruieren. Bei Negativentscheiden finden sich verstreut und eher zufällig einige Bemerkungen, die den weiten Umfang der Beurteilung beleuchten. So heisst es bei der Zurückweisung von François Pantillon: «Nach reger Diskussion (kaum persönlicher Stil, zu lokal, schwierige Person)». Letzteres war nun allerdings ein reichlich sachfremdes Argument, während bei Alfred Zimmerlin das oben erwähnte Kriterium der Marktpräsenz den negativen Ausschlag gab: «Zimmerlin: verschieben (bereits bei ECM, für Grammont [später] ev. Solostücke für Vc, Klav, Lieder)».⁵¹ Edouard

⁵¹ Protokoll der Sitzung der Künstlerischen Kommission vom 10. 11. 2006, unpaginiert [S. 2], ASM-G-1-54.

Abb. 6: 1991 wurde Geneviève Calame mit dem Porträt Nr. 28 als erste und lange Zeit einzige Frau ausgewählt.



Garo wurde mit 71 Jahren als «zu alt und unbekannt»⁵² abgewiesen, eine ganze Reihe von Komponisten erhielt das Prädikat «Abgelehnt aus künstlerischen Gründen: [Frédéric] Bolli, [Nicolas] Bolens, [Klaus] Cornell, Fabian Müller».⁵³ Schon 2000 zeigten sich im Protokoll nebeneinander unterschiedlichste Gründe der Rückweisung, die von fehlender Qualität über Priorisierung bis zu Formalitäten reichen: «Ausgeschieden: Baader (der Vorschlag, eine gemischte Frauen-CD zu machen, wird abgelehnt, weil dies falsch interpretiert würde), Pflüger (wegen Komposition und vorgeschlagener Interpretin), Balleys/Binet (Delley und Danuser prüfen, ob eine CD bei Musikszene Schweiz möglich ist, mit erweitertem Thema «Das welsche Lied»), Kolja Lessing (Ausländer, im Ausland wohnhaft), Rosenfeld (zu früh). Zurückgestellt: Feldmann (noch jung), Darbellay («da muss man aber einmal etwas machen»), Haubensak, Wohlhauser (hat schon eine CD mit seinen besten Werken), Antipodes (Repertoire – Schubertoktettbesetzung – muss noch grösser werden).»⁵⁴ Vorschläge, die bloss eine Zurückstellung erfuhren, konnten später meist berücksichtigt werden.

Zwar hatte Vital Hauser als Vertreter der Interpretengesellschaft schon 1973 vorgeschlagen, «dass die Arbeitsgemeinschaft später eine Reihe von Schallplatten mit den besten Interpretationen guter Schweizer Ensembles veröffentlichen sollte».⁵⁵ Weil die Kommission aber nur selten tagte und sich in ihrer Zusammensetzung häufig änderte, wurde dieses Desiderat bald vergessen und erst ein Vierteljahrhundert später wieder von Martin Derungs hervorgeholt, der als Präsident des STV Komponist:innen und Interpret:innen zugleich vertrat.

52 Protokoll der Sitzung der Künstlerischen Kommission vom 23. 3. 2001, S. 2, ASM-G-1-54: «Inconnu, trop âgé».

53 Protokoll der Sitzung der Künstlerischen Kommission vom 16. 11. 2001, S. 2, ASM-G-1-54.

54 Protokoll der Sitzung der Künstlerischen Kommission vom 17. 11. 2000, unpaginiert [S. 2], ASM-G-1-54.

55 Sitzung der Arbeitsgemeinschaft vom 11. 3. 1975, S. 5, ASM-E-1-40.

Darauf wurden in lockerer Folge Porträts von Interpret:innen produziert, als Erstes 1998 *Tubes* des Duos Racine-Molinari, die sich als Interpreten-Komponisten verstanden und neben Eigenem auch Werke von Kollegen einspielten. Es folgten als Konzeptalben speziell durchkomponierte Programme: traditionelle und neu komponierte Musik für die japanische Bambusflöte Shakuhachi mit Andreas Fuyû Gutzwiller, Kompositionen für den Altisten Luiz Alves da Silva (wobei ihm die Arbeitsgemeinschaft das Stück von Peter Benary aus seinem Programmvorschlag strich und durch eines von Jürg Frey ersetzte) oder *Fantasia Telemannia* von Felix Renggli mit den berühmten Fantasien für Traversflöte solo von Telemann und eigens dazu geschaffenen Interpolationen unterschiedlichster Stilart. Das neue Format ermöglichte es, nun auch ausländische Komponisten zu berücksichtigen, die der Schweiz via Kompositionsaufträge und deren Aufführungen verbunden waren. Als Solisten porträtiert wurden so unter anderen Walter Grimmer, Hansheinz Schneeberger, Fabio di Cäsola, Eduard Brunner, Frédéric Rapin, See-Siang Wong, Mircea Ardeleanu, Christoph Keller, auch Interpreten mit unbekannteren Repertoires wie Matthias Weilenmann (Blockflöte), Olivier Darbellay (Horn), David Bruchez (Posaune), David Leclair (Tuba), aber auch weitere feste Duos wie Soós-Haag, Imke Frank und Martina Schucan, Bächli-Schneider (mit einem Programm, wo die beiden Flügel so umgestimmt waren, dass sie um einen Viertelton differierten), oder Keller-Steinbrecher, das eine eigene Konzertreihe *musica riservata* veranstaltete. Ab 2000 kamen Orchester dazu, die sich zeitgenössischer Musik widmeten, wie Basel Sinfonietta, Camerata Bern, Kammerorchester Basel. Ensembles, die meist eigene Konzertreihen und Hauskomponisten pflegten und unterschiedlichen ästhetisch-stilistischen Ausrichtungen verpflichtet waren, weiteten den Horizont ebenfalls. Zu nennen sind Contrechamps, Phoenix-Ensemble, Collegium novum, Opera nova, Centre international de percussion, Ensemble vocal Séquence, Ensemble am Gleis, Nouvel ensemble contemporain, Mondrian, Quatuor Sine Nomine, Trio Contexto, Arte-Quartett, Ensemble Theater am Gleis, wodurch praktisch die ganze Schweiz abgedeckt werden konnte.

Zum 100-Jahr-Jubiläum des STV und der Jubiläumsausstellung, die stark um Paul Sacher kreiste, wurde auch eine Minianthologie von mit ihm verbundenen Tonaufnahmen geplant. Das Projekt lief unter dem Arbeitstitel «Coffret Sacher»: In einer Schachtel sollten vier CDs zusammengefasst werden. Im Gegensatz zum umfangreichen Ausstellungskatalog lagen die Masterbänder rechtzeitig vor und man konnte die Aufnahmen am Fest der Künste abhören. Die Produktion für den Handel allerdings scheiterte an der Rechtsfrage, weil das Label Erato zu hohe Entschädigungen verlangte, obwohl seinerzeit Sacher selbst die Aufnahmen stark mitfinanziert hatte.⁵⁶

⁵⁶ Sitzung der Arbeitsgemeinschaft vom 24. 3. 2000, unpaginiert [S. 3], Protokoll der Sitzung der Künstlerischen Kommission vom 17. 11. 2000, unpaginiert [S. 2], sowie Protokoll der Sitzung der Künstlerischen Kommission vom 23. 1. 2001, S. 1, alle ASM-G-1-54.

Abb. 7: Cover im Silberglanz: das Klavierduo Soós-Haag, 2007.



Eine interessante Zwischenstellung hatte unter der Federführung von Thomas Beck ein Projekt des Schweizer Fernsehens, bei dem verschiedene Komponist:innenkurzporträts produziert wurden; hier wurde versucht, das ganze Spektrum neuer Musik in der Schweiz zu berücksichtigen. Anders als bei der früheren Serie⁵⁷ engagierte sich nun der STV respektive sein Präsident Brotbeck stark bei der Auswahl und folgerichtig wurden die auf einer DVD zusammengefassten Porträts in die Grammont-Serie eingefügt, was die CT lebhaft begrüßte: «Grundsätzliches Interesse, diese in den Vertrieb aufzunehmen; die Reihe sollte noch repräsentativer werden. Man hofft, dass die GD [Generaldirektion] der SRG das Ganze finanziert.»⁵⁸ Dieses einzigartige Promotionstool mit zehn viertelstündigen Porträts wurde in der Folge allerdings kaum genutzt, weder von der SRG noch vom STV. So meinte der frühere Präsident William Blank, der hier auch vorgestellt wurde, resigniert: «Ich weiss, ich bin drin. Wenn du willst ... wie soll ich sagen? Ich werde jetzt ein bisschen hart mit dem Fernsehen sein, aber: Diese Porträtserie, natürlich war das eine gute ... eine gute Initiative, das will ich gar nicht bestreiten. Die Frage ist eher: Was haben sie damit gemacht, nachdem sie es getan hatten? Sie haben nichts damit gemacht. Es wurde «heimlich» ausgestrahlt, es gab keine richtige Werbung dafür. Und dann vor allem: Es ist 20 Jahre her, 25, vielleicht sogar, denke ich; also: Was ist in den letzten 25 Jahren passiert? Nur das hier! Voilà ... Also haben wir eigentlich neunmal den Beweis (wenn ich das so sagen darf), dass man zu einem bestimmten Zeitpunkt (weil es politisch der richtige Zeitpunkt war) ein Alibi abgeben musste: Man macht etwas, es war überhaupt nicht schlecht – es war sogar sehr gut gemacht –, aber dann hat man nichts daraus gemacht. Für mich ist das also wirklich Augenwischerei, eine Art,

⁵⁷ Siehe Anm. 25.

⁵⁸ Sitzung der Künstlerischen Kommission vom 16. 11. 2001, ASM-G-1-54, S. 2. Zu Auswahl, Dramaturgie und Bildsprache ausführlich Weber (wie Anm. 25), S. 213–229.

sich von der Mission zu entlasten – denn du hast vorhin von Mission gesprochen –: Wir, der STV, waren uns bewusst, dass wir eine Mission hatten, die darin bestand, Komponisten zu verteidigen. Sie (das Fernsehen) haben einen öffentlich-rechtlichen Auftrag, aber sie erfüllen ihn nicht: weil wir Künstler sind, wir arbeiten, wir repräsentieren eine Wirtschaft, wir haben studiert, wir geben unser Wissen weiter. Wir – wir füllen die Musikhochschulen der Schweiz. Nun, dieser öffentliche Dienst legt keine Rechenschaft über unsere Arbeit ab, also verachtet er Minderheiten. Voilà.»⁵⁹

Roman Brotbeck, als Präsident im STV-Jubiläumsjahr der Initiator der Reihe, sieht diese und die daraus resultierende DVD sowie die Gespräche im Umfeld als wichtiges Lobbyinstrument für die von ihm vertretene zeitgenössische Musik: «Es waren einfach die persönlichen Beziehungen, die das ermöglichten. Arthur Spirk und ich haben eine ganze Serie von Porträts zum 100-Jahr-Jubiläum des STV konzipiert, die er dann filmisch ausgezeichnet umgesetzt hat. Da war ich programmlich eng beteiligt, und wir haben dort so einen Mix gemacht. Es waren 20 Porträts à zehn Minuten geplant. Wie viele schliesslich realisiert wurden, weiss ich nicht mehr. Wir versuchten die ganze Schweiz abzubilden: Volksmusik, Frauenquote, Westschweizer, Tessiner, Improzene. Also, wir haben nicht Holliger oder Kelterborn oder so abgebildet, sondern junge Musikschaaffende wie Annette Schmucki, die damals noch sehr jung war. Das war für mich so quasi der ideale Tonkünstlerverein, was wir da mit Thomas Beck, der hat das abgesegnet, ausgeknobelt haben. Das war wahrscheinlich die erfolgreichste Intervention. Sonst waren wir – das war wichtig – zusammen mit anderen Verbänden bei Bundesrat [Moritz] Leuenberger und haben über die bedenklichen Entwicklungen bei der SRG informiert. Und da haben wir eben festgestellt, dass der Bundesrat, das, was an der SRG-Basis vorgeht, eigentlich gar nicht mehr mitbekommt; zum Beispiel, dass alle Kompositionsaufträge gestrichen wurden, die Ensembles gestrichen, die Orchester zuerst mit Boulevardisierung heruntergewirtschaftet und dann gestrichen wurden. Und das war, glaube ich, ein wichtiges Gespräch,

59 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Je sais, je suis dedans. Si tu veux ... comment dire? Je vais être un peu dur là, avec la télévision, mais: cette série de portraits, bien sûr que c'était une bonne ... une bonne initiative je ne vais pas dire le contraire. La question est plutôt: qu'est-ce qu'ils en ont fait une fois que c'était fait? Ils n'ont rien fait avec ça. Ça a été diffusé «en cachette», il n'y a pas eu de vraie promotion de ça. Et puis surtout: ça remonte à 20 ans, 25, peut-être même, je pense; donc: qu'est-ce qu'il y a eu depuis 25 ans? Que ça! Voilà ... Donc, en fait, on a la preuve par neuf (si j'ose dire) que, à un moment donné, il fallait (parce que c'était politiquement le moment) donner un alibi: on fait quelque chose, ce n'était pas mauvais du tout – c'était même très bien fait – mais après on n'en a rien fait. Donc, pour moi, c'est vraiment de la poudre aux yeux, c'est une manière de se décharger de la mission – parce que tu parlais de mission tout à l'heure –: nous, l'ASM, on avait conscience qu'on avait une mission qui était de défendre des compositeurs. Eux (la télévision) ils ont une mission de service public, mais ils ne la remplissent pas: parce que nous sommes des artistes, nous travaillons, nous représentons une économie, nous avons fait des études, nous transmettons notre savoir. Nous ... nous remplissons les Hautes écoles de musique de Suisse. Et bien, ce service public ne rend pas compte de notre travail, donc, il méprise les minorités. Voilà.»



Abb. 8: Der Still aus *Klanghotel* mit Sylvie Courvoisier zeigt die Komponistin inmitten von Automaten. SRF, Klanghotel, Schweizer Komponisten: *Sylvie Courvoisier – Lausanne, New York ...*, 18. November 2001, www.srf.ch/play/tv/klanghotel/video/schweizer-komponisten-sylvie-courvoisier-lausanne-new-york---?urn=urn:srf:video:ed595de8-dbdf-4b88-a544-f3ad5811d9f3.



Abb. 9: Bettina Skrzypczak wird bewusst im urbanen Umfeld inszeniert. SRF, Klanghotel, Schweizer Komponisten: *Bettina Skrzypczak – Basel*, 21. 10. 2001, www.srf.ch/play/tv/klanghotel/video/schweizer-komponisten-bettina-skrzypczak-basel-110?urn=urn:srf:video:e3d149ac-b115-4fda-82ac-d34664c1a211.

weil einfach alle Verantwortlichen der Behörde, und auch [Roy] Oppenheim von der SRG da waren. Solche politische Lobbyarbeit haben wir gemacht.»⁶⁰

In seiner Darstellung, die aus der zeitlichen Distanz nicht immer ganz zutreffend ist – so sind die Porträts mit jeweils einer guten Viertelstunde einiges umfangreicher, und Annette Schmucki wurde nicht in diesem Zusammenhang lanciert; vor allem verschweigt Brotbeck aber, dass sich seine Vorstellungen überhaupt nicht mit denen des Massenmediums deckten und die Endauswahl so nur teilweise seinen Vorschlägen entsprach: «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.»⁶¹ So wurde mit Klaus Huber auch ein «grosser Alter» vorgestellt, und es gab weitere, die sich nicht auf Brotbecks Liste befanden.

Überhaupt hatten es Anthologieprojekte sonst sehr schwer. So versandete das von Patrick Müller kuratierte Projekt nach einem vielseitigen Konzept zu elektroakustischer und Computermusik am Überangebot der Quellen und an seiner persönlichen Arbeitsüberlastung, und die Box zu improvisierter Musik in der Schweiz, die von Thomas Meyer konzipiert wurde, stoppte dieser nach den Angriffen aus der Szene auf seinen inkriminierten *Dissonanz*-Beitrag.⁶²

Noch schlechter erging es einer früheren Anthologieidee: Unter dem Arbeitstitel «Archives Grammont» sollten Perlen der Anthologie zur Landesausstellung 1964 neu zugänglich gemacht werden. Aber noch bevor deren konzeptionelle Schwächen diskutiert werden konnten, scheiterte das Projekt bereits am ersten Stück. Die als Auftakt vorgesehene Rosine von Jaques-Dalcroze wird aus «musikalischen (zu banal), textlich-ideologischen und interpretatorischen (zu falsche Intonation) Gründen» abgelehnt.⁶³

Dafür wurde 2008 innerhalb der Reihe eine neue Serie begründet und damit eine weitere frühere Idee realisiert: Grammont Sélection. Kuratiert von jeweils einem Musikwissenschaftler wurde bis 2015 achtmal jährlich ein Querschnitt durch die wichtigsten Schweizer Uraufführungen eines Jahrgangs zusammengestellt, manchmal auch eine Auswahl eines Tonkünstlerfestivals im Rahmen eines internationalen Festivals wie Archipel oder Lucerne Festival oder aber eine bestimmte Thematik oder Technik. Dies ermöglichte es, zuweilen ganze junge Komponist:innen wie Gabrielle Brunner oder Daniel Zea vorzustellen oder auch einzelne Persönlichkeiten mehrmals zu präsentieren.

Zeitlich parallel zum Niedergang des STV faserte aber auch diese Aktivität aus. Zuerst zog sich die SIG zurück; das Radio machte kaum mehr Eigenproduktionen; angesichts der rückläufigen Verkaufszahlen – früher gab es noch Nachpres-

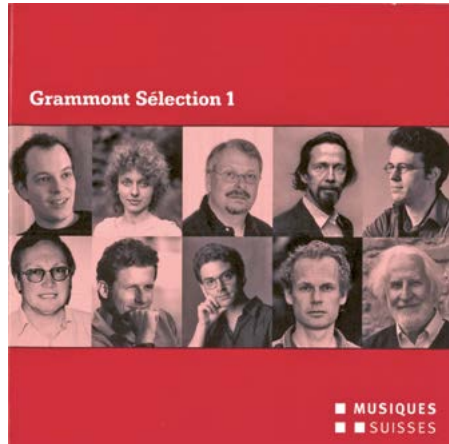
60 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

61 Ausführlich dazu Weber (wie Anm. 25).

62 Siehe das Kapitel zur Improvisation, S. 217–243.

63 Sitzung der Künstlerischen Kommission vom 17. 9. 1998, unpaginiert [S. 2], ASM-G-1-54. Beim abgelehnten Werk handelt es sich wohl um einen Ausschnitt aus *La Fête de Juin. Spectacle patriotique en 4 actes*.

Abb. 10: 2008 erschien die erste Grammont-Sélection-Zusammenstellung.



sungen – und der geänderten Strategie im Mutterhaus musste auch die Migros das Label aufgeben. Abgeschlossen wurde die Reihe 2016 mit Rico Gubler sowie Michael Pelzel, dessen Porträt die Nummer 149 trägt.

Als Nischenprodukt fanden die Produktionen dann noch im Vertrieb von Naxos Unterschlupf. Und Pro Helvetia begründete zusammen mit der SUISA-Stiftung eine Internetplattform für Schweizer Musik, die allerdings kaum richtig zum Laufen kam, nicht konsequent bewirtschaftet und bald wieder aufgegeben wurde. Aufgelöst wurde auch das Lager. Das war denn – unabhängig von der STV-Auflösung – auch das Ende von Grammont Portrait und der Arbeitsgemeinschaft.

Zwischen virtuosem Flimmern und geräuschhaftem «scrтч»?

Kulturelle Begegnungen und Kulturschocks

THOMAS GARTMANN

Seit der kulturpolitischen Intervention des späteren Nobelpreisträgers Carl Spitteler kurz nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, wo der Schweiz eine kulturelle Spaltung drohte, wurden Minderheiten hierzulande hochgehalten, in Spittelers rhetorisch fragenden Worten: «Oder wollen wir, wie das etwa Ausländer tun, die Stimmungsäusserungen unserer anderssprachigen Eidgenossen einfach ausser acht lassen, weil sie in der Minorität sind? [...] Wäre die Minorität noch zehnmal minder, so würde sie uns dennoch wichtig wägen. Dass [...] die französische Schweiz «ganz in französischem Fahrwasser» schwimme, ist ein unverdienter Vorwurf. Sie schwimmt so gut wie die deutsche Schweiz in helvetischem Fahrwasser.»¹

Wie viele Gesamtschweizer Verbände war auch der STV bemüht, die sprachlich-kulturelle Vielstimmigkeit zu pflegen und die Minderheit besonders zu unterstützen. So wechselte das Präsidium gemäss einem ungeschriebenen Gesetz fast immer im Turnus zwischen Deutschschweiz und Suisse romande. Die Minderheit hatte bis 1984 im Vorstand eine statutarisch gesicherte Vertretung (drei von sieben Sitzen), die später informell weiterhin weitgehend eingehalten wurde, auch wenn es kleine Abweichungen gab. Bei der Förderung und Präsentation von Mitgliedern an Tonkünstlerfesten und auf Tonträgern gab es eine gewisse Vorzugsbehandlung der Romands. Naturgemäss ist die Perspektive sehr unterschiedlich, wenn man frühere Präsident:innen zur kulturübergreifenden Zusammenarbeit befragt. Das Thema weckt auch in der Rückschau starke Emotionen und löst weit ausholende Reflexionen aus. Da diese eng mit der Sprache verbunden sind, wird im Folgenden ein Panorama ausführlicher Zitate entfaltet. Roman Brotbeck (Präsident 1997–2002) verweist auf den starken Einfluss der Welschen: «Früher war der Tonkünstlerverein wirklich ganz klar in der Westschweiz verhaftet. Und vielleicht war das auch der Grund für den ästhetischen Richtungsstreit, weil in vielen Bereichen die Westschweizer Komponisten konservativere Positionen eingenommen hatten. Natürlich gab es immer auch Ausnahmen, zum Beispiel Eric Gaudibert.»²

Für Ueli Gasser (Vorstandsmitglied ab 1999, Präsident 2003/04) stand die Schweizer Praxis der positiven Diskriminierung von Minderheiten durch den

1 Carl Spitteler: Unser Schweizer Standpunkt, Rede, gehalten vor der Neuen Helvetischen Gesellschaft, Gruppe Zürich, am 14. 12. 1914, www.nhg-winterthur.ch/userfiles/downloads/Spitteler_Rede.pdf, 21. 11. 2024.

2 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

STV im Zentrum – dies im Gegensatz zur üblichen Programmpolitik von Konzertveranstalter:innen, die kaum den Kulturaustausch förderten: «Die Romands haben keine Deutschschweizer Musik aufgeführt und umgekehrt wahrscheinlich auch. Ein bisschen, vielleicht ein bisschen weniger. Aber das war natürlich immer so. Und die Romands versteht man ja ein bisschen auch. Als Minderheit haben sie nur versucht, möglichst viel herauszuholen für sich, und das ist ihnen auch weitgehend gelungen.»

Gleichgewicht oder bloss Repräsentation?

Demgegenüber berichtet Nicolas Bolens (Präsident 2005–2007) aus der Minderheitsposition des Genfers: «Sicherlich gab es ein Unbehagen, das wir alle spürten. Wir waren uns einig, dass das keine gute Sache war. Ich erinnere mich, wie wir an einige Komponisten appelliert haben: Laurent Mettraux, William [Blank], dieser kam ziemlich schnell nach mir [in den Vorstand]. Aber ich erinnere mich an einen Moment, in dem es ziemlich schwierig war. Wir hatten alle das Gefühl, dass es ein Gleichgewichtsproblem im Vorstand gab. Aber es war kein Konflikt, es war eher ein allgemeines Unbehagen.»³ Dieses Gleichgewicht zu wahren, blieb bis zum Schluss schwierig, wie Käthi Gohl (Präsidentin 2017) erzählt: «Das ist eine schwierige Frage. Ich weiss nicht, ob ich da ideal bin, das zu beantworten. Ich weiss nur, dass es immer schwierig war, Vorstandsmitglieder aus der Welschschweiz zu gewinnen. Weil man auch Angst hatte, dass der Kontakt zu wenig da ist und das Bedürfnis zu wenig da ist, gegenseitig, muss man sagen, es war mitunter schwierig, Präsidenten aus der Romandie zu finden. In der Welschschweiz war dies wirklich ein Problem, was dann die Welschen nicht daran hinderte zu protestieren, dass schon wieder kein Welscher Präsident ist (lacht). Es ist halt ein bisschen schweizerisch. Also man hat sich ja immer sehr eigentlich Mühe gegeben und es gab auch Feste in Lugano und es war sehr gut so.»⁴

Die Unterschiede zeigten sich interessanterweise aber weniger in ästhetischen Einschätzungen als im Umgang miteinander, erläutert Bolens. Konflikte gab es seiner Wahrnehmung nach allerdings kaum: «Ich muss ehrlich zugeben, dass ich mich nicht daran erinnern kann. Es war mehr auf der Ebene der Funktionsweise des Vorstands als auf der Ebene der Ästhetik, würde ich sagen ... Auf der Ebene der Ästhetik konnten wir uns immerhin einigen, aber auf der Ebene der Funktionsweise des Vorstands hatte ich eine Schwierigkeit, nämlich dass die Roman-

3 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Sûr qu'il y avait un malaise que l'on sentait tous. On était d'accord sur le fait que ce n'était pas une bonne chose. Je me rappelle comment, on a fait des appels avec certains compositeurs: Laurent Méttraux, William, celui-ci est venu assez vite après moi. Mais je me rappelle d'un moment où c'était assez difficile. On sentait tous qu'il y avait un problème d'équilibre dans le comité. Mais voilà, c'était, ce n'était pas un conflit, c'était plus un, un malaise général.»

4 Käthi Gohl Moser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 28. 3. 2022.

die im Vergleich zur Deutschschweiz wirklich zu schwach war. Das war also auf der Ebene der Kulturen. Oft war ich im Vorstand der einzige Romand. Es gab eine zweite Person, die aber nicht oft kam, weil sie weniger involviert war. So. Das war also vor allem das, was schwierig war. Es war die Funktionsweise des Vorstands selbst, aber wenn man die verschiedenen Energien, so wie sie waren, aufnahm, kam man trotzdem so gut wie möglich voran. Es war nicht unbedingt einfach, ehrlich gesagt. Ich würde nicht sagen, dass es Konflikte waren. Es war vielleicht ein Problem mit der Zusammensetzung des Vorstands, das würde ich sagen, ja.»⁵

Im Vorstand sah Bolens eine wichtige Aufgabe darin, die unterschiedlichen Meinungen zu bündeln, zu repräsentieren und zu respektieren: «Die Positionen konnten sehr unterschiedlich sein, aber es geht auch darum, Respekt zu lernen. Zu sagen, gut, ich verstehe das nicht, aber es muss trotzdem möglich sein. Es muss ankommen und es muss auf dieser Ebene in beide Richtungen gehen. Das gibt diesen Zusammenkünften [er meint wohl sowohl die Feste wie auch die Vorstandssitzungen] auch eine Daseinsberechtigung. Ich weiss, dass ich oft etwas nicht verstanden habe, ich war ein bisschen verloren. Ich habe mich mit einigen Dingen überhaupt nicht angefreundet, selbst als ich Präsident war. Aber für mich ist es wichtig, dass etwas stattfinden *kann*. Und der Vorstand ist auch dazu da, um verschiedene Sichtweisen, verschiedene Ästhetiken und verschiedene kreative Tätigkeiten zu repräsentieren.»⁶

Gerade nach der Jahrtausendwende, als der Verein organisatorisch und strategisch in starkem Umbruch war, sich in viele ästhetische Richtungen öffnete, gleichzeitig aber finanziell angeschlagen war, sah sich der Präsident Bolens vor allem mit Vermittlungsaufgaben herausgefordert. Das Austarieren der verschiedenen zentrifugalen Kräfte, die zu einem grossen Teil mit dem kulturellen Hintergrund verbunden schienen, war nun gefragt: «Es war wichtig, dass jeder zu

5 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Je t'avoue franchement, j'ai pas un souvenir. C'était plus au niveau du fonctionnement du comité qu'au niveau des esthétiques, je dirais ... Au niveau des esthétiques, on arrivait quand-même à se mettre d'accord, au niveau du fonctionnement du comité, moi, j'avais une difficulté, c'est que la Romandie était vraiment trop faible par rapport à l'Alémanique. Donc, ça, c'était au niveau des cultures. Souvent, dans le comité, je me retrouvais seul Romand. Il y avait une deuxième personne mais qui ne venait souvent parce qu'il était moins impliqué. Voilà. Donc c'était ça surtout qui était difficile. C'était le fonctionnement du comité lui-même, mais, en reprenant les différentes énergies, telles qu'elles sont, on avançait quand-même tant bien que mal. C'était pas forcément facile, franchement. Je dirais pas que c'étaient des conflits. C'était peut-être un problème de constitution du comité, je dirais, oui.»

6 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Les positions pouvaient être très différentes, mais c'est aussi un apprentissage du respect. De dire bon, je ne comprends pas, mais ça doit quand-même pouvoir exister. Il faut que ça passe et il faut que ça soit dans les deux sens à ce niveau-là. Ça donne aussi une raison d'être à ces rencontres. Moi, je sais que souvent je n'ai pas, j'étais un peu perdu. Je n'ai pas du tout adhéré à certaines choses, même quand j'étais président. Mais pour moi, c'est important que ça puisse se faire. Et puis le comité, il est là aussi pour représenter différentes manières de voir, différentes esthétiques, différents métiers de la création.»

Wort kam. Und wenn Entscheidungen getroffen werden mussten, wurde darauf geachtet, dass ... Mir scheint, es wurde darauf geachtet, dass sich jeder wiederfindet. Eine Frage des Gleichgewichts? Aber ich muss gestehen, dass ich mich nicht daran erinnere. Mir scheint, dass wir es trotzdem geschafft haben, immer einen Bezugsrahmen für den Dialog haben. Ich selbst habe Konfliktsituationen immer vermieden. Für mich ist das etwas, das nicht produktiv ist, wenn es Konflikte gibt, deshalb achte ich immer sehr darauf, dass ich mir Zeit nehme, damit jeder seine Meinung sagen kann. Und dass man sich dann auf einen Konsens einigt. Also für mich ist das die einzige Lösung. Das ist die Art und Weise, wie man etwas macht.»⁷

Dieser Hang zum Konsens hat viel mit der schweizerischen Kompromisskultur zu tun. Bolens sieht in den unterschiedlichen Meinungen denn auch weniger eine Polarisierung als eine bereichernde Vielfalt: «Also mit Westschweizern, Deutschschweizern und manchmal auch mit den italienischsprachigen Schweizern, also mit Nadir Vassena, der damals auch im Vorstand war. Und die Denkweisen. Die Arbeitsweisen sind nicht unbedingt die gleichen, was uns zu einem Dialog zwischen den ..., ich möchte fast sagen, zu kulturellen Begegnungen, sogar innerhalb desselben Landes zwang. Es gab kulturelle Begegnungen, ja, Kulturschocks, die diese Feste waren, die der STV ermöglicht hat. Und ich finde das wichtig für den nationalen Zusammenhalt. Selbst in einem kleinen Land wie der Schweiz gibt es sehr viele, viele ... Es gibt vier Landessprachen, aber nicht nur vier Sprachen. Es gibt auch mehrere Kulturen, mehrere Denkweisen, viele verschiedene Geschichten. Das macht die Momente des Dialogs aus, der Begegnung. Nicht unbedingt einfache, keineswegs, die ein paar Mal auch konfliktreich sein können. Aber das ist Teil der Geschichte der Schweiz, und der STV ermöglichte diese Begegnungen und Dialoge. Das war etwas, das es zu fördern galt. Und zu erhalten. Das ist also ein bisschen meine Geschichte.»⁸

7 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Il fallait que chacun puisse avoir la parole. Et puis, c'est vrai qu'il y a un moment où des décisions devaient se prendre, on faisait en sorte que ... Il me semble qu'on faisait en sorte que chacun s'y retrouve. Question d'équilibre? Mais, j'avoue que je n'ai pas en mémoire. Il me semble qu'on a réussi quand-même à avoir toujours un contexte de dialogue. Moi-même, j'ai toujours évité les situations conflictuelles. Pour moi, c'est quelque chose qui n'est pas productif. Quand il y a des conflits, donc c'est pour ça que je fais toujours le plus attention de prendre le temps que chacun puisse s'exprimer. Et puis qu'on se mette d'accord sur un consensus. Mais pour moi, c'est la seule solution. C'est la manière de faire.»

8 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Donc avec des Suisses romands, des Suisses allemands et des. Parfois des Suisses italiens, c'est à dire Nadir Vassena qui a été dans le comité à l'époque aussi. Et les manières de penser. Les manières de travailler ne sont pas forcément les mêmes que ça nous obligeait à un dialogue entre des ... J'ai presque envie de dire des rencontres culturelles, même au sein du même pays. Il y a des rencontres culturelles, des chocs culturels que ce c'étaient ces fêtes que l'ASM permettait. Et je trouve ça important pour une cohésion nationale. Même dans un petit pays comme la Suisse, on a énormément de, de ... Il y a quatre langues nationales, mais pas seulement quatre langues. Il y a aussi plusieurs cultures, plusieurs manières de penser, plusieurs histoires différentes. C'est. Ça fait des moments de dialogue, de rencontres. Pas forcément simple, pas forcément.

Laut Matthias Arter äusserten sich die Unterschiede zwischen den Kulturen bereits phänotypisch, eine Beobachtung, die auch von andern Zeitgenoss:innen mehrmals gemacht wurde: «Ich beginn vielleicht mit dem Banalen. Also an den Tonkünstlerfesten und an den Generalversammlungen, auch Vereinsversammlungen haben wir immer darauf geschaut, dass alles zweisprachig stattfindet, so gut es ging. In der Deutschschweiz kamen immer weniger Welsche und in der Welschschweiz kamen dann ein bisschen weniger Deutschschweizer. Auch im Tessin, da kam eigentlich fast niemand über den Gotthard, da kamen nur die Hartgesottenen, die eine Aufführung hatten. [...] Ich hab den Röstigraben nur in Details wahrgenommen, so ... also (lacht), ein bisschen blöd gesagt: Die Französischschweizer, vor allem die ältere Generation, haben sich immer eleganter angezogen als die Deutschschweizer.»⁹

Das von Bolens angesprochene Gleichgewicht galt es auch in den Aktivitäten des Vereins zu berücksichtigen, und zwar als «angemessene Vertretung», wie es William Blank (Vizepräsident ab 2008, Präsident 2014–2016) ausdrückte, und zwar in Bezug auf die Zeitschrift *Dissonanz/Dissonance* wie auch auf die Tonkünstlerfeste, die im Wechsel in den verschiedenen Regionen der Schweiz stattfanden: «Eigentlich waren es auch Diskussionen, die es oft innerhalb des Vorstands gab, wie hoch der Anteil der Werke war, die man förderte, wie die Repräsentation war. [...] Und so musste man immer auf ein Gleichgewicht achten (auch mit der italienischen Schweiz), auf ein Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Regionen, damit einerseits innerhalb der Zeitschrift diese verschiedenen Sichtweisen vertreten waren, aber auch bei der Ausarbeitung der Musikfeste (die immerhin mehrere Tage dauerten), dass es auch eine angemessene Vertretung, sagen wir, der verschiedenen Musiken (im Plural) gab, die in der Schweiz praktiziert werden. Und das war (in meinen eigenen Jahren) immer eine sehr fruchtbare und intelligente Diskussion, vor allem weil die Leute, die mit mir im Vorstand waren, Leute waren, die eine grosse Fähigkeit zur Offenheit und zum Dialog hatten. Ich denke da vor allem an Matthias Arter, der ein sehr polyglotter Mann ist, sehr ... sehr offen für enorm viele Kulturen, er ist sehr, ja, sehr offen. Das ist das Wort, wirklich: offen – Laurent Mettraux auch, der durch seine Deutschkenntnisse und all das ... Und beide waren sehr, sehr polyglott.»¹⁰

Qui peuvent être conflictuels quelques fois. Mais voilà, ça fait partie de l'histoire de la Suisse et depuis ... et l'ASM permettait ces rencontres et ces dialogues. C'était quelque chose à encourager. Et à maintenir. Donc voilà, ça, c'est un peu mon histoire.»

9 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022.

10 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «En fait, c'était aussi des discussions qu'il y avait à l'intérieur du comité souvent, pour savoir quelle était la proportion des œuvres qu'on favorisait, quelle était la représentation. [...] Et donc il fallait toujours veiller à un équilibre (aussi avec la Suisse italienne), à un équilibre entre les différentes régions pour que, d'une part, à l'intérieur de la revue, ces ... ces différentes manières de voir soient représentées, mais aussi, dans l'élaboration des fêtes de la musique (qui étaient quand-même sur plusieurs jours) qu'il y ait aussi une représentation juste, disons, de ... des différentes musiques (au pluriel) qu'on pratique en Suisse. Et ça, c'était toujours (dans mes années à moi) c'était toujours une discussion extrêmement fertile et intelligente, surtout parce que les gens qui étaient avec

Mentalitäten und Diskurse

Die unterschiedlichen Mentalitäten führt Blank auf die Nachbarländer und deren Traditionen zurück, die die Diskurse wesentlich mitgeprägt hätten: «Ich denke, dass es einfach schon unterschiedliche Sensibilitäten gibt. Die französischsprachige Schweiz ist Frankreich verbunden. In Genf zum Beispiel hat man enorm viele Beziehungen zu Paris, zu französischen Strukturen. Ich spreche nicht über den politischen oder strukturellen Aspekt, aber auf der Ebene der Kultur selbst, der Musik, der Denkweise, der Philosophie, der Sprache, einfach der Tatsache, dass wir eine Sprache sprechen, bindet uns an eine bestimmte Art und Weise, Ideen zu begreifen. Und Deutsch unterscheidet sich, offen gesagt, sprachlich sehr stark vom Französischen. Die Art und Weise, Sätze zu konzipieren und zu konstruieren, ist im Deutschen viel umfassender, globalisierender, führt sehr schnell zu sehr starken philosophischen Konzepten, und das Französische vielleicht weniger, was nicht heisst, dass es nicht tiefgründig ist, aber es ist anders, das ist es. Also ist die Musik zwangsläufig mit der Sprache verbunden. Auf jeden Fall ist es wichtig, diese beiden Kulturen zusammenzubringen. Es gibt ein grundsätzliches Misstrauen, und das kann man in allen Nachbarländern sehen. Nehmen Sie Belgien: für Belgien sind die Flamen und die Wallonen nicht gerade eine Liebesbeziehung. Ich finde, dass man in der Schweiz viel besser zurechtkommt, aber es braucht trotzdem einen Dialog, den man jedes Mal neu aktivieren und aufbauen muss. Ich habe immer noch das Gefühl, dass es nicht unbedingt einfach war, sich zu verstehen.»¹¹

Wie Sprache und Denken sich gegenseitig bedingen, versucht Blank sowohl historisch herzuleiten wie auch autobiografisch zu illustrieren: «Es ist sehr verbunden ... es ist komplizierter zu erklären. Sagen wir es so: Der Diskurs, der

moi dans le comité étaient des gens qui avaient une grande faculté d'ouverture et de ... et de dialogue. Je pense notamment à Matthias Arter qui est un homme très polyglotte, très ... très ouvert sur énormément de cultures, il est très, oui, très ouvert. C'est le mot, vraiment: ouvert – Laurent Mettraux aussi qui, par sa connaissance de l'allemand et tout ça ... Et les deux étaient très, très polyglottes.»

- 11 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Je pense qu'il y a simplement déjà des sensibilités différentes. La Suisse romande est attachée à la France. Par exemple, à Genève, on a énormément de relations avec Paris, avec les structures françaises. Je ne parle pas de l'aspect politique ou structurel, mais au niveau de la culture elle-même, de la musique, la manière de penser, la philosophie, la langue simplement, le fait de parler une langue nous attache à une certaine manière de concevoir les pensées. Et l'allemand est franchement très différent du français en termes de langue. La manière de concevoir, construire des phrases, l'allemand est beaucoup plus englobant, globalisant, amène très vite à des notions philosophiques très fortes, et le français, peut-être moins, ça ne veut pas dire que ce n'est pas profond, mais c'est différent, voilà. Donc, forcément que la musique est liée à la langue. De toute façon, il est important de faire rencontrer ces deux cultures. Il y a une, il y a une méfiance, et ça on peut voir dans tous les, dans toutes les proximités. Prenez la Belgique, pour la Belgique, les Flamands et les Gaulois, ce n'est pas l'amour fou. Je trouve qu'en Suisse, on s'en sort beaucoup mieux, mais ça reste quand-même un dialogue qu'il faut chaque fois réactiver, construire. Et ce n'est pas ... J'ai toujours le sentiment que c'était pas forcément facile de se comprendre.»

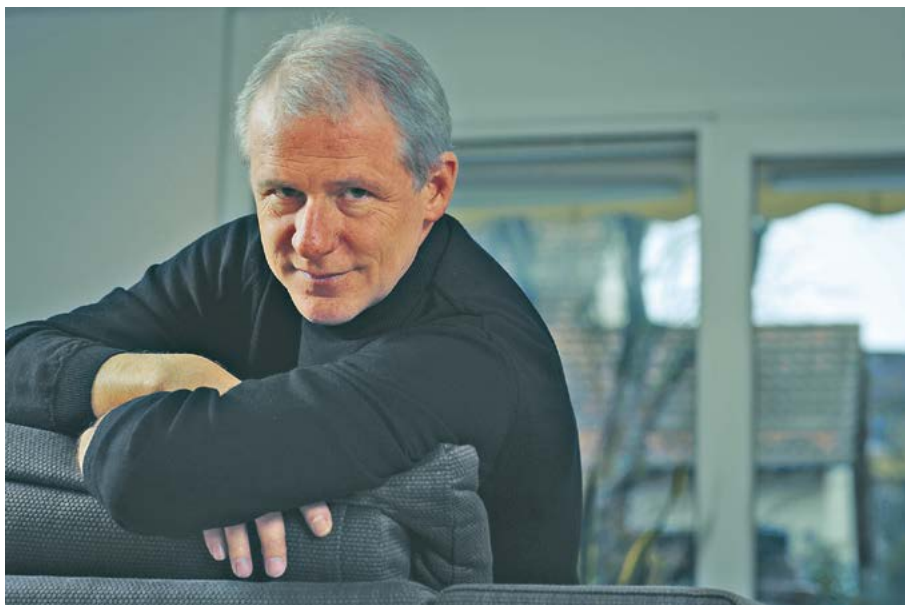


Abb. 1: William Blank (* 1957) gehört zu den wenigen Komponisten und Dirigenten, die in beiden grossen Sprachregionen präsent sind. Foto: Eddy Mottaz, 2011.

frankophone Diskurs (der aufgeklärte frankophone Diskurs) ist ein Diskurs, der die Vernunft berücksichtigt. Es ist die Idee (die Idee der Vernunft), das heisst: Man geht ..., man argumentiert – und man hinterfragt, alles. Das ist das Erbe der Aufklärung in der Entwicklung der französischen Mentalität. Die Aufklärung hatte auch – ich denke zum Beispiel an Lichtenberg – Ausläufer in Deutschland, aber im Grunde ist die Aufklärung eine französische Art, die Dinge zu betrachten. Und so analysiert der Franzose in dieser ... in dieser Sache – und dann stellt er in Frage (er hinterfragt). Es ist eine ganz andere Sache in der Art und Weise im Deutschsprechen, wo es vielleicht eine Idee gibt ... (aber ich will keine Karikatur machen, weil die Grenzen sind sehr porös, würde ich sagen), aber es ist eine grössere Idee, etwas bereits Vorhandenes anzuwenden (einer gewissen Strenge der Regel zu folgen), während der Franzose die Regel immer wieder infrage stellt: Er will keine Regeln. Das sieht man an den politischen Demonstrationen, die ... die vielleicht nur die Spitze des Eisbergs sind: dass es sich immer um einen Protest (gegen das Aufgezwungene) handelt, während man in Deutschland immerhin eine gewisse Tradition respektiert. Im Übrigen hatte die deutsche Musik diese Geschichte, weil sie immer der Meinung war, dass die Tradition für die Entwicklung unerlässlich ist. Das ist nicht unbedingt der Fall bei den Franzosen, die denken, dass man alles wegfegen und neu aufbauen kann. Das ist eine andere Denkweise. Also in den Worten, in der Art und Weise, wie man sich ausdrückt, würde ich sagen, dass es bei den Franzosen und bei den Italienern

eine grössere Freiheit gibt. Das ist die Latinität, die diese Art von Lebendigkeit in der Sprache schafft. Es gibt vielleicht ein ... eine Strenge (und das ist für mich eine Selbstverständlichkeit), aber es gibt eine grössere ... eine grössere Strenge im germanischen Denken. Mein Vater, dessen Muttersprache Deutsch ist und der aus Zürich stammte (und der übrigens nie Deutsch mit mir gesprochen hat, nebenbei bemerkt), hatte eine extrem geradlinige Denkweise, die er eigentlich von seiner Familie her kannte, die er aus jenem Teil der Schweiz kannte. Meine Mutter, [deren Familie] seit Generationen französischsprachig ist, hat eine viel flexiblere Denkweise: Es ist etwas in der Ausdrucksweise selbst ... Es ist etwas anderes, das ist offensichtlich.»¹²

Alles wegfeigen und neu aufbauen: Wieweit entspringt die Aussage von Boulez «Man muss alle Bibliotheken verbrennen und die Opern vielleicht auch» diesem Diskurs?¹³ «Das ist eine Selbstverständlichkeit. Es war der Gedanke, dass zum Beispiel (wenn du das ansprichst, siehst du): Boulez hat das zu einem bestimmten Zeitpunkt gesagt, als er dachte, dass man aus der Oper – die, wie man heute sagen würde, hirntot war – nichts mehr herausholen konnte: voilà, es ist vorbei, man kann mit der Oper nichts mehr anfangen, also muss man die Opernhäuser abbrennen! Das ist die französische Dimension des Denkens. Während man

12 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «C'est très lié ... c'est plus compliqué à expliquer. Disons: le discours, le discours francophone (le discours éclairé francophone), c'est un discours qui tient compte de la raison. C'est l'idée (l'idée de la raison), c'est-à-dire: on va ... on raisonne – et on met en question tout. C'est l'héritage des Lumières dans l'évolution de la mentalité française. Les Lumières ont aussi eu – je pense à Lichtenberg, par exemple – des ... des prolongements en Allemagne, mais fondamentalement, les Lumières, c'est une manière française d'envisager, en fait, les choses. Et donc, dans cette ... dans cette chose-là, le français analyse – et ensuite il questionne (il remet en question). C'est une chose très différente dans la manière ... dans la parole allemande, où il y a peut-être une idée ... (mais je ne veux pas faire de caricature parce que c'est ... les frontières sont très poreuses, je dirais) mais c'est une plus grande idée d'appliquer quelque chose de préexistant (de suivre une certaine rigueur dans la règle), alors que le français remet la règle sans arrêt en question: il ne veut pas de règles. On le voit dans les manifestations politiques qui sont ... qui sont peut-être la partie visible de l'iceberg: que c'est toujours une contestation (de ce qui est imposé), alors qu'en Allemagne on a quand-même le respect d'une certaine tradition. Et d'ailleurs, la musique allemande a eu cette histoire-là parce qu'elle a toujours considéré que la tradition était la chose indispensable pour l'évolution. Ce qui n'est pas forcément le cas des Français qui pensent qu'on peut balayer tout et reconstruire. Ça, c'est une autre façon de penser ... Donc, dans les mots, dans la manière de s'exprimer, je dirais qu'il y a une plus grande liberté chez les Français et chez les Italiens. Ça, c'est la latinité qui crée cette espèce de vivacité dans le langage. Il y a peut-être une ... une rigueur (et c'est une évidence pour moi), mais il y a une rigueur plus ... plus grande dans la pensée germanique. Mon père, qui est de langue maternelle allemande et qui était zurichois (et qui ne m'a jamais parlé l'allemand d'ailleurs, entre parenthèses) avait une manière de penser extrêmement ... extrêmement droite et qui lui venait de sa famille en fait, qui lui venait de cette partie-là de la Suisse. Alors que ma mère qui est francophone, depuis des générations, a une manière beaucoup plus souple de penser: c'est quelque chose dans l'expression même ... Il y a quelque chose de différent, c'est évident.»

13 Vgl. eine Äusserung von Boulez an einer Neoklassizismustagung der Paul Sacher Stiftung respektive das Spiegelinterview von 1967: Pierre Boulez: Sprengt die Opernhäuser in die Luft, in: Der Spiegel vom 24. 9. 1967, www.spiegel.de/kultur/sprengt-die-opernhaeuser-in-die-luft-a-ac664ef2-0002-0001-0000-000046353389, 21. 11. 2024.

in Deutschland denkt, dass man die Oper renovieren kann. Das ist ein grosser Unterschied. Und die Renovierung der Oper ist ein künstlerisches Projekt – es geht nicht darum, die Oper zu verbrennen. Ich glaube, da gibt es wirklich etwas, das radikal anders ist in der Art und Weise, wie man spricht, absolut.»¹⁴

Thomas Meyer, Journalist und 2003–2009 STV-Vorstandsmitglied, erklärt auch Konflikte, welche die Zeitschrift *Dissonanz* auslöste, mit Sprachproblemen und Diskursdifferenzen: «Es sind ja sofort Sprachprobleme da. Nicolas Bolens spricht gar kein Deutsch. Und Eric Gaudibert versteht zwar sehr gut, aber er spricht es grundsätzlich nicht. Und vor allem hat sich ja diese, also dieser Gegensatz hat sich ja vor allem im Zusammenhang mit der Musikzeitung gezeigt. Das war ein ständiger Kampf, und die Romands – obwohl ja zum Teil bis zur Hälfte der Artikel französisch waren – haben sie immer behauptet: geht nicht und es interessiert sie nicht. Und sie wollen das nicht. Und zwar ganz massiv.» Darauf angesprochen, ob dies nun nur sprachlich bedingt war oder auch diskursmässig, und damit auch eine Frage des Inhalts also, meint Gasser: «Nein, sicher auch des Inhalts. Aus dem gleichen Grund. Ich meine, die Musikzeitung war keine Zeitschrift, die französische Ästhetik verbreitet. [...] Ja, ja, und da gab es natürlich auch immer wieder Artikel, wo selbst ich sagte: Eigentlich geht es nicht. Aber wir wollten nie der Redaktion dreinreden. Die haben das gemacht. Und die haben das so gemacht, wie sie es richtig gefunden haben. Es hatte ein Gesicht, immer. Vor allem auch bei Christoph Keller, aber auch nachher noch. Und das fand ich grundsätzlich gut.»¹⁵

Für Meyer bedeutet in diesem Zusammenhang die Übersetzung stets eine besondere Herausforderung: «Es gibt so ein Beispiel, wo ich dachte: Das mit dem Übersetzen ist sehr schwer. Es gab einen Aufsatz von Philippe Schoeller (Nr. 79). Er wurde ins Deutsche übersetzt.¹⁶ Der wurde völlig unverständlich im Deutschen, weil die Franzosen anders, die Welschen anders denken im Französischen, und ich denke, es wird gleich gewesen sein umgekehrt. [...] Jonas Kocher hatte meinen Aufsatz über die Improvisation zu übersetzen, und das ist, glaube ich, sehr, sehr, sehr grob rausgekommen.»¹⁷

14 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «C'est une évidence. C'était l'idée que, par exemple (si tu parles de ça, tu vois): Boulez a dit ça à un moment donné où il pensait qu'on ne pouvait plus rien tirer de l'opéra – qui était, comme on dit aujourd'hui, en état de mort cérébrale –: voilà, c'est fini, on ne peut plus rien faire avec l'Opéra, donc il faut brûler les maisons d'opéra! C'est une dimension française de la pensée. Alors que, en Allemagne, on pense qu'on peut rénover l'opéra. C'est très différent. Et la rénovation de l'opéra, c'est un projet artistique – ce n'est pas de brûler l'opéra. Donc là, il y a vraiment quelque chose, je pense, qui est radicalement différent, dans la manière de parler, absolument.»

15 Ulrich Gasser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Kreuzlingen, 30. 6. 2022.

16 Philippe Schoeller: Archaismus ... oder: eine dritte Welle der Moderne?, in: *Dissonanz* 79 (2003), S. 10–17, übersetzt von Patrick Müller und Michael Eidenbenz.

17 Thomas Meyer im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 6. 2022. Vgl. hierzu das Kapitel zur Improvisation von Raphaël Sudan, der die unterschiedliche Rezeption in beiden Sprachregionen auch auf eine pointierte, ja polemische Übersetzung zurückführt. Thomas Meyer: «L'improvisation libre touche-t-elle à sa fin?» Sur le passé et le présent d'une forme

Ästhetische Unterschiede

Wieweit zeigen sich unterschiedliche Ästhetiken? Das vor allem in der Schlussphase des Vereins in verschiedenen Arbeitsgruppen aktive und entsprechend einflussreiche STV-Mitglied Alfred Zimmerlin äussert sich hierzu eher vorsichtig: «Es ist eine Vermutung. Ich denke ... Aber du kannst mir jedes Mal ein Gegenbeispiel dazu nennen, aber so etwas wie die Neuen Horizonte gibt es in der Romandie nicht. Es gibt zwar Zelenka oder es gab ihn, er ist gestorben, die ähnlich dachten, aber die Extreme, Cage ..., diese Einfachheit, diese Reduktion ... Ich weiss nicht, Boulez ist viel stärker dort. Es ist also, einseitig gesagt ... Das ist aber das alte Ding, also zwischen Debussy und Mahler ..., ich weiss auch nicht, oder Schönberg.»

Der kulturelle Hintergrund spiegelte sich gemäss Brotbeck ästhetisch und, wie wir später sehen werden, auch weltanschaulich. Bezogen auf die Präsidenten, die die Geschicke des Vereins wesentlich mitprägten, spitzt er diese Polarisierung schematisch zu: «Das war immer so ein Pendeln in der Präsidentschaft zwischen enormem Aufbruch und abgesicherten bis konservativen Positionen. Vor Huber [1980–1982] war, glaub ich, Julien-François Zbinden [1973–1979] Präsident.»¹⁸ Hat diese unterschiedliche Denkweise und Tradition zu Diskussionen im Vorstand oder in der Jury geführt? «Manchmal schon, dass man bestimmte Stücke durchboxen muss, gegenseitig, oder dass man ... Ja, aber ich kann jetzt keinen konkreten Fall sagen, wo das wirklich virulent wurde»,¹⁹ meint Meyer dazu. Einig sind sich praktisch alle Zeitzeugen, dass die Nachbarländer die kulturellen Unterschiede stark beeinflusst haben, und zwar bezüglich der verschiedensten Ausdrucksweisen der Musik, wie Zimmerlin anmerkt: «Man ist ja auch wirklich umschlossen von Frankreich, so ein klein wenig Italien als Grenze. Und dann die deutsche Schweiz. Von daher ist da schon ein kultureller Unterschied zu merken. Ich merke, dass auch ... Eine Zeit lang, da muss ich sagen, hat man das gemerkt bei der improvisierten Musik, dass sie sehr viel mehr auf dieses Spielerische, Französische, vor allem virtuos Spielerische, hat das eine starke Rolle gespielt in der Romandie. Das hatten ja ... Hat die französische Kultur sehr stark ... Auch beim Komponieren merkst du, die Komponisten, sie wollen virtuos sein. Die wollen virtuos komponieren. Es gibt immer schnelle Bewegungen und so, und immer ein Flimmern, also klar auch Impressionismus aber ... Also es ist sehr stark, dieses virtuose Element. Das haben die Deutschen viel weniger, und die Deutschschweizer hat dies eigentlich auch viel weniger interessiert. Also mich persönlich hat Virtuosität nie wirklich interessiert. [...] Vielleicht in einem anderen Sinn, also eine Virtuosität im Umgang. Mit den Mitteln und mit der Kreativität. Also, dass man bei den Interpretierenden eine musikalische Virtu-

d'art fugitive en Suisse», Übersetzung ins Französische von Jonas Kocher, dissonance.ch/upload/pdf/diss111_my_fr.pdf, 6. 9. 2024.

18 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

19 Thomas Meyer im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 6. 2022.

sität mobilisiert und weniger jetzt eine fingertechnische. Also, dass ... Eine Forschungsvirtuosität vielleicht. Ja, das ... Das interessiert mich. Aber nicht die technische Virtuosität. Oder weniger.»²⁰

Stärker als der Topos der Virtuosität, der etwa bei Komponisten wie Michael Jarrell, Xavier Dayer, dem Tessiner Nadir Vassena und deren Schüler:innen zu beobachten ist, sind weitere Etiketten, die man der Suisse romande gerne anklebt: die Eleganz, die sich eben nicht nur auf die Kleidung bezieht, vor allem aber das Interesse am Klang und an der damit zusammenhängenden Harmonik. William Blank begründet dies ausführlich aus musikhistorischer wie theoretischer Sicht: «Also, wie zeichnen sie sich ab, diese Ästhetiken? Ich würde sagen, dass die Ästhetik vielleicht (und das ist keine Karikatur, die ich gebe), aber: die deutschsprachige Ästhetik ist sehr stark beeinflusst, natürlich von der [deutschen] Musik, also von verschiedenen Strömungen, aber es gibt Persönlichkeiten, die ... die wirklich etwas prägen. Helmut Lachenmann, das ist jemand, der für die deutschen Komponisten, aber auch für die deutschsprachigen Schweizer Komponisten sehr viel bedeutet. Und es gibt eine ganze Reihe von Deutschschweizer Komponisten, die eine Post-Lachenmann-Ästhetik haben (d. h. die keine Grenze mehr zwischen Ton und Geräusch haben), also: diese Idee, dass das Geräusch zum Klangmaterial für die Arbeit wird (genau wie man den Ton bearbeitet) und man artikuliert eigentlich das Geräusch, genau wie man die Tonhöhen artikulieren würde. Das ist also (zum Beispiel) etwas, das typisch (ziemlich typisch, sagen wir) für die deutsche Musik ist.»²¹

Auch wenn jede Zuspitzung zwangsläufig eine Vereinfachung ist – vor allem, wenn man sie an einzelnen Vorbildern aufzuhängen versucht, die ja dank ihrer künstlerischen Potenz über ein mehrdimensionales Werk verfügen –, so fällt doch auf, dass sich diese Einschätzungen frappierend decken etwa mit denen von Daniel Fueter (Vizepräsident 1990, Präsident 1991–1993), der selbst kulturell wie ästhetisch ganz anderen Einflüssen verpflichtet ist und von sich selber sagt, er habe sich immer als «Gebrauchsmusiker» verstanden: «Ja ... Also ich sag's jetzt – du als Musikwissenschaftler wirst jetzt nur schmunzeln – auf eine ganz plakative Art: Während ich glaube, dass der ästhetische Diskurs in der deutschen Schweiz von Schönberg her geprägt war, von der Revolution der Musik durch Schönberg,

20 Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Raphaël Sudan, Uster, 13. 1. 2023.

21 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Alors comment ... comment elles se dessinent, ces esthétiques? Je dirais que l'esthétique, peut-être (et ce n'est pas une caricature que je donne), mais: l'esthétique alémanique est très influencée, évidemment, par la musique, alors par différents courants, mais il y a des personnalités qui ... qui impriment vraiment quelque chose. Helmut Lachenmann, c'est quelqu'un qui ... qui compte énormément pour les compositeurs allemands, mais pour les compositeurs suisses alémaniques aussi. Et il y a toute, toute une série de compositeurs suisses alémaniques qui sont dans une esthétique un peu post-Lachenmann (c'est-à-dire ... qui n'ont plus de frontière entre le son et le bruit), donc: cette idée que le bruit devient matière sonore pour le travail (exactement comme on travaille le son) et on articule, en fait, le bruit, exactement comme on articulerait les hauteurs. Donc, ça, c'est (par exemple) quelque chose qui est typique (assez typique, disons) de la musique allemande.»

hat natürlich die Revolution der Musik durch Debussy das französische Musikverständnis auf eine ganz andere Art und Weise geprägt. Und das hat sich in der Schweiz, weil wir ja immer den Echoraum des jeweiligen sprachlichen Umfeldes mit bedienen, hat sich in der Schweiz auch ganz klar ausgedrückt. Also die Sonorität, die Eleganz der Formulierungen, ja dann bis zu den Spektralmusikern, das ist eine ganz typisch welsche Tradition, um auf Mozarts Zitat zu verweisen, währenddem die Problematik oder die profunde Beschäftigung mit der Konstruktion, mit der Polyphonie etc. doch eher auch noch in dieser Generation der Komponisten, der Zeit und der etwas Älteren – ich denke an die ganze Basler Schule, ich denke an Hans Ulrich Lehmann etc. – da war die Deutschschweiz sehr, sehr präsent. Ich glaube nicht, dass sich Eric Gaudibert sehr mit Adorno beschäftigt hat. Und umgekehrt haben wir uns Deutschschweizer mit ganz vieler theoretischer Auseinandersetzung, die französische Musik anging, nicht beschäftigt. Aber im gegenseitigen Austausch haben wir viel voneinander gelernt.»²²

Neben der Pro Helvetia, die diesen Kulturaustausch in ihrem Leistungsauftrag festgeschrieben hat, bemühte sich auch der STV darum, die unterschiedlichen Kulturen im fremden Sprachbereich bekannt zu machen, einerseits mit den Tonkünstlerfesten in wechselnden Regionen, aber auch mit privaten Aktionen. Jean Balissat ging hier mit gutem Beispiel voran, indem er den ihm persönlich und institutionell eng verbundenen Kollegen Hans Ulrich Lehmann am Conservatoire Genf, seiner Wirkungsstätte, an einer kommentierten Porträtveranstaltung vorstellte,²³ auch wenn sich die beiden ästhetisch denkbar fernstanden.

Die ästhetische Polarisierung findet sich durchaus auch in der improvisierten Musik, wie der Improvisationsmusiker und Schriftsteller Claude Tabarini (als Autodidakt STV-Nichtmitglied) einmal karikierend festgehalten hat, wobei er den Topos des (in der Neuen Musik von Lachenmann geprägten) Geräuschhaften aufnimmt: «Die Deutschsprachigen im Allgemeinen haben eine eher «scrtch, scrtch»-Seite. Ein bisschen stachanowistisch, wie man so sagt (er lacht). Hier neigen wir dazu, lyrischer, romantischer zu sein (er lacht). Wie soll ich das sagen? Es gibt eine Seite wie diese.»²⁴

Während die früheren Präsidenten in ästhetischen Gegensätzen vor allem die Vielfalt und das Potenzial eines fruchtbaren Austausches loben, bezeichnet die langjährige Generalsekretärin Héléne Sulzer (1982–1997) dies quasi als Machtpoker: «Aber es gab trotzdem, es gab ein ganzes Team in Genf. Dass sie sich nicht vertragen haben, überrascht mich nicht, denn es muss eine solche Rivalität

22 Daniel Fueter im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 18. 5. 2022.

23 Jean Balissat: *Le compositeur Hans Ulrich Lehmann sera l'hôte du Conservatoire de Genève les 18, 19 et 20 janvier 1989*. Ansprache zur Eröffnung, handschriftliches Manuskript, 3 Seiten. Zusammen mit der entsprechenden Korrespondenz findet sich das Dokument im Privatarchiv Jean Balissat, mit herzlichem Dank an Christophe Balissat, Corcelles-le-Jorat (VD).

24 Claude Tabarini im Gespräch mit Raphaël Sudan, Genf, 17. 1. 2023: «Un petit peu, oui. Les germanophones en général, ils ont un côté plus «scrtch scrtch». Un peu Stakhanoviste comme on dit (il rit). Ici, on a tendance à être plus lyrique, plus romantique (il rit). Comment dire ça? Il y a un côté comme ça. Oui, il y a un côté comme ça. Oui, c'est vrai.»

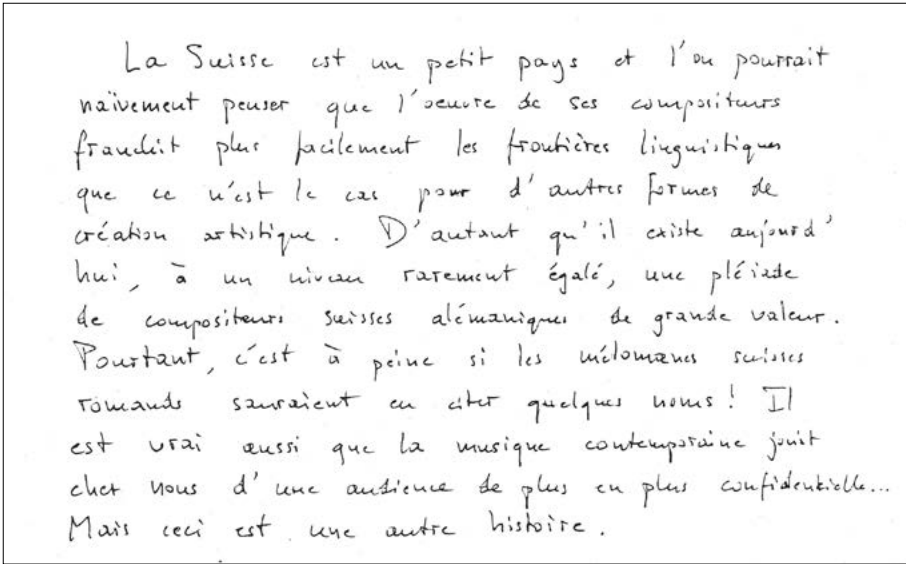


Abb. 2: Jean Balissat: Manuskript seiner Vorstellung von Hans Ulrich Lehmann in Genf. Privataarchiv Jean Balissat, Corcelles-le-Jorat.

zwischen ihnen gegeben haben. Es gab ein solches Machtstreben, zumindest aufseiten der Genfer – und ich denke, aufseiten der Zürcher das Gleiche –, dass es nicht funktionieren konnte. Jeder arbeitete für seine Kapelle und es ging darum, wer das meiste Geld bekommen konnte. Ich denke, dass sie nichts für die Annäherung getan haben. Was meiner Meinung nach viel weniger zwischen Deutschschweizern passiert.»²⁵

Auch im Alltag der Vereinsaktivitäten führten ästhetische Differenzen oft zu Diskursen, ja zu sportähnlichen Wettkämpfen. Gleich zweimal ist die Rede davon, dass die eigene Meinung und damit die eigenen Favoriten «durchgeboxt» wurden.²⁶ Arter (Vorstandsmitglied 2002–2007, Präsident 2008–2013) hingegen negiert einen solchen Konflikt: «Also dies hab ich festgehalten, aber ich hab jetzt nicht gefunden, dass ein ästhetischer Krieg ausgebrochen ist zwischen Deutschschweizer Ästhetik oder Französischschweizer Ästhetik. Da war auch die Durchmischung und die Membran ist eigentlich sehr durchlässig zwischen den Stilen, also es gibt gar keinen französisch-schweizerischen Stil,

25 Héléne Sulzer im Gespräch mit Raphaël Sudan, Pully, 10. 3. 2023: «Mais il y avait quand même, il y avait toute une équipe à Genève. Qu'ils ne se soient pas entendus, ça ne m'étonne pas, parce qu'il devait y avoir une telle rivalité entre eux. Il y avait un tel désir de pouvoir, en tout cas de la part des Genevois – et je pense du côté des Zurichois la même chose – que ça ne pouvait pas marcher. Chacun bossait pour sa chapelle, et c'était à qui pouvait avoir le maximum de fric. Alors là, je pense qu'ils n'ont rien fait pour le rapprochement. Ce qui se passe, à mon avis, beaucoup moins entre Suisse-allemands.»

26 So Meyer (wie Anm. 17) und Zytynska (wie Anm. 34).

also natürlich ist der von Frankreich mehr beeinflusst als ... das kann man heute eigentlich aber nicht mehr sagen, es gibt heute sehr viele Deutschschweizer Komponisten, die sehr französisch inspiriert sind. Ja, politisch war es aber schon sehr wichtig, dass er die Landesteile verband, der STV, das war schon enorm wichtig.»²⁷

Trotzdem wird immer wieder der «Röstigraben» erwähnt, der unterschiedliche Essensvorlieben anspricht, aber grundsätzliche kulturelle Unterschiede meint. So stellte Gasser fest: «Man weiss das ja in der Schweiz, dass zwei, mindestens zwei vollkommen verschiedene Welten ..., der Röstigraben respektive die *röstimur*. Die ist unendlich gross.»²⁸ Dem pflichtet Zimmerlin bei: «Also ich meine, es gibt ... Man kann den *fossé du rösti* nicht weglegen. Der ist da. Das ist sicher im STV auch der Fall. Und man merkt, dass sich die deutsche Schweiz kulturell eher Richtung Deutschland, Österreich ausrichtet ... Wobei ich find das gar nicht so stark. Ich find, dass in der deutschen Schweiz durchaus auch ein Bewusstsein für das Romanische da ist ... Also es hängt sicher auch mit den italienischen Gastarbeitern zusammen. Die italienische Kultur ist da schon auch vorhanden. Und einen Blick nach Frankreich gestattet man sich auch, viel mehr als in Deutschland. [...] Also. Da ist vielleicht auch dann das Kleinstaatverhalten. Das Französische ..., also die Romandie orientiert sich schon sehr stark nach Frankreich.»²⁹

Wie man die neuere Musik der Suisse romande keineswegs einzig auf den Einfluss von Pierre Boulez zurückführen kann, so erkennt Blank auch in der Deutschschweiz verschiedene Traditionsstränge: «Es gibt auch eine andere Strömung in der deutschen Musik, die man (um sehr einfache Schemata zu erstellen) auf eine andere Figur beziehen könnte, die von Wolfgang Rihm: Das ist eine andere Strömung. Und dann gibt es auch Strömungen (auch modernistischere, die Anfang der 2000er-Jahre aufkamen), die weniger mit der Schreibweise, sondern mehr mit Performance usw. zu tun hatten. Und das ist auch etwas, das (vor allem durch Ensembles wie das Ensemble Recherche oder die Musikfabrik), die auch in Deutschland das hervorgebracht haben. Und das hat eigentlich einen Einfluss auf die Deutschschweizer Komponisten.»³⁰

Darauf entwickelt Blank sein Narrativ einer neueren (vorab) deutschen Musikgeschichte ab Wolfgang Rihm: «Nun, sagen wir mal, wenn man <die grosse Figur>

27 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022.

28 Ulrich Gasser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Kreuzlingen, 30. 6. 2022.

29 Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Raphaël Sudan, Uster, 13. 1. 2023.

30 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Il y a un autre courant aussi dans la musique allemande qu'on pourrait ... (pour faire des schémas très simples, mais ...) rapporter à une autre figure qui est ... qui est Wolfgang Rihm: c'est un autre courant. Et puis il y a aussi des courants (aussi plus modernistes, qui commençaient à apparaître au début des années 2000), des courants qui étaient moins dans l'écriture, mais plus dans la performance, etc. Et ça, c'est quelque chose aussi qui a été ... qui a été ... (notamment à travers des ensembles comme l'Ensemble Recherche ou Musikfabrik) ... qui ont aussi en Allemagne généré cela. Et en fait ça: ça a une influence quand-même sur les compositeurs suisses alémaniques.»

nehmen würde, ja, das wäre er! Vielleicht wäre er der Ausgangspunkt. Dann gibt es andere, die vielleicht nicht unbedingt deutsch sind, aber die einen grossen Einfluss haben. Ich denke da zum Beispiel an Rebecca Saunders, die in Deutschland einen grossen Einfluss hat (auch wenn sie nicht ...), also, dann die nationalen Kategorien ... Ich schiebe sie ein bisschen beiseite. Aber es geht um den Einfluss, den diese Musik innerhalb des Diskurses hat. Wenn wir eine Berühmtheit von heute nehmen, Matthias Pintscher, dann ist er jemand, der nicht in der Performance tätig ist, aber er ist jemand, der verschiedene Ästhetiken: in Wirklichkeit sogar ziemlich feine (aber auch bruitistische) Ästhetiken zusammengebracht hat und der eine Art ... (auf jeden Fall: bis heute – danach wird man sehen, wohin er geht – aber bis heute) ... die eine Art Synthese bildet. Und das ist trotzdem eine Musik, die ziemlich germanisch klingt.»

Diesen deutschen Entwicklungslinien stellt er einen französischen Traditionsstrang gegenüber: «Denn in Frankreich waren die grossen Strömungen nicht die gleichen Strömungen. Die wichtigste Strömung (seit den Achtzigerjahren) war die spektrale Strömung und insbesondere die Figur von Gérard Grisey. Aber alle, die sich darum gedreht haben (ob Tristan Murail, Hugues Dufourt usw.) sind ... Komponisten, die einen enormen Einfluss hatten, weil ihre Schüler in Frankreich unterrichten und somit auf die postboulezsche Lehre (wenn man es so sagen könnte) auf die Spektralen – die spektrale Musik – fokussiert ist. Und so hat die französische Musik dieses doppelte Erbe (neueren Datums, sagen wir, wenn man Debussy und Olivier Messiaen und vielleicht sogar Dutilleux weglässt), aber danach existiert das Boulez-Erbe, in vielen Aspekten des Schreibens (der Feinheit des Schreibens) und des Interesses an Klängen (und harmonischen Systemen, könnte man sagen) und, damit verbunden, einer Form, in der der Bruitismus mit der deutschen Musik bei den SpektralistInnen zusammenfällt – aber wo der geräuschhafte Klang tatsächlich die extreme Konsequenz der «Obertonreihe» ist. Man könnte also ... man könnte eigentlich eine «Philosophie» daraus machen. Also ergibt das eine Musik, die sich ästhetisch wirklich sehr stark unterscheidet (da sie auf dem Schreiben von Harmonien und dem Spektrum basiert) von einer Musik, die auf der Aufhebung der Grenze zwischen Ton und Geräusch basieren würde.»

Schliesslich berücksichtigt er auch die Einflüsse des dritten Nachbarn der Schweiz: «Und was Italien betrifft, so ist es eine Selbstverständlichkeit, dass die grossen italienischen Komponisten die wenigen schweizerisch-italienischen Komponisten, die in der Schweiz wichtig sind (das sind Francesco Hoch oder Nadir Vassena), geprägt haben, Menschen, die auch diese Kultur der Italianità haben. Und Luciano Berio zum Beispiel, oder Nono, Donatoni, das waren schon starke Figuren. Und ich denke, das ist etwas, was ich festgestellt habe, als ich die Partituren gelesen habe (und mir die Frage nach den Programmen gestellt habe): dass es nicht eine einzige zeitgenössische Musik gibt, sondern ..., und dass sie nicht unbedingt national sind, sondern dass es Einflusszonen gibt (ich würde es so ausdrücken: Einflusszonen) und diese Einflusszonen durch Affinität, der

Komponist bezieht sich mehr auf sie als auf andere – und das ist es, was wir meiner Meinung nach beibehalten sollten, in der Koexistenz.»³¹

Gasser ortet ähnliche Einflusszonen, versteht sie aber auch als Ausdruck eines Antagonismus zwischen Avantgarde und – was er nicht ausspricht, aber offensichtlich meint – gemäßigteren Positionen: «Ja, also, wenn man die Kompositionen anschaut, was so gespielt wird, dann merkt man ja sofort: Ich meine, die Romands sind von der französischen Musik sehr stark beeinflusst. Und in der Deutschschweiz waren es damals die Avantgardisten, und das ging natürlich nur sehr begrenzt zusammen. Dann gab es so ein paar mehr vermittelnde, ein bisschen vermittelnde Positionen, aber nicht auf der ästhetischen Ebene, sondern dann mehr auf der ..., auf dem Gespräch.»³²

Wie stark spiegelt sich die ästhetische Präferenz in der musiktheoretischen Analyse? Als Komponist, Dirigent und Dozent sieht Blank da durchaus eine enge Verbindung: «Ja, ich glaube, das hängt mit der Musik selbst zusammen. Zum

31 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Et bien disons que si on prenait <la grande figure> oui, ce serait lui! Peut-être ça serait lui le point de départ. Après, il y en a d'autres qui ne sont peut-être pas forcément ... qui ne sont peut-être pas forcément allemands, mais qui ont une grande influence. Je pense à Rebecca Saunders, par exemple, qui a une grande influence en Allemagne (même si elle n'est pas ...) alors, après, les catégories nationales ... je les mets un petit peu de côté. Mais c'est l'influence que ces musiques ont, à l'intérieur du discours. Si on prend une célébrité d'aujourd'hui, Matthias Pintscher, c'est un peu quelqu'un qui n'est pas dans la performance, mais c'est quelqu'un qui a justement un peu agrégé différentes ... différentes esthétiques: en réalité des esthétiques même ... même assez fines (mais aussi bruitistes) et qui fait une sorte ... (en tout cas: jusqu'à aujourd'hui – après, on verra où il va – mais jusqu'à aujourd'hui) ... qui fait une sorte de synthèse. Et ça, c'est quand-même une musique qui sonne de manière assez germanique. Parce qu'en France, les grands courants n'ont pas été les mêmes courants. Le courant le plus ... le plus important (depuis les années 80), c'était le courant spectral et la figure de Gérard Grisey notamment. Mais tous ceux qui ont tourné autour (que ce soit Tristan Murail, Hugues Dufourt, etc.) sont des ... des compositeurs qui ont eu une influence énorme parce que leurs élèves enseignent en France et donc, l'enseignement post-Boulezien (si on pouvait le dire comme ça) est focalisé sur les spectraux – la musique spectrale. Et donc la musique française a ce double héritage (récent, disons, si l'on enlève Debussy et Olivier Messiaen et même peut-être Dutilleux qu'on met derrière nous), mais après, l'héritage Boulézien existe, dans beaucoup d'aspects de l'écriture (de la finesse de l'écriture) et de ... de l'intérêt mis aux sons (et des systèmes harmoniques, on pourrait dire), et avec une forme où le bruitisme rejoint la musique allemande, chez les spectraux – mais où le son bruité est en fait l'extrême conséquence de la «série des harmoniques». Donc, on pourrait ... on pourrait faire une «philosophie», en fait, de cette chose-là. Donc, ça donne une musique qui est vraiment très différente esthétiquement (puisque'elle est basée sur l'écriture de l'harmonie et sur le spectre) d'une musique qui serait basée sur l'abolition de la frontière son / bruit. Et pour l'Italie, c'est une évidence que les grands compositeurs italiens ont marqué les quelques compositeurs suisses-italiens qui sont importants en Suisse (ce sont Francesco Hoch ou Nadir Vassena), des gens qui ont aussi cette culture de l'italianità. Et Luciano Berio, par exemple, ou Nono, Donatoni ont été quand-même des figures fortes. Et je pense que, voilà ... c'est d'ailleurs une chose que j'ai constaté, moi, quand on lisait les partitions (et qu'on se posait la question des programmes): qu'il n'y avait pas une seule musique contemporaine, mais ..., et puis qu'elles ne sont pas forcément nationales, mais qu'il y a des zones d'influence (je dirais comme ça: des zones d'influence) et ces zones d'influence par ... par affinité, le compositeur s'y réfère plus qu'à d'autres – et c'est ça que je pense qu'on doit garder, dans la coexistence.»

32 Ulrich Gasser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Kreuzlingen, 30. 6. 2022.

Beispiel gibt es für den deutschsprachigen Teil der Schweiz eine natürlichere Tendenz, sich auf eine Analyse der Werke zuzubewegen, die im deutschsprachigen Teil Europas geschrieben wurden (oder zumindest der Kultur ... der germanischen Kultur), vielleicht mit einem analytischen Ansatz, der sehr methodisch ist, der auch eine Geschichte mit der Analyse hat, wie sie in Deutschland praktiziert wird, und dann auf der französischsprachigen Seite – obwohl es auch sehr, sehr strenge oder sehr ... fast akademische Analysen gibt, möchte ich sagen –, aber es gibt einen Ansatz, der sensibler ist, auch bei Werken, die sensibler sind (auch sensibler sind). Es gibt also auch Ansätze, die mit den Werken und den Kategorien, die wir in musikalischer Hinsicht haben, verbunden sind. Und es stimmt, dass oft gesagt wurde, dass es in der zeitgenössischen Musik keine Grenzen mehr zwischen den verschiedenen Ländern gibt: Das stimmt so nicht. Ich weiss es als Dirigent, es sind überhaupt nicht die gleichen Handschriften zwischen der Spektralmusik und der Musik nach Lachenmann. Es ist also wirklich nicht das Gleiche. Und daher sind die Ansätze ..., die analytischen und musikwissenschaftlichen Ansätze grundlegend verschieden. Zumindest in dieser Hinsicht.»³³

Kontroversen und Werturteile

Unter den Präsidenten Bolens und Blank wirkte Sylwia Zytynska 2004–2009 zwar bloss als einfaches Vorstandsmitglied, sie war aber dank ihrer Initiativen einflussreich. Mit ihrer polnischen Herkunft bezeichnet sie sich gern als Aussenstehende, doch in ihren zugespitzten Einschätzungen kommt sie ihren Kollegen sehr nahe, etwa wenn sie die Ästhetik als Spiegel der Sprache empfindet. «Für mich war immer diese Röschtigraben, die ihr so nennt, und das ist sehr, sehr, sehr spürbar und wird, glaube ich, immer sein, auch wenn man sich sehr bemüht, das zu vermischen. Ich als Aussenstehende, fand ich das immer sehr toll, weil das, weil es auch eine Chance ist, wenn man dazu steht und man weiss, sie sind anders, sie haben den besseren Wein, sie haben die andere Mentalität, sie sind ein

33 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Oui. En fait, c'est, je trouve, en relation avec la musique elle-même. Par exemple, il y aura une tendance plus naturelle, pour la partie alémanique de la Suisse, d'aller vers une analyse des œuvres, déjà, qui sont écrites dans la partie germanique de l'Europe (ou en tout cas de culture ... de culture germanique) avec, peut-être, une approche analytique qui est très méthodique, qui est ... qui a aussi une ... une histoire avec l'analyse, telle qu'on la pratique en Allemagne, et puis, du côté francophone – même s'il y a aussi des analyses très, très sévères ou très ... presque académiques, je veux dire – mais il y a une approche qui est plus sensible, sur des œuvres, aussi, qui le sont (aussi plus sensibles). Donc, on est aussi dans des approches qui sont reliées aux œuvres et aux catégories que nous avons, en terme musical. Et il est vrai qu'on a souvent dit qu'il n'y avait plus de frontières dans la musique contemporaine entre les différents pays: ce n'est pas vrai. Je le sais comme chef d'orchestre, ce n'est pas du tout les mêmes écritures entre la musique spectrale et la musique post-Lachenmann. Donc, c'est vraiment pas du tout la même chose. Et donc, les approches ... les approches analytiques et musicologiques sont donc fondamentalement différentes. De ce point de vue-là en tout cas.»

bisschen altmodisch, sie sind ein bisschen konservativer und das ist aber auch Qualität. Auch die Komponisten, die deutschsprachigen Komponisten und die französischen Komponisten. Ich meine, das ist ja grössere Unterschied als zwischen hier und Osten. Also wirklich, ich, ich persönlich finde, ich die, die Musik ist anders, ist komplett anders. Man kann es erkennen, das sind, Jarrell ist einfach anders als Furrer, obwohl sie sehr, auch gerade die beiden ziemlich ähnlich sind. Trotzdem ist das eine französische Art, es ist eine andere Mentalität und auch in der Art zu sprechen. Ich meine, wenn sie gesprochen haben, gut, ich kann nicht gut Französisch, aber das hat einfach immer ewig gedauert. Wir konnten fünf Sätze sagen, und das war erledigt, und die immer lange, lange. Ich fand, ich fand das wahnsinnig toll und erfrischend, diese, diese, diese Unterschiede zu merken. Und das war das, also wie war die Frage? Also das war für mich immer sehr, sehr, sehr spannend und Gespräche ja, Diskussionen ja, weil unsere Ästhetik, eben die ästhetische Probleme waren, und Diskussionen waren schon sehr da. Die deutschsprachigen Schweizer wissen alles besser und sie machen alles besser. Und das ist ganz klar, sie sind grösser. Und das war, wir waren alle immer sehr überzeugt davon, dass wir das besser wissen. Und trotzdem fand ich, wenn man dann in der französischen Schweiz war, war das plötzlich so viel angenehmer, vielleicht ein bisschen chaotischer, aber eigentlich besser organisiert, schöner gemacht. Mit viel mehr Liebe und Gefühl. Das habe ich so empfunden.»³⁴

Worin zeigen sich die unterschiedlichen Ausrichtungen? Eher in den Ansichten oder in der Schreibweise oder in beidem? «Also. Erstens ist, dass ich ... Ich versuche es, also ganz sicher ist es in der Art, zu sein, zu sprechen. Zweitens ist die Musik, die komponiert wird. Schon. Es ist. Es ist falsch. Ich will sie nicht in eine Schublade tun von konservativ, aber Französisch, und Französisch *hat* einen konservativen Touch, hat einen altmodischen Touch. Obwohl, das sind auch nicht die richtigen Worte, finde ich, weil ich will sie überhaupt nicht da rein tun bei diesen, durchaus sehr modern, und man kann überhaupt nicht pauschalisieren. Aber in diesen Sitzungen war es immer sehr oft. Ja, wir haben uns gedacht, ja, wir Deutschschweizer mit diesem Kommentar. Ja, ja, wir müssen da durch. Sie haben ihre Ansichten. Und die sind, wir wissen. Eben, das war schon ein bisschen Besserwisserei. Ich finde schon, das hat die Deutschschweiz schon extrem, weil wir irgendwie das Gefühl haben, wir haben's erfunden.»³⁵

Und worin erkennt sie die Sprache bestimmter Komponisten? «Ha. Ich würde sagen ... Es ist also ... Gut. Ich bin Polin. Ich bin natürlich, ich höre das auch anders, weil für mich ist das ... Ich kenne natürlich die Basler Komponisten, nicht, also die Deutschschweizer, Basler sage ich jetzt schon, nein, nein. Also ich kenn Deutschschweizer Komponisten viel besser. Es ist, also wenn ich an Nicolas [Bolens] denke, und es hat eine Prise von der Vergangenheit, schon die Form ist oft vergangen. Zweitens, die Instrumente. Die Instrumente, also

³⁴ Sylwia Zytynska im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 5. 2022.

³⁵ Ebd.

die Wahl der Instrumente. Drittens auch die Sprache. Gut, Jarrell hat natürlich seine Sprache. Ich halte ihn für einen sehr tollen Komponisten. Wirklich. Und ich würde sagen, vielleicht die anderen. Eben unsere, unsere Chefs, die waren Nicolas und Dings [William Blank]. Es ... Es hat etwas. Ich, um nicht wertend zu sagen, weil, es ist immer sehr wertend dann. Es ist Musik, in meinen Augen, ist auch Geschmack. Natürlich ist es auch eine Qualität, aber es ist so nicht modern, nicht einen Schritt voraus. Es war nichts, für mich war sehr oft: Ja, das habe ich erwartet und das habe ich bekommen, wenn ich das höre und. Und ich mag zum Beispiel schlechte Musik, richtig grausam schlechte Musik. Also wo Leute sagen: Nein, das ist ja furchtbar. Nein. Ich denke, das fasziniert mich immer. Warum ist das so schlecht? Ich hasse diese Musik, die einfach so da ist, und ich habe das erwartet. Das habe ich bekommen und das ist es. Gut, jetzt habe ich natürlich wertend darüber gesprochen. Aber ja doch, ich finde gewisse Stücke, ich finde, das sollten wir öfters, mehr machen, mehr sagen und mehr gegenüberstellen: Warum ist das besser? Warum ist es schlechter? Weil. Eben diese Vielfalt hat es auch ausgemacht, dass man, dass man diese Welt dann vollständig sieht. Und manchmal auch ein sehr schlechtes Stück, also finde ich, ein schlechtes, wirklich sehr schlechtes Stück hat sehr viele tolle Ansätze von guten ... Und wie war, dass sich die französische Schweiz [unterscheidet]? Ja, es waren wenige Komponisten, darum konnte man nicht so viel wählen. [...] und man musste jeden durchboxen, und jeder, der irgendwas gemacht hat. [...] Da leidet die Qualität auch. Und ich finde es: Grosse Namen, ja, grosse Namen sind gut, aber ich finde auch: «keine Namen» sind manchmal eine Entdeckung und das ist, das war ganz wichtig. Viel fand ich dabei, und, und wenn diese Feste nicht mehr stattfinden, haben wir das nicht mehr. Wir haben nicht diese, diese Palette von Hunderten Sachen, weil gewisse Komponisten gar nicht gespielt werden.»³⁶

Konflikte

Zu Konflikten kam es indessen vorab im Zusammenhang mit der Zeitschrift *Dissonanz*.

Blank betont hier sein Bemühen um Dialog: «Die Zeitschrift *Dissonanz* war eine sehr wichtige Sache. Innerhalb des Vereins gab es unterschiedliche Vorstellungen davon, was die Zeitschrift sein sollte (aber das ist natürlich). Aber das war auch eine (für mich sehr wichtige) Sache. Ich habe versucht, die sprachliche Pluralität und die Pluralität der musikwissenschaftlichen Ansätze innerhalb der Zeitschrift bis zum Ende zu verteidigen, um einen Dialog zwischen den ..., man könnte sagen, zwischen den «Kulturen» zu führen (vor allem zwischen der deutschsprachigen und der französischsprachigen Kultur, die nicht die gleichen semantischen, musikwissenschaftlichen Ansätze zur Komposition, zur Musik

und vielleicht auch zu soziologischen Fragen haben), und ich habe mich bemüht, den Dialog zwischen den verschiedenen Kulturen zu fördern.»³⁷

Arter gebrauchte die *Dissonanz* auch als Argument für Bundessubventionen und wechselt im Rückblick zeitweise auf ein vergegenwärtigendes Präsens: «Auch wieder für die Verhandlung mit dem BAK ist dies enorm wichtig, dass wir ein Gesamtschweizer Verein sind, der diese ... ja, diese Balance aufrechterhält, und auch *Dissonance* war eine Zeitlang wirklich zweisprachig, sogar mit zwei Ausgaben, und bis zum Schluss gab es zweisprachige Artikel, waren wir mehrsprachig; auch Englisch, Italienisch wurde einbezogen, mit kurzen Abstracts, wir haben sehr viel Geld für Übersetzung auch in die Hände genommen beim STV, für die *Dissonance*, also, das war enorm wichtig, diese Mehrsprachigkeit.»³⁸

Fueter dagegen vermutet hinter den *Dissonanz*-Konflikten eine unterschiedliche Sensibilität in der Aufarbeitung historisch fragwürdiger Momente: «Ich, ich ..., es war mir damals wie heute rätselhaft. Es ist, glaube ich, ein *l'art pour l'art*-Verständnis, das hier eher im Welschland beheimatet war als im deutschsprachigen Bereich der Schweiz, dass man solche Angriffe, die mit politischen Verstrickungen zu tun hatten, für unnötig oder abschätzig hielt. Wir haben zum Beispiel in der deutschen Schweiz, Schoeck wurde in dieser Hinsicht nie oder erst mit Chris Walton vielleicht oder so thematisiert, was ja auch ein durchaus problematischer Fall gewesen ist. Und man könnte da noch viel, viele, viele weitere Beispiele nennen. Und wenn ich grad fremdenpolizeiliche Dokumente aus dieser Zeit, was Arbeitsbewilligungen angeht, anschau. Sogar von Paul Sacher gibt es dort, was die Anstellung von Musikern in Basel, glaub ich, betrifft, unschöne Dokumente.»³⁹

- 37 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «La revue *Dissonance* était une chose très importante. Au sein de l'Association, il y avait des idées différentes sur ce que devait être la revue (mais ça, c'est naturel, mais ça, c'était aussi une chose (pour moi très importante) que j'ai essayé, de ... dont j'ai essayé de défendre jusqu'au bout la pluralité linguistique et la pluralité aussi des approches musicologiques, à l'intérieur de la revue, de manière à avoir un dialogue entre les ... on pourrait dire entre les «cultures» (surtout entre la culture alémanique et la culture romande qui n'ont pas les mêmes approches sémantiques, musicologiques, sur la composition, sur la musique sur les enjeux aussi, peut-être, sociologiques.»
- 38 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022. Siehe hierzu das Kapitel zu den Zeitschriften in diesem Band sowie Thomas Gartmann: Der Fall Balissat – Symbol eines unliebsamen Netzwerks?, in: Leo Dick, Noémie Favennec, Katelyn Rose King (Hg.): *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), Schliengen: Edition Argus, 2024, S. 206–230, doi.org/10.26045/kp64-6181-012.
- 39 Daniel Fueter im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 18. 5. 2022.

Musikausbildung und Musikpolitik

Die regional unterschiedlichen Musikdiskurse macht Roman Brotbeck bereits bei der Musikausbildung fest, die er zu kategorisieren versucht – und dabei einen musikpolitischen Bogen zu schlagen weiss: «Ich kann es am besten anhand der Musikhochschulen erklären, die für die musikalische Entwicklung einer Region zentrale Bedeutung haben. Da waren die Westschweizer Hochschulen mit der Einführung der zeitgenössischen Musik viel langsamer, und sie sind es eigentlich bis heute. Genf hat Michael Jarrell gewählt beziehungsweise von Wien abgeworben, und führte damit das alte Kompositionsprofessorprinzip weiter. An den Deutschschweizer Hochschulen wurde viel stärker auf Improvisation und Multimedia, Polystilistik und Dozierendengruppen gesetzt. Auch in Lausanne dominierte ein ähnliches eher konservatives Modell. Da ist eigentlich exklusiv William Blank für die Neue Musik verantwortlich, übrigens sehr gut, aber er favorisiert eine bestimmte ästhetische Richtung, die manches auch ausschliesst. In der Westschweiz hat die Neue Musik wenig Echoräume, beziehungsweise Contrechamps hat einfach alles abgedeckt. Zwar gab es durchaus eine Reihe jüngerer Westschweizer Komponisten wie Nicolas Bolens und Marc-André Rappaz. Aber ich beobachtete, dass sie sich um Musikpolitisches und Musikorganisatorisches eher wenig kümmerten. Als Paul Sacher in Basel auf einen Schlag das Kammerorchester in Basel aufgelöst hatte, haben drei Wochen später Rudolf Kelterborn, Jürg Wyttenbach und Heinz Holliger mit dem Musikforum ein Gegenmodell entwickelt, das programmlich noch besser und aktueller konzipiert war als das Kammerorchester. Das finde ich typisch für die deutsche Schweiz oder für eine gewisse Gruppierung in der deutschen Schweiz: da packt man einfach zu und schafft etwas Neues und ist sich dann auch nicht zu schade, zu den Politikern zu gehen, um das durchzusetzen. Deshalb war damals auch die Zusammenarbeit mit den Deutschschweizer Partnern viel einfacher, aber ich komme eben selber auch aus der deutschen Schweiz. Eine sehr erfolgreiche Ausnahme war das letzte Fest, an dessen Planung ich noch beteiligt war. Es war das Fest in Monthey im französischsprachigen Wallis. Das war insofern interessant, als Monthey an den Verein herangegangen ist mit dem Angebot, sie würden gern das Tonkünstlerfest beherbergen. Wir sind dann hingegangen und haben gefragt: Seid ihr euch bewusst, was das für Musik ist? Aber die Vertreter von Monthey wollten das; das brächte ihnen quasi hochkulturelles Prestige. Und dann haben die Gemeindebehörden alles geöffnet.»⁴⁰

Ähnlich sieht dies Käthi Gohl, die den Verein bis zu seiner Auflösung geführt hat als dessen erste Präsidentin: «Das sieht man auch an den Hochschulen, dass die Abteilungen für Neue Musik sehr unterschiedlich aufgestellt sind in ihrer Ausrichtung auf die Zukunft. Es ist noch eher das Conservatoire. Es gibt schon Aktivitäten, aber diese Leute müssen sehr kämpfen, dass sie eben auch da ...

40 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

Wenn ich jetzt sehe, was in Basel und Zürich, in Bern läuft, und in Luzern auch zum Teil. Also ich habe für Sonart einen Anlass initiiert, und ich habe einfach in der Romandie niemand gefunden, der über wirkliche transdisziplinäre Studiengänge oder so was, eine Aktivität erzählen könnte. [...] Es ist mehr *conserver*.»⁴⁰

40 Käthi Gohl Moser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 28. 3. 2022.

Ausländer:innen – Konkurrenz oder Bereicherung?

Eine wechselvolle Geschichte von Ausgrenzung und Reintegration

THOMAS GARTMANN

Heute, bei der STV-Nachfolgeorganisation Sonart, sind hier ansässige ausländische Musiker:innen, Dirigent:innen, Komponist:innen ihren Schweizer Kolleg:innen praktisch gleichgestellt. Für den STV waren die Statutenbestimmungen von 2005 hierzu ebenso knapp wie eindeutig: «Aktivmitglieder müssen Schweizer Bürger oder in der Schweiz wohnhaft sein.»¹ Dies war in der Geschichte des STV aber nicht immer eine Selbstverständlichkeit, auch wenn es vor 20 Jahren als solche betrachtet wurde, wie der 1998 in den Vorstand gewählte damalige Präsident Ulrich Gasser berichtet: «Ich habe da keine Diskussion erlebt. Also ich erinnere mich nicht. Das war irgendwie schon klar, dass, wer in der Schweiz lebt, wird auch aufgenommen, aber ich kann mich täuschen.»² Für den Musikwissenschaftler und Kritiker Jürg Stenzl ist es sogar schlicht eine Ungeheuerlichkeit, dass man sich damals die Frage überhaupt gestellt habe: «Ja, die Frage war immer sozusagen, wie naturalisiert ein Komponist ist, wo auch immer er geboren ist. Es gibt auch Schweizer Komponisten, die nicht in der Schweiz geboren sind. Gut, wir sind nicht in der EU. Leider nicht. Aber es ist doch unglaublich, dass man in der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts oder in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach dem Pass fragt, wenn es Musik gibt. Das habe ich nicht verstanden, und ich werde es nicht verstehen. Und ich will es nicht verstehen.»³

Ebenso selbstverständlich wurde es aber nochmals 20 Jahre vor Gasser aufgenommen, dass damals diese Gleichberechtigung noch nicht galt, wie sich Vorstandsmitglied Gertrud Schneider erinnert: «Zu meiner Zeit wurde das nicht diskutiert, sondern es war klar, die Ausländer mussten länger in der Schweiz gewesen sein. Das hat ... Ich glaube, das habe ich nicht mehr erlebt. Und jetzt denke ich, die Ausländer aussen vor zu halten, könnte man sich gar nicht mehr leisten.»⁴

Diese mehrjährige Verweildauer, die zu einer Niederlassung führt,⁵ bildete lange

1 Statuten von 2005, ASM-C-3-1.

2 Ulrich Gasser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Kreuzlingen, 30. 6. 2022.

3 Jürg Stenzl im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 17. 6. 2022.

4 Gertrud Schneider im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 13. 7. 2022.

5 Heute definiert das Schweizerische Staatssekretariat für Migration dies auf seiner Website so: «*Niedergelassene* sind ausländische Personen, denen nach einem Aufenthalt von fünf oder zehn Jahren in der Schweiz die Niederlassungsbewilligung erteilt worden ist. Das Aufenthaltsrecht ist unbeschränkt und darf nicht an Bedingungen geknüpft werden.» Ausweis C EU/EFTA (Niederlassungsbewilligung), www.sem.admin.ch/sem/de/home/themen/aufent-

einen wichtigen Hinderungsgrund für den Vereinseintritt. Selbst als diese statistische Einschränkung 1984 wegfiel, ergab sich noch lange ein rein praktisches Problem, wie Arter erläutert: «Das kam aus meiner Sicht viel zu spät. Und das ist auch schwierig. Man muss die Leute ja kennen, muss sie finden, die sogenannten Ausländer. Die Ausländer:innen, die integriert waren, die galten als Schweizer:innen, die waren auch sehr schnell von der Pro Helvetia anerkannt. Aber Leute, die im Ausland arbeiteten, die waren nicht am STV interessiert. Und die Leute, die ... einwanderten, die dann hier waren ..., die musste man zuerst kennen und finden. Es ist gar nicht so einfach, dass die uns finden, dass *wir* sie finden. Natürlich waren die Hochschulen hier wieder treibende Kraft. [...] Die Sesshaftigkeit in der Schweiz, die war da wirklich ein Problem, die fehlende Sesshaftigkeit.»⁶

Wann der Wendepunkt in der Ausländerpolitik anzusetzen ist, darin gehen die Einschätzungen der Akteure auseinander. Für die Romands war dies klar der Wechsel in der französischen Bezeichnung des Verbandes. Nicolas Bolens, der den Verein 2005–2007 präsidierte, erachtete die Mitwirkung von Ausländern als unbestritten: Doch erst der Namenswechsel von 1994 habe dies möglich gemacht: «Ja. Es war bereits etabliert. Das war kein Problem. Es galt immer, dass man in der Schweiz aktiv sein musste. Die Aktivität in der Schweiz, das war das wichtige Kriterium, das sind die Leute, die die Musik in der Schweiz am Leben erhalten. Das Schaffen in der Schweiz, aber die nicht unbedingt ein Schweizer Etikett haben ... Aber das war doch, wenn ich mich nicht irre, in der Zeit von Jean Balissat, als die AMS zur ASM wurde? Ja, das hatte damit zu tun. Vorher war es im Französischen die Vereinigung Schweizerischer Tonkünstler und nachher ist es die Schweizerische Vereinigung der Tonkünstler geworden. Eben wegen dieser Frage, wegen dieses Grundes, Ausländer integrieren zu können. Das war noch im 20. Jahrhundert.»⁷

halt/eu_efta/ausweis_c_eu_efta.html#:~:text=Niedergelassene%20sind%20ausländische%20Personen%2C%20denen,nicht%20an%20Bedingungen%20geknüpft%20werden,14.11.2024.

6 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022.

7 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Oui. C'était déjà bien établi. Ce n'était pas un problème. Il y avait toujours le fait de devoir être actif en Suisse. L'activité en Suisse, c'était là le critère important, sont les personnes qui font vivre la musique en Suisse. La création en Suisse, mais pas forcément ont ... Sur le label suisse. Mais ça, je crois que c'est d'ailleurs si je me trompe pas, c'était à l'époque de Jean Balissat, où le ... c'est l'AMS est devenue l'ASM? Oui, c'était lié à ça. Avant, c'était l'Association des Musiciens Suisses et maintenant c'est devenu après l'Association Suisse des Musiciens. C'est justement pour cette question-là, pour cette raison-là de pouvoir intégrer des étrangers. Ça, c'était encore au XX^e siècle.» Die entsprechende Statutenänderung wurde am 3. September 1994 von der Generalversammlung in La Chaux-de-Fonds mit gerade mal 28:4 Stimmen beschlossen, was einerseits zeigt, dass es noch viel Widerstand gab, andererseits an ein auf Improvisation ausgerichtetes Fest im peripheren Ort im Neuenburger Jura nur wenig Mitglieder reisten. Protokoll der Generalversammlung, in: Jahresbericht 1994, S. 16, ASM-E-3-89. Diese Änderung wurde also erst während der Präsidentschaft von Martin Derungs (auf Anregung von Hélène Sulzer) vorgenommen; Bolens verwechselt diesen Vorgang vermutlich mit Balissats zehn Jahre früherer Initiative zugunsten einer kürzeren Niederlassung für Ausländer:innen (siehe unten).

Auch für William Blank ist dieser Namenswechsel essenziell: «Der Wendepunkt, das war die Namensänderung. Association Suisse des Musiciens, also Schweizerische Vereinigung der Musiker und nicht mehr Association des Musiciens Suisses (Vereinigung Schweizerischer Musiker). Ich weiss nicht mehr, in welchem Jahr – weil ich das Thema nicht vorbereitet habe ... Du musst das Jahr nachschlagen.»⁸ Blank holt dabei weit aus und verbindet diese Namensänderung mit einem Wechsel der Vereinsidentität und diese wiederum mit einem stärkeren Paradigmenwechsel, der auch auf eine Integration der Jungen zielt: «Also ... aber was wichtig ist, ist ... (Entschuldigung, ich komme darauf zurück), weil: Warum sage ich das? Weil die Tatsache, dass man sich Schweizerische Vereinigung der Musiker nennt [Association Suisse des Musiciens], voraussetzt, dass die Diskussion zwangsläufig stattgefunden haben musste, damit es zu der Änderung [des Namens] kommen konnte. Von da an bedeutete es, dass man de facto diese neue Identität akzeptierte – es ist eine neue Identität, eigentlich. Und innerhalb des STV hat man nie über ... Ausländer gesprochen, weil man in der Tat in den Statuten des STV ... Komponisten akzeptiert, die in der Schweiz wohnen oder die in der Schweiz studiert haben oder ... das ist es: Es gibt eine ganze Reihe von Kriterien, die sie ... zu vollwertigen Mitgliedern des STV machen – selbst, wenn sie Serben oder Amerikaner sind. Und so wurde die Frage der Ausländer eigentlich nie aufgeworfen.»

Warum ist das nun so? «Weil die Mitgliedschaft im STV implizierte, dass sie die Integrationskriterien erfüllten. Und wir hatten nicht den Auftrag, die Musik eines französischen Komponisten oder eines deutschen Komponisten zu machen, die nichts mit unserem ... mit unserem Verein zu tun hatte; wir hatten wirklich diesen Auftrag, die Mitglieder des Vereins zu verteidigen. Das ist übrigens durch den Begriff «Verein» vorgeschrieben. Und in der Satzung war es sehr offen bezüglich Integration, sogar von Jungen: wenn die jungen Leute zum Beispiel an einer Hochschule studiert hatten ... (ich erinnere mich, dass wir das akzeptiert haben, weil ... ich sah alle Anträge auf Mitgliedschaft durch – als Vizepräsident und Präsident – also sechs Jahre lang sah ich die Anträge kommen, und es war sehr breit gefächert ..., wenn ein Student da seinen Master gemacht hatte und in ... Lausanne wohnte, auch wenn er später woanders hinziehen würde, gab ihm die Tatsache, dass er in der Schweiz ausgebildet worden war, den Status, und er konnte der Vereinigung beitreten. Es gab auch einen finanziellen Aspekt der Sache, das heisst, wenn man weitgehend die Leute aufnahm, zahlten die Leute jedenfalls einen Beitrag.»⁹

8 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Là, je peux répondre assez clairement: le tournant, ça a été le changement de nom. «Association Suisse des Musiciens» et plus «Association des Musiciens Suisses». Je sais plus en quelle année – parce que je n'ai pas préparé le sujet ... Il faut ... il faut que tu recherches l'année ...»

9 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Alors ... mais ce qui est important, c'est ... (excuse-moi, je reviens à ça) parce que: pourquoi je dis ça? C'est parce que le fait de ... d'appeler: Association Suisse des Musiciens, présuppose que [...] cette discussion devait forcément avoir eu lieu pour qu'il y ait le changement. À partir de là, ça voulait

Auch für Roman Brotbeck steht die neue französische Bezeichnung für einen Paradigmenwechsel, den er aber als politische Gegenbewegung zur Einigungspolitik der neuen Konservativen interpretiert: «Man hat den französischen Namen des Vereins deswegen umgeändert von <Association des Musiciens Suisses> in <Association Suisse des Musiciens>; das war ein sehr guter Vorschlag von Hélène Sulzer [der STV-Generalsekretärin]. Christoph Blocher hatte mit seiner Politik diese Öffnung im kulturellen Bereich befördert. Sie wurde auch schon vor mir eingeleitet: Zum Beispiel wurden an die Feste immer wieder ausländische Gäste eingeladen. Das hat Roland Moser stark gefördert; Per Nørgård wurde eingeladen [1992], später Jacqueline Fontyn [1997]. Wir haben dann auf das eher verzichtet und gesagt: Wir nehmen diese Öffnung viel mehr wahr, wenn wir beim *Poésie sonore*-Festival fünf wichtige Leute aus Paris, aber auch aus Berlin in Baden versammeln [1999]. Nicht so ein geladener Star, der dann sein Werk vorstellt, sondern stärker ein Vernetzungskonzept. Ähnlich auch die Einladung an Moritz Eggert beim Bieler Pianofestival [2002].»

Brotbeck nennt noch zwei weitere Narrative zur Integration von Ausländern: «Also ich müsste jetzt nachschauen, ob das unter meinem Präsidium war oder von mir in die Reformgruppe eingebracht wurde, die durch den Holliger-Brief eingesetzt wurde.¹⁰ Ich glaube, es war schon damals, als entschieden wurde, dass einfach in der Schweiz Wohnhafte, Schweizer und in der Schweiz Wohnhafte oder mit der Schweiz in enger Verbindung stehende Mitglieder werden können. Ein Anlass war, glaube ich, René Baud, der in Paris das Label Accord betreute, bei dem sehr viel Schweizer Musik von Schweizer Interpreten verlegt wurde. Der bekam als in Paris lebender Franzose die Ehrenmitgliedschaft. Da musste man das umändern.»¹¹

dire qu'on acceptait, de fait, cette nouvelle identité – c'est une nouvelle identité, en fait. Et à l'intérieur de l'ASM (c'est le deuxième aspect de la question, mais il est très important) on n'a jamais parlé de ... des étrangers parce que, en fait, dans les statuts de l'ASM on ... on accepte les compositeurs qui résident en Suisse, ou qui ont fait leurs études en Suisse, ou ... voilà: il y a toute une série de critères qui font qu'ils sont ... qu'ils sont membres de l'ASM, à part entière – même s'ils sont serbes ou s'ils sont américains. Et donc, en fait, on n'a jamais soulevé la question des étrangers. Pourquoi? Parce que le fait d'être membre de l'ASM sous-entendait qu'ils remplissaient les critères d'intégration. Et on n'avait pas la mission de faire la musique d'un compositeur français ou d'un compositeur allemand qui n'avait rien à voir avec notre ... avec notre association; on avait vraiment cette mission de défendre les membres de l'association. C'est d'ailleurs le terme «association» qui l'oblige. Et dans les statuts, c'était très ouvert sur l'intégration, même, des jeunes: par exemple, si les jeunes avaient fait leurs études dans les Hautes écoles ... (je me rappelle qu'on a on a accepté, parce que ... moi, je voyais passer toutes les demandes de membres – en tant que vice-président et président – donc, pendant six années, j'ai vu arriver les candidatures et c'était très large) ... si un étudiant avait fait son master là et qu'il habitait ... Lausanne, même si après il allait déménager ailleurs, le fait qu'il ait été formé en Suisse lui donnait le statut de ..., et il pouvait s'inscrire à l'Association. Il y avait aussi un aspect financier à la chose, c'est à dire que, en accueillant largement les gens, les gens, quand-même, payaient une cotisation.»

10 Heinz Holligers Initiative zur Eindämmung der Administrationskosten führte zu ausgiebigen Reformdiskussionen, siehe das Kapitel zur Vereinsgeschichte.

11 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

Hier irrt Brotbeck doppelt: Was den Fall Baud betrifft, so ist dieser einige Jahre früher zu datieren: Obwohl Jean Balissat gemeinhin eher als Konservativer galt, beantragte er bereits 1987, René Baud als Nichtmitglied zum Ehrenmitglied zu ernennen, und zwar für seine Verdienste um die zeitgenössische Musik in Genf.¹² In der Folge traten mit Claude Viala und Ron Golan die Direktoren von Conservatoire, Concours und Orchestre de la Suisse romande, also von den führenden, aber konservativen Institutionen Genfs, unter Protest aus dem Verein aus,¹³ wobei bei Viala wohl noch der Skandal um das Wettbewerbspflichtstück von Thomas Kessler dazukam, wo *Dissonance* einen polemischen Artikel gegen den Wettbewerb veröffentlichte und mit Heinz Holliger und Aurèle Nicolet zwei führende STV-Mitglieder Kessler und der Zeitschrift den Rücken stärkten.

Brotbecks Vermutung, dass die von ihm wesentlich geprägte Reformgruppe¹⁴ bereits 1993 einen Vorschlag zur Öffnung gegenüber Ausländer:innen eingebracht habe, trifft wiederum nur halbwegs zu. Der entsprechende Passus vermerkt: «1.2.2. Aktivmitglied kann jede Person werden, die sich für die zeitgenössische E-Musik in der Schweiz interessiert. Generell sollte weniger darüber diskutiert werden, wer ausgegrenzt als vielmehr, wer aufgenommen werden könnte. Auch über das Prinzip der Patenschaft bei der Aufnahme wäre deshalb zu diskutieren. Das *emphasizing* der Eingrenzungen *Schweiz* und *zeitgenössisch* blieb in der AG allerdings bis zum Schluss unterschiedlich.»¹⁵

Indem die Ausländer:innenfrage nicht explizit adressiert wurde, gelang es, sie quasi unbemerkt hineinzuschmuggeln. In der Generalversammlung wurde trotz der Brisanz dieses Punktes gar nicht über die Aufnahme von Ausländer:innen diskutiert, sondern vielmehr darüber, ob die Patenschaft beibehalten werden sollte, das heisst eine Aufnahme aufgrund eines Referenzschreibens zweier Mitglieder. Weil der Bericht aber nur Vorschläge zur Diskussion stellte, nicht aber Anträge auf Statutenänderung, blieb es vorerst beim Alten. Es fällt jedoch auf, dass Holliger mit seiner Intervention, die eigentlich nur auf eine schlankere und effizientere Administration zielte,¹⁶ indirekt eine ganze Reihe von Diskussionen

12 Jahresbericht 1987, S. 14, ASM-E-3-82.

13 Protokoll der Vorstandssitzung vom 18. 9. 1987, S. 3, ASM-E-1-48: «Ron Golan, né en 1924, membre depuis 1975, invoque pour motif la nomination de René Baud comme membre d'honneur. La démission est acceptée. [...] Claude Viala, né en 1922, membre depuis 1970, invoque la nomination de René Baud comme membre d'honneur. La démission est acceptée.» An der gleichen Sitzung wird übrigens auch der dem Protokoll nach vierte und unbegründete Austritt des früheren Vorstandsmitglieds Hedy Salquin angenommen: «Hedy Salquin, née en 1928, membre depuis 1955, n'invoque pas de motif (a déjà démissionné au moins 4 fois 1). La démission est acceptée.»

14 Siehe weiter unten sowie das Kapitel zur Vereinsgeschichte.

15 Bericht: Arbeitsgruppe STV-Reform mit dem Vermerk «¡Bitte VERTRAULICH behandeln!», datiert 29. 4. 1993, von Roman Brotbeck, Philippe Dinkel, Michael Jarrell, Heinz Marti, Balz Trümpy, ASM-C-3-5, und dann, in leicht variiertes Form, wie es der Generalversammlung vorgelegt wurde, im Anhang zum Jahresbericht 1993, S. 46–51, ASM-E-3-88.

16 Siehe das Kapitel zur Vereinsgeschichte.

mit auslöste, die dann rasch zu weitergehenden Reformen führen sollten – auch in der Ausländerfrage.

Dies sollte allerdings in den folgenden Jahren nicht zu einer absoluten Öffnung führen, der als Bedingung ein deklariertes Interesse an zeitgenössischer Musik genügte (so wird es später vorgeschlagen), sondern zu einer Rückkehr zur ursprünglichen Formulierung, wie sie 93 Jahre zuvor im ersten Entwurf der Statuten des zu gründenden Vereins festgehalten wurde: «Art. 6. Mitglied des Vereines kann jeder, die Musik als Beruf ausübender, Schweizerbürger werden, welches auch sein Wohnort sei. Den schweizerischen Musikern werden die in der Schweiz wohnhaften auslaendischen gleichgestellt.»¹⁷

Von der ersten Generalversammlung 1901 in Genf wird dann die folgende Version angenommen, die zwei bemerkenswerte Änderungen aufweist: Der Wohnsitz muss nun zwingend ein dauernder sein, ein Kriterium, das im Laufe der nächsten hundert Jahre immer wieder aufgegriffen oder variiert wird. Und explizit werden bereits hier als mögliche Mitglieder auch Frauen erwähnt, die sonst kaum je genannt werden: «Mitglied des Vereines kann jeder die Musik als Beruf ausübender Schweizerbürger werden, welches auch sein Wohnort sei. Den schweizerischen Musikern werden die in der Schweiz dauernd wohnhaften ausländischen Musiker gleichgestellt. Diese Bestimmungen beziehen sich auch auf Frauen.»¹⁸ Beim Zusatz «dauernd» erfolgte die Definition dieses Adverbs erst 1926, im Zuge der Wirtschaftskrise, und daher wohl bereits etwas restriktiver: «Ausländer derselben Berufszweige, die während mindestens 5 Jahren ununterbrochen in der Schweiz gewohnt haben.» Die Gleichstellung der Frauen wird nun nicht mehr explizit genannt, wohl als Folge einer gewissen Selbstverständlichkeit. Dafür tritt eine neue Kategorie auf: «[...] mit Einschluss der an Ausländer verheirateten Schweizerinnen.»¹⁹

Was aus heutiger Perspektive sehr paternalistisch wirkt, muss unter dem Aspekt der damaligen Eherechtsgesetzgebung gesehen werden, bei welcher der Frau bei einer Heirat mit einem Ausländer sogar die Aberkennung des Bürgerrechts drohte. Dieser Verlust war zwar nur als Wohnheitsrecht verankert, das sich auf Art. 54 Abs. 4 der Bundesverfassung von 1874 bezog: «Durch den Abschluss der Ehe erwirbt die Frau das Heimatrecht des Mannes.» Im Zuge der «Massnahmen zum Schutz des Landes» verschärfte aber im Kriegsjahr 1941 ein notrechtlicher Bundesratsbeschluss «die Kontrollmechanismen des Bundes im Bürgerrecht». Die genannte Regel, die immer wieder auch Ausnahmen zulies, wurde nun erstmals in eine unmissverständliche schriftliche Gesetzesform (Art. 5 Abs. 1) überführt: «Wenn eine Schweizerin mit einem Ausländer eine in der Schweiz

17 Erster vom Gründungskomitee der Generalversammlung vom 30. 6. 1900 in Zürich vorgelegter Statutenentwurf, ASM-C-3-1.

18 Erste rechtsgültige Satzungen des Vereins Schweizerischer Tonkünstler genehmigt von der Generalversammlung vom 23. 6. 1901 in Genf, ASM-C-3-1.

19 Statuten des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Zürich, 12. 6. 1926, ASM-C-3-1.

gültige Ehe schliesst, verliert sie das Schweizerbürgerrecht.»²⁰ Diese Diskriminierung von Schweizerinnen wurde erst 1953 durch ein neues Bürgerrechtsgesetz gemildert. Die Neufassung stellte sicher, dass Frauen ihr Schweizer Bürgerrecht bei der Heirat mit einem Ausländer behalten konnten, allerdings nur als Ausnahmeregelung und auf ausdrücklichen Wunsch hin: «Die Schweizerbürgerin verliert das Schweizerbürgerrecht durch Heirat mit einem Ausländer, wenn sie die Staatsangehörigkeit des Ehemannes durch die Heirat erwirbt oder bereits besitzt und sofern sie nicht während der Verkündung oder bei der Trauung die Erklärung abgibt, das Schweizerbürgerrecht beibehalten zu wollen.»²¹

Wachsender Protektionismus

Angesichts der bedrohlich sich verschlechternden politischen Weltlage igelt sich die Schweiz zunehmend ein. Ein kulturpolitischer Grundsatzartikel in der vom STV mitherausgegebenen *Schweizerischen Musikzeitung* (SMZ) bezeichnet das Land zwar noch immer stolz als «Hort» für Flüchtlinge, lässt aber schon unverhohlenen Töne anklingen, die sich später in den Begriffen geistige Landesverteidigung und Überfremdung manifestieren: «Die Schweiz ist stolz darauf, durch alle Zeiten der Hort emigrierter Ausländer gewesen zu sein. Unsere Gastfreundschaft soll, so wollen es Gesinnung und Gesetz, weiterhin Heimatlose vor einem elenden Flüchtlingsschicksal bewahren. Für uns drängt sich nur die nahezu unlösliche Frage auf, wie die einheimischen Künstler, die schon durch ehemals im Ausland tätige und zur Heimkehr veranlasste Kollegen zu zahlreich geworden sind, vor der ihnen daraus erwachsenden Konkurrenz geschützt werden können. Auch die Einbürgerung wird ja von Ausländern leider häufig nicht aus idealen Gründen erworben, und es ist für die Entwicklung unserer Kunstpflege nicht ohne weiteres von Gutem, wenn sie unter den Einfluss von Fremden gerät.»²²

Die Konkurrenz der Ausländer wurde bald nicht nur als materiell, sondern auch als «moralisch deprimierend» empfunden. In der Folge veranlasste der STV beim Journalisten Willi Schuh eine Broschüre zum Schutz der einheimischen Musiker. In einer Umfrage der SMZ wird solch ein musikalischer Protektionismus fast

20 Silke Margherita Redolfi: Die verlorenen Töchter. Der Verlust des Schweizer Bürgerrechts bei der Heirat eines Ausländers. Rechtliche Situation und Lebensalltag ausgebürgerter Schweizerinnen bis 1952, Zürich: Chronos, 2019, S. 33, 41, 53, 68 f. Besten Dank an Beat Föllmi und Minou Afzali für ihre Hinweise.

21 Bundesgesetz über Erwerb und Verlust des Schweizerbürgerrecht, Art. 9 Abs. 2, in: Bundesblatt vom 30. 9. 1952, SWZ Bundesgesetz 29 September 1952_as enacted_GERMAN.pdf. Für den Hinweis danke ich Kami Wilhelmina Manns.

22 SMZ 75 (1935), S. 577–582. Zu diesem Thema ausführlicher Thomas Gartmann: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945. Ein Berufsverband, der sich nicht mit politischen Fragen befasst (?), in: Antonio Baldassarre, Chris Walton (Hg.): Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945, Bern: Peter Lang, 2005, S. 39–58, hier S. 50.

durchwegs gutgeheissen. Einzig der junge Komponist Albert Moeschinger wehrt sich dagegen, relativiert die Konkurrenzgefahr und kritisiert die Massnahme als Schutz von Mittelmässigkeit: «Der Qualität steht somit noch heute die Türe ins Ausland offen (ins Inland aber ebenso). *Es geht nicht um die Musikkultur unseres Landes*, wenn wir uns nicht für die mittelmässigen Interpreten des Inlandes wehren [...]. Die Broschüre des Tonkünstlervereins alarmiert das Mittelmass der ausübenden Künstler.»²³

Abschottungsforderungen bilden ungeachtet solcher Einwände eine Konstante im Vereinsleben. Noch in den 1960er-Jahren werden minutiös die Konzertprogramme hiesiger Sinfonieorchester nach helvetischen Dirigenten und Solist:innen ausgezählt, weniger nach Komponisten, weil dies noch unergiebig gewesen wäre. Demarchen gegen ausländische Interpret:innen finden sich bis fast zur Jahrhundertwende.

Je stärker die Schweiz zwischen den Machtblöcken eingeklemmt wurde, desto heftiger wurden die Reaktionen gegen die ausländische Konkurrenz, zunehmend mit paranoiden Zügen. An einer einzigen Vorstandssitzung 1936 klagte der STV über eine Konzertmitwirkung des ausländischen Baritonisten Hermann Schey; dem Gesuch des italienischen Tenor Salvati um eine zehnmonatige Arbeitsbewilligung in der Schweiz wurde eine abschlägige Empfehlung erteilt – bis 1944 galt in der Schweiz ein Erwerbsverbot für Emigranten –, und als der ungarische Komponist Erwin Lendvai sich nach seiner Flucht nach Zürich um die Leitung von Arbeitermännerchören beworben hatte, mahnte der Vorstand: «Herr Lendvai soll beobachtet werden, damit vermieden werden kann, dass er sich gegen die Bestimmungen der schweizerischen Arbeitsämter verhalte.» Präsident Vogler berichtete schliesslich noch von einem nicht genannten österreichischen Geiger, der von der Kantonspolizei abgeschoben wurde.²⁴

Zunehmend virulent wird auch der Umgang mit jüdischen Musiker:innen. So vermeldet das Protokoll 1939: «Es liegt ein Gesuch des Herrn Izso Gyenes auf Erteilung der Aufenthaltsbewilligung vor, gerichtet an das Eidg. Departement des Innern, das dem Tonkünstlerverein zur Begutachtung eingesandt wurde. Dieses Gesuch wird *einstimmig abschlägig beschieden*.»²⁵ Angesichts der wachsenden Bedrohung sind verschiedene Mitglieder aus der Schweiz ausgewandert und wurden daraufhin suspendiert oder ausgeschlossen, darunter etliche jüdische Mitglieder und bekannte Musiker wie der Geiger und Komponist Adolf Busch. 1941 wird die Suspension von «Busch, Adolf, Amerika» und «Mayer, Lonny, U. S. A.» beschlossen und dem «Frl. Mayer» der Austritt aus dem Verein nahegelegt.²⁶

23 SMZ 75 (1935), S. 703 f. (doppelte Hervorhebung im Original).

24 Protokoll der Vorstandssitzung vom 25. 1. 1936, S. 9, ASM-E-1-7.

25 Protokoll der Vorstandssitzung vom 24. 2. 1939, S. 1, ASM-E-1-8 (Hervorhebung im Original). Als jüdischer Geiger und Dirigent war der Flüchtling in seiner ungarischen Heimat an Leib und Leben bedroht.

26 Protokoll der Vorstandssitzung vom 2. 11. 1941, S. 5, ASM-E-1-8.

Auch der jüdisch-polnische Dirigent Paul Klecki wurde als unliebsamer Konkurrent betrachtet. So mischte sich der STV ebenfalls bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern ein. Am 15. April 1943 vermerkte das STV-Vorstandsprotokoll dazu: «Herr Sacher teilt mit, dass er durch Herrn Melliger [von der Fremdenpolizei] dahingehend informiert wurde, es sei vorgesehen, pro 1943 ein schweizerisches Orchester zu verpflichten und neben drei ausländischen Dirigenten die Herren Ansermet, Denzler und Münch als Dirigenten zu berufen. Als ausländische Dirigenten seien ein deutscher und ein italienischer Dirigent, ferner Kletzki in Aussicht genommen. Herr Sacher habe Herrn Melliger darauf aufmerksam gemacht, dass es wohl nicht eben klug wäre, neben zwei Dirigenten der Achse noch einen deutschen Emigranten anzufragen.»²⁷

Während man also nichts gegen Vertreter der kriegführenden Achsenmächte vorzubringen hatte, bekämpfte man die Verpflichtung von in der Schweiz wohnhaften Dirigenten. Für Immigranten gilt die Schutzklausel nicht, im Gegenteil: Sie werden stärker als Konkurrenz empfunden als ausländische Gäste. Ob hier ein antisemitisches Motiv mitgespielt hat, ist unklar, es fällt aber auf, dass Kletzki eher verächtlich nur mit Namen und ohne das in den damaligen Protokollen übliche «Herr» genannt wird.

Schon 1936 beklagte sich Pierre Maurice demgegenüber, dass er in einem neuen deutschen Lexikon als Jude verleumdet worden sei. «Wir können dagegen nichts unternehmen, da das Lexikon auf Anordnung des Propagandaministeriums zurückgezogen und sogar vom Völkischen Beobachter ungünstig besprochen worden ist»,²⁸ lautete die Reaktion: Man war sichtlich froh, sich hinter Formalismen verstecken zu können und sich nicht mit dem Thema beschäftigen, geschweige denn Stellung dazu nehmen zu müssen.

Bei dieser Abschottung wird aber mit ungleichen Ellen gemessen; Protektionismus verbindet sich mit einer herablassenden Haltung gegenüber der Peripherie: «Bedeutende ausländische Solisten sollen nur in grossen Schweizerstädten zugelassen werden. In kleineren Orten sind einheimische Kräfte zu beschäftigen. Zyklen auswärtiger Künstler [...] sind zu vermeiden.»²⁹ Auf der anderen Seite bemüht man sich um die Gunst der neuen Machthaber Deutschlands, begrüsst den Kulturaustausch, möglichst mit Prestigeprojekten. So vermeldet das Protokoll: «Austauschkonzert mit Berlin. Herr E. von Reznicek hat bei Herrn Dr. A. Streuli sondiert, ob ein Austauschkonzert Schweiz/Deutschland möglich wäre. Unser Präsident wird bei der Tonhallegesellschaft in Zürich oder beim Orchestre Romand in Genf anfragen.»³⁰

27 Protokoll der Vorstandssitzung vom 15. 4. 1943, S. 3, ASM-E-1-9.

28 Protokoll der Vorstandssitzung vom 25. 1. 1936, S. 9, ASM-E-1-7.

29 Ebd., S. 5.

30 Protokoll der Vorstandssitzung vom 1. 5. 1936, S. 4, ASM-E-1-7. Vgl. hierzu auch Simeon Thompson: Schweizerisch-deutsche Kulturbeziehungen und Romantikrezeption im Nationalsozialismus. Die Eichendorff-Oper *Das Schloss Dürande* von Othmar Schoeck und Hermann Burte, Dissertation Universität Bern 2017, Druck in Vorbereitung.

Geistige Landesverteidigung wird zunehmend als Kampf gegen «Überfremdung» ausgelegt, die eigene Aufgabe auch als fremdenpolizeiliche Hilfsfunktion verstanden. Hier verhält der STV sich ähnlich wie die Kollegen vom Schriftstellerverband. Konkrete Aufnahmegesuche geben Anlass, die entsprechenden Bedingungen zu verschärfen. Als der jüdischstämmige Komponist und Dirigent Hermann Hans Wetzler nach fünfjährigem Schweizer Exil 1940 ein Aufnahmegesuch stellte, führte dies zum «Antrag, die Aufnahmebedingungen für Ausländer zu erschweren. Der Generalversammlung soll vorgeschlagen werden, dass nur Ausländer, die zehn Jahre in der Schweiz niedergelassen sind, Mitglieder des Tonkünstlervereins werden können.»³¹ Weil die Niederlassungsbewilligung aber erst nach fünf Jahren erlangt werden konnte, bedeutete dies im Minimum einen 15-jährigen Schweizer Aufenthalt und damit faktisch einen Ausschluss von NS-Flüchtlingen. Damit war man strenger als die Bundesgesetzgebung zur Einbürgerung. Wetzler emigrierte zwei Monate nach dem abschlägigen Bescheid in die USA und wurde zum Vorbild der Figur Wendell Kretzschmar in *Doktor Faustus* von Thomas Mann, einem anderen bedeutenden Emigranten, der die Schweiz nur als vorübergehendes Asyl genießen konnte.³²

Mit dem Verweis auf diesen neuen Paragraphen wurde auch ein Aufnahmegesuch des Dirigenten Hermann Scherchen, Neuenburg, abgelehnt: Er konnte keinen ständigen Wohnsitz von mindestens fünf Jahren vorweisen. Immerhin wird sein Einsatz für Schweizer Musik lobend erwähnt. (Allein zwischen 1931 und 1938 führte er in der Schweiz 76 Schweizer Werke auf.) Aufschlussreich ist das Protokoll der Vorstandssitzung: «Auf Grund seiner Verdienste um Schweizer Musik könnte die Aufnahme von Dr. Scherchen wohl befürwortet werden. Sie ist aber nach Art. 5, lit. b) der Statuten nicht möglich, da Dr. Scherchen noch immer keine Niederlassungsbewilligung besitzt. Es soll im Sinne unseres früheren Schreibens an ihn geantwortet werden. Der Vorstand sieht vor, Art. 5 der Statuten im Zusammenhang mit dieser Ablehnung abzuändern und genau zu umschreiben. Er wird im Laufe seiner Sitzung auf die Angelegenheit zurückkommen.»³³ Einstimmig wird dann beschlossen, der Generalversammlung folgende Neufassung zu beantragen: «Aktivmitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins können sein: Ausländer derselben Berufszweige, die seit mindestens fünf Jahren die Niederlassungsbewilligung besitzen, und die während dieser Zeit ununterbrochen in der Schweiz gewohnt haben.»³⁴

Weil gleichzeitig auch andere Anforderungskriterien schärfer formuliert werden, kann man das Ganze unter dem Aspekt der Qualitätssicherung verkaufen. An der Mitgliederversammlung verteidigt Präsident Vogler diesen Antrag zur Statutenänderung und erläutert die Motive, die den Vorstand dazu geführt

31 Protokoll der Vorstandssitzung vom 9. 3. 1940, S. 1, ASM-E-1-8.

32 Vgl. Heinrich Aerni: Zwischen USA und Deutschem Reich. Hermann Hans Wetzler (1870–1943), Dirigent und Komponist, Kassel: Bärenreiter, 2015, S. 148 f.

33 Protokoll der Vorstandssitzung vom 16. 6. 1940, S. 3, ASM-E-1-8.

34 Ebd., S. 9.

haben: «Der Vorstand möchte bei der Annahme oder Rückweisung von Kandidaten an strenge Regeln gebunden sein, die es ihm unter anderm erlauben, einer Überfremdung vorzubeugen. K. H. David [Redaktor der SMZ] gibt seiner Befürchtung Ausdruck, dass sich der Vorstand durch allzu rigorose Regelung der Aufnahmebedingungen in den Statuten eventuell wünschenswerte Beschlüsse verbarrikadiere. Er stellt jedoch keinen Gegenantrag. Henry [!] Gagnebin stellt den Antrag, es sollten die Worte «dans la règle» («in der Regel») eingefügt werden. Der Antrag von Henry Gagnebin vereinigt nur 23 von 80 Stimmen auf sich, wogegen der Antrag des Vorstandes mit 45 Stimmen genehmigt wird. Auf Grund von 53 Stimmen und eines diesbezüglichen Antrages des Vorstandes wird folgende Weisung in das Protokoll aufgenommen: «Der Vorstand ist verpflichtet, bei der Aufnahme neuer Mitglieder einen sehr strengen Massstab anzulegen. Von neu angemeldeten Aktivmitgliedern kann er u. a. verlangen, dass sie a) vollausgebildete Musiker seien, b) ihre Studien mit einem anerkannten Diplom abgeschlossen haben, c) eine volle Berufstätigkeit ausüben, d) im schweizerischen Musikleben, oder zum mindesten im Musikleben ihres engern Wirkungskreises, eine in jeder Hinsicht geachtete Stellung einnehmen.»³⁵

Fast zynisch scheint in diesem Zusammenhang ein Protokollvermerk aus der Vorstandssitzung des Vorabends, auch wenn er sich auf ein anderes Sujet bezog: «Der Vorstand hält einstimmig fest, dass der STV ein Berufsverband sei, der sich als solcher nicht mit allgemeinen politischen Fragen zu befassen habe.»³⁶ Mit allgemeinen politischen Fragen befasst sich der Verband in der Tat nicht, aber immer stärker mit konkreten Angelegenheiten der Fremdenpolizei, wobei man sich im STV-Vorstand nicht immer einig ist: Unter dem 15. Dezember 1940 liest man im Protokoll «Antrag von Herrn Sacher, Stellung zu nehmen gegen die Veranstaltung von Dirigierkursen am Konservatorium Bern unter Leitung von Dr. Scherchen wird abgelehnt mit der Begründung, dass der S. T. V. sich nicht in Angelegenheiten des Konservatoriums Bern mischen könne». Am 8. Februar 1941 korrigiert Präsident Carl Vogler das Protokoll: «Der Antrag Herrn Sacher's wird dahingehend berichtigt, dass er als Protest gegen die Eidg. Fremdenpolizei aufzufassen sei.»³⁷

Die systematische Ausgrenzung Scherchens setzte bereits 1939 ein: «Der Herr Präsident [Vogler] rät von jedwelcher Zusammenarbeit mit Herrn Dr. Scherchen ab, auf Grund der von Herrn Bundesrat Etter über die Veranstaltungen des Dr. Scherchen erhaltenen Informationen.»³⁸ Bei aller Abneigung wollte Sacher doch von Scherchen profitieren. Dessen Orchesterbearbeitung von Schoecks

35 Protokoll der Generalversammlung vom 21. 9. 1940, S. 10, in: Jahresbericht 1940, ASM-E-3-35.

36 Protokoll der Vorstandssitzung vom 20. 9. 1940, S. 2, ASM-E-1-8.

37 Protokoll der Vorstandssitzung vom 8. 2. 1941, S. 2, ASM-E-1-8.

38 Protokoll der Vorstandssitzung vom 28. 1. 1939, S. 10 f., ASM-E-1-8. Die privat finanzierte Vereinigung «Schweizer Lyceum» unter der künstlerischen Leitung von Hermann Scherchen plante mit Schweizer Solisten Austauschkonzerte in Paris, London und Brüssel und hatte für das «Ehrenpräsidium» (das Patronat) sowohl den Bundespräsidenten und Quasikulturminister Philipp Etter wie auch den STV-Präsidenten Vogler angefragt.

Notturmo schätzte er so, dass er sich nach dem Orchestermaterial erkundigte. Nach seinen Interventionen gegen Scherchen wagte er es allerdings nicht mehr, direkt bei ihm dafür nachzufragen, sondern richtete sein Anliegen an Werner Reinhart.³⁹ Dieser Feldzug gipfelte im geschilderten «Radiokrieg»,⁴⁰ wo sich Konkurrenzdenken und politische Beweggründe vermischten. Nun war eine Vermittlung durch Reinhart wohl ausgeschlossen, hatte Sacher ihn doch in diesem Zusammenhang indirekt persönlich attackiert, als Verantwortlichen für das Winterthurer Orchester. Wegen folgender Passage der Petition an den Bundesrat waren Reinhart und Sacher aneinandergeraten: «[...] als erschwerendes Moment fällt überdies ins Gewicht, dass durch die vorgenommene Verpflichtung von Dr. Hermann Scherchen nicht nur der Dirigentenposten am Radio-Orchester Zürich, sondern durch die nach wie vor von ihm beibehaltene Tätigkeit als Leiter der Sinfoniekonzerte des Musikkollegiums Winterthur auch noch ein zweites Arbeitsfeld schweizerischen Dirigenten entzogen wird, die es ohnehin infolge der in unserem Lande spärlich gesäten Wirkungsmöglichkeiten schwer genug haben, ihren Weg zu machen.»⁴¹ Scherchen löste den Zwist Jahre später selbst, als er im Kalten Krieg sich an Aktivitäten der Kommunistischen Internationale beteiligte und sich dadurch in der Schweiz so unmöglich machte, dass er lange Zeit alle Stellungen aufgeben musste.

Auch über die medialen Grenzen hinaus übte der STV Einfluss aus. So beschloss die Filmkammer auf Paul Sachers Antrag hin, als Begleitmusik zu den schweizerischen Wochenschauen nicht mehr Schallplatten, sondern Originalkompositionen schweizerischer Komponisten zu verwenden, wodurch Protektionismus mit Krefationsförderung verbunden werden konnte.⁴²

Am 17. Januar 1942 wurde das STV-Sekretariat vom Vorstand dazu angehalten, sich bei Aufnahmegesuchen jeweils über Niederlassungsbewilligung und Wohnsitz zu vergewissern. Selbst die Vereinsmitglieder konnten sich nicht mehr sicher fühlen, wurde doch am 3. Mai 1942 auf Antrag von Frank Martin in nicht zimperlicher Wortwahl die «sofortige Säuberung des Mitgliederbestandes» erwogen – Zustimmung fand der Antrag bei Paul Sacher, Willy Burkhard und Walter Schulthess, während die anderen drei Vorstandsmitglieder, Luc Balmer, Jean Binet und Leopoldo Casella, ihn ablehnten. Vizepräsident Martin, der den abwesenden Präsidenten Vogler vertrat, gab den Stichentscheid für seine eigene Initiative. Später versandete diese allerdings wieder respektive wurde stillschweigend fallengelassen.⁴³

Unter Frank Martin verschärft sich dann 1943 die Ausgrenzung der Ausländer rhetorisch ein letztes Mal durch die Ergänzung des Wörtchens «nur»: «Auslän-

39 Sacher an Reinhart, 31. 3. 1942, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Paul Sacher.

40 Siehe das Kapitel zu den Komponistenpreisen.

41 Teilabdruck der Petition in der NZZ vom 19. 7. 1944, Blatt 6, Abendausgabe 1230, <https://zeitungsrchiv.nzz.ch/read/2752741/2752741/1944-07-19/5>, 26. 11. 2024.

42 Protokoll der Vorstandssitzung vom 20. 9. 1940, S. 2, ASM-E-1-8.

43 Protokoll der Vorstandssitzung vom 3. 5. 1942, S. 5 f., ASM-E-1-9.

der können nur Aktivmitglieder werden, wenn sie seit mindestens fünf Jahren die Niederlassungsbewilligung besitzen und während dieser Zeit ununterbrochen in der Schweiz gewohnt haben.»⁴⁴

Sieben Jahre später verteidigt Sacher den restriktiven Standpunkt des STV anlässlich seiner Präsidentialrede zum 50-Jahr-Jubiläum, was aber recht scheinheilig wirkt; er greift gar einige Punkte seiner Einsprache gegen Scherchen beim Bundesrat auf: «Die Schweiz hat immer wieder ausländische Künstler, die Anregungen brachten und unser Musikleben befruchteten, als willkommene Gäste grosszügig aufgenommen. Darum dürfen wir auch mit Festigkeit und Würde unseren Standpunkt vertreten, wenn durch fremden Einfluss lebenswichtige Rechte unserer eigenen Künstler gefährdet sind.»⁴⁵

Noch 1955, im Kalten Krieg, wird dies beim Projekt einer STV-Statutenrevision zementiert, ja, man überlegte sich eine abermalige Erschwerung: «Der Vorstand hat schon vor einigen Jahren vorgesehen, die Dauer der Niederlassung in der Schweiz von 5 auf 10 Jahre zu erhöhen.»⁴⁶ Dies hätte de facto einem Schweizer Wohnsitz von mindestens 20 Jahren entsprochen. Die Furcht vor Konkurrenz mag sich hier mit einer dumpfen Angst vor Emigrant:innen aus dem Osten vermischt haben, egal ob es sich dabei um bekennende Marxist:innen oder Regimeflüchtlinge, Bürger:innen sozialistischer Länder oder solche mit deutschem Pass handelte. Vielleicht lässt sich so auch die Zurückhaltung gegenüber Hermann Scherchen, Wladimir Vogel, Sándor Veress oder Bettina Skrzypczak verstehen; einige Hinweise darauf wurden im Kapitel zu den Komponistenpreisen gegeben.⁴⁷

Erste zaghafte Schritte einer erneuten Liberalisierung

Erst knapp dreissig Jahre nach Kriegsende versuchte man zaghafte Schritte zu einer erneuten Öffnung. So, wie sich die Aufnahme von Ausländer:innen ab 1926 zunehmend verschärft hatte, wurde sie nun ebenso stufenweise wieder gelockert. Als Premiere ergänzte man das Tonkünstlerfest 1974 durch ausländische Musiker.

1977 mutierte André Kovach vom Passivmitglied zum Aktivmitglied, obwohl er gerade die Schweizer Staatsbürgerschaft erhalten hatte; ausserdem erwägt man eine Anpassung der Aufnahmebedingungen bezüglich der Niederlassungsdauer, wollte sich aber zuerst bei den Kantonen erkundigen, welches ihre Bedingungen bei der Auslegung des neuen Ausländerrechts wären.⁴⁸ Für die Aufnahme als Passivmitglied, das heisst als Beitragszahlende ohne Rechte, kamen weiterhin

44 Statuten, Genf, 30. 5. 1943, ASM-C-3-1.

45 SMZ 90 (1950), S. 348–350, Zitat S. 350.

46 Statutenänderungsprojekt vom 8. 10. 1955, ASM-C-3-2.

47 Siehe das Kapitel zu den Komponistenpreisen.

48 Protokoll der Vorstandssitzung vom 13. 2. 1977, S. 9, ASM- E-1-42.

auch Ausländer:innen infrage; «admission (passif car étranger)» lautete hierfür die gängige Formel. So wurde in der gleichen Sitzung die in der Schweiz wohnhafte schwedische Sängerin Gudrun Ryhming auf diese offenkundig zweitklassige Mitgliederkategorie verwiesen. 1979 stellte man als punktuelle Öffnung und Erweiterung am Fest in Carouge im Rahmen von verschiedenen Debatten Informationsstände zum Musikleben in verschiedenen Ländern auf.

1980 versuchte Präsident Klaus Huber am Tonkünstlerfest von Glarus das Niederlassungsgebot zu streichen und durch die Voraussetzung des blossen Wohnsitzes in der Schweiz zu ersetzen. Dies hatte er schon im Vorfeld angeregt, als er noch Kassier der Vereinigung war: «Herr Huber möchte, dass die Aufnahme von ausländischen Musikern, die seit einiger Zeit in der Schweiz wohnhaft sind, als Aktivmitglieder erleichtert wird.»⁴⁹ Auch wenn der Vorstand hinter diesem Vorschlag stand, wurde er in der Generalversammlung durch Hubers Widersacher und Vorvorgänger als Präsident, Hermann Haller,⁵⁰ taktisch torpediert, wie das Protokoll minutiös vermerkt: «8. Änderung des Artikels 5, Abs. 3 der Statuten. Der Präsident erinnert daran, dass für jede Statutenänderung eine Zweidrittelsmehrheit der anwesenden Mitglieder erforderlich ist. Der Vorstand schlägt vor, den Artikel 5, Abs. 3 der Statuten zu ändern und ihn durch folgenden Text zu ersetzen: «Ausländer können Aktivmitglieder werden, wenn sie seit mindestens 5 Jahren in der Schweiz ihren Wohnsitz haben.» Herr Haller, der sich einverstanden mit einer Verkürzung der Wartezeit erklärt, stellt einen Gegenantrag zur Diskussion und schlägt der Versammlung folgenden Wortlaut vor: «Ausländer können Aktivmitglieder werden, wenn sie seit mindestens 5 Jahren ununterbrochen in der Schweiz Wohnsitz haben und solange sie in der Schweiz wohnhaft bleiben.» Der Präsident begründet, weshalb der Vorstand an seinem eigenen Vorschlag festhalten möchte. Er bittet Herrn Haller, seinen Gegenvorschlag zurückzuziehen, was dieser aber ablehnt. Der Vorschlag des Vorstandes gelangt zur Abstimmung: er erhält 38 Stimmen. Der Gegenvorschlag Haller erhält 22 Stimmen. Da keiner der beiden Vorschläge das statutarische Zweidrittelsmehr erhält, bleibt die bisherige Fassung der Statuten unverändert bestehen.»⁵¹

Auch bei eidgenössischen Volksabstimmungen bestand damals die Crux, dass man mit einem Gegenvorschlag eine Verfassungsänderung blockieren konnte, auch wenn dieser sich nur graduell von der Vorlage unterschied und im Prinzip in die gleiche Richtung zielte. Dass ein Drittel der Anwesenden für Hallers restriktiveren Gegenvorschlag votierte, zeigt die noch immer starke Skepsis gegenüber der ausländischen Konkurrenz.

49 Protokoll der Vorstandssitzung vom 14. 6. 1979, S. 5, ASM-E-1-44: «M. Huber souhaiterait que soit facilitée l'admission en qualité de membres actifs de musiciens étrangers domiciliés depuis un certain temps en Suisse.»

50 So hatte Huber Hallers Wahl zum Präsidenten zu hintertreiben versucht; Haller trat auch nach seinem Rücktritt immer wieder durch ähnliche Interventionen hervor, siehe auch das Kapitel zur Vereinsgeschichte.

51 Protokoll der Generalversammlung, in: Jahresbericht 1980, S. 13, ASM-E-3-75.

1983 wurde in der Kommission zur Statutenrevision unter der Leitung von Jean Balissat zuerst erörtert, ob die Frage der Frist für die Zulassung von Ausländern bei der nächsten Sitzung erneut geprüft werden solle. Soll eine Frist ab dem Zeitpunkt der Niederlassungsbewilligung beibehalten werden? Soll einfach eine Frist ununterbrochenen Aufenthalts von fünf oder drei Jahren vorgeschrieben werden?⁵² Im Zuge der nächsten Statutenrevision 1984 brachte das bewährte Tandem Jean Balissat/Hans Ulrich Lehmann dann aber einen diplomatischeren Kompromissvorschlag erfolgreich durch: «Ausländer können erst nach fünfjährigem, ununterbrochenem Wohnsitz in der Schweiz Aktivmitglieder werden.» Diese neue Formel hatte 13 Jahre Bestand.

Parallel dazu wurde die Öffnung in verschiedenen weiteren Kommissionen diskutiert. Als sich Gelegenheit ergab, zu einem günstigen Preis eine Produktion von Sutermeisters Oper *Romeo und Julia* unter dem Schweizer Dirigenten Adrian Aeschbacher einzuspielen, waren die Reaktionen kontrovers. Einerseits fand die Kommission diesen Vorschlag sehr interessant. Da er jedoch das Problem der Beteiligung ausländischer Interpreten an den Produktionen aufwarf, beschloss sie, die Entscheidung darüber der Arbeitsgemeinschaft zu überlassen.⁵³ Dort zeigte sich der Vertreter der Interpretengesellschaft skeptisch: «Hauser fände es bedauerlich, wenn wir unsere alten «Swiss made»-Gewohnheiten aufgeben und uns auf eine ausländische Produktion einlassen würden, in der keine Schweizer Interpreten mitwirken. Seiner Meinung nach würde dies einen gefährlichen Präzedenzfall darstellen, den er lieber vermeiden möchte. Zumindest möchte er wissen, in welcher Form und unter welchen Bedingungen diese Platte erscheinen wird. Die Herren Faller und Tschannen hingegen befürworten die Idee einer solchen Aufnahme, sofern diese «ausländische» Lösung die Ausnahme bleibt.»⁵⁴

1987 wurde die Wahl des französischen Musikwissenschaftlers Philippe Albèra als STV-Vorstandsmitglied erwogen, obwohl er weder Schweizer noch Vereinsmitglied war. Dann entschied man sich aber für den Amerikaner und Konzertmeister des Orchestre de la Suisse romande, Robert Zimansky, der seit einem Jahr Vereinsmitglied war.⁵⁵

52 Protokoll der Kommissionssitzung zur Statutenrevision vom 3. 6. 1983, S. 2, ASM-E-1-47: «Art. 5: la question du délai d'admission pour les étrangers doit être revue lors de la prochaine séance. Doit-on maintenir le délai du permis d'établissement? Doit-on simplement imposer un délai de séjour ininterrompu de 5 ou de 3 ans?

53 Protokoll der Spezialkommission für Komponisten-Schallplattenportraits, 28. 2. 1980, S. 3, ASM-E-1-45: «La Commission trouve cette proposition très intéressante. Attendu cependant qu'elle soulève le problème de la participation d'interprètes étrangers à nos productions, elle décide de soumettre le cas à la prochaine séance administrative du mois d'avril. Si cette proposition est acceptée, M. Steinbeck se chargera des démarches auprès de la «Bayerische Rundfunk».» Mit der Arbeitsgemeinschaft sind die hier zusammengeschlossenen Trägerinstitutionen gemeint, siehe auch das Kapitel zu den Tonträgern.

54 Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik, Protokoll der Sitzung vom 14. 4. 1980, S. 2, ASM-E-1-45.

55 Protokoll der Vorstandssitzung vom 4. 12. 1987, S. 3, ASM-E-1-48.

Für das Fest 1992 in Luzern beschliesst man, einen ausländischen Komponisten einzuladen für Workshops und Aufführungen seiner Werke. Ein Brainstorming im Vorstand ergibt dabei folgende Namen: Michel Butor, Henri Pousseur, Friedrich Cerha, Peter Maxwell Davies, Petr Eben, Hans Werner Henze, Marek Kopelent, Helmut Lachenmann, Per Nørgård, Younghi Pagh-Paan, Rolf Riehm, Frederic Rzewski.⁵⁶ Diese Auswahl zeigt, dass man einen grossen Namen wollte, aber einen, den man in der Schweiz bis zu einem gewissen Grad als Entdeckung feiern konnte. Von den künstlerischen Positionen her waren die Vorschläge denkbar unterschiedlich. Mit Younghi Pagh-Paan, der einstigen Schülerin und späteren Gattin von Klaus Huber, war immerhin eine Frau vertreten. Aufgrund der Schnittmenge mit den Vorschlägen des Organisationskomitees aus Musikakademie und Konservatorium Luzern (Alois Koch und Thüning Bräm) wurde eine Shortlist erstellt und diese nach gründlichem Partiturstudium folgendermassen priorisiert: Per Nørgård, Peter Maxwell Davies, Younghi Pagh-Paan.⁵⁷ In der Rückschau scheint die Erinnerung etwas blasser, was die Integration der ausländischen Gäste ins Fest betrifft. So meinte Daniel Fueter, der damalige Präsident: «Also ich meine jetzt, dass es meine Idee war, aber das spielt auch gar keine Rolle. Aber es war auf jeden Fall in meiner Zeit, in der Zeit, in der ich im Vorstand arbeiten durfte und das wurde vom Vorstand sofort begrüsst. Jetzt kommt mir ein weiterer Name in den Sinn: Thüning Bräm. Ich glaube, entweder war er im Vorstand oder er hat spezifisch für dieses Projekt mit uns gearbeitet, weil der Besuch bei Nørgård in Dänemark, da ging ich nicht allein hin, sondern ich ging mit Thüning Bräm, das war eine sehr schöne Reise mit guten Gesprächen, ging ich zu Nørgård, und Thüning hat dieses Projekt sehr, sehr gefördert und es könnte sogar sein, dass er die Grundidee hatte. Aber ich weiss, dass er da wichtig war.»⁵⁸

Auf Roland Moser geht die spätere Einladung von James Tenney zurück,⁵⁹ auf Martin Derungs die von Jacqueline Fontyn, worauf dieser noch nach Jahren stolz war: «Und was ich mir ein wenig zugutehalte, ist, dass ich der erste war, der eine ausländische Komponistin eingeladen hat, an einem Tonkünstlerfest aufgeführt zu werden.»⁶⁰ Überhaupt ist Derungs in der Ausländerfrage sehr liberal gewesen, der Pass einer Person war ihm weniger wichtig als die Persönlichkeit: «Ich denke, man hat schon sehr genau hingeschaut, was eine Person wirklich selber gebracht hat. Nicht als Vertreter seiner oder ihrer Herkunft, sondern ich bin der und der. Ich bin halt ein Ausländer. Aber ich arbeite da und mir gefällt es.»⁶¹

Toleranter als bei den Mitgliedern ist man bei den Studienpreisen. Die Kiefer-Hablitzel-Stiftung, die in Zusammenarbeit mit dem STV Studienpreise vergibt,

56 Protokoll der Vorstandssitzung vom 20./21. 9. 1990, S. 2, ASM-E-1-49.

57 Ebd.

58 Daniel Fueter im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 18. 5. 2022.

59 Protokoll der Vorstandssitzung vom 6./7. 2. 1991, S. 4, ASM-E-1-49.

60 Martin Derungs im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 14. 7. 2022.

61 Ebd.

beschliesst, dass Ausländer für eine Zulassung zum Wettbewerb bloss «seit mindestens einem Jahr in der Schweiz wohnhaft sein müssen».⁶²

Bei aller neuen Offenheit: Als es 1992 konkret um Statutenänderungen geht, halten sich die Vorstandsmitglieder vorsichtig zurück: Roland Moser wehrt sich erfolgreich dagegen, die Zulassungsfrage erneut zu diskutieren, weil man sonst eine längere Debatte riskiere, die keinen Platz mehr für den Gastvortrag von Nørgård liesse. Auch Daniel Fueter will eine «unnütze» Debatte vermeiden. Während man in diesem Punkt also auf eine Statutenänderung verzichtet, hat man auf Anregung der Generalsekretärin Sulzer Zeit für eine kleine andere, welche die Rechnungsrevision betrifft.⁶³

Unter Kuriosa abzubuchen ist die Zulassung des Schoeck-Biografen Chris Walton, der vom Vorstand direkt für eine Mitgliedschaft angefragt worden war. Als Walton korrekterweise darauf hinwies, dass er als Ausländer die Aufnahmebedingungen gar nicht erfülle, ersparte sich der Vorstand eine Peinlichkeit und verzichtete darauf, seinen Aufnahmeentscheid wieder aufzuheben.⁶⁴

Manchmal wies man bewusst nicht auf die Ausschlussgründe hin, wenn man jemanden unbedingt aufnehmen wollte. So bekannte Zimansky, selbst Ausländer, in der Vorstandssitzung treuherzig: «Sulzer berichtet weiter, dass das Sekretariat erst kürzlich festgestellt habe, dass der Vorstand die Aufnahme von Laurent Gay beantragt habe, der Franzose sei und in Frankreich wohne. Aufgrund seines Namens sei niemand auf die Idee gekommen, dass er kein Schweizer sei. R. Zimansky sagte, er habe die Nationalität von Laurent Gay gekannt, aber angesichts seiner musikalischen Aktivitäten in Genf habe er es vorgezogen, nichts zu sagen. H. Sulzer ist der Ansicht, dass diese Ausnahmen an sich zwar nicht schlimm seien, aber dennoch von den Statuten abgewichen werde und dass der Garant dieser Statuten in erster Linie der Vorstand sei.»⁶⁵

Martin Derungs schlug 1993 vor, die Begrenzung für Ausländer fallen zu lassen. Für Roland Moser könnte man tatsächlich flexibler sein; so fragte er sich, ob man die Begrenzung ganz abschaffen oder die Dauer des Wohnsitzes in der Schweiz auf zwei Jahre senken sollte. Bezüglich der Öffnung für Mitglieder war er der Meinung, dass man auch einen Nichtmusiker aufnehmen könne, wenn er sich für Schweizer Musik interessiere. Er sah jedoch eine Gefahr darin, jeden aufzunehmen, da es dann keinen professionellen Anspruch mehr gäbe. Als Alternative schlug Derungs (vergeblich) vor, die verschiedenen Kategorien ganz abzuschaffen.⁶⁶ Und nach dem Motto «zwei Schritte vorwärts, einen zurück» beantragte

62 Protokoll der Vorstandssitzung vom 6. 2. 1992, S. 2, ASM-E-1-50: «Le procès-verbal de la réunion avec le Conseil de la KHS, comprenant la liste des candidats ayant obtenu un prix d'études, fait l'objet d'un texte séparé à annexer au présent procès-verbal. Pour ce qui est de l'art. 1 du règlement concernant l'admission des étrangers, il est décidé de préciser qu'ils doivent être domiciliés en Suisse depuis un an au minimum.»

63 Ebd., S. 2 f.

64 Ebd., S. 5.

65 Ebd.

66 Martin Derungs im Protokoll der Vorstandssitzung vom 29. 11. 1993, S. 4, ASM-E-1-50:

Gaudibert, ebenfalls 1993, bei den Studienpreisen eine striktere Regelung für ausländische Studierende (Erhöhung der Wohnfrist von einem auf drei Jahre), worauf sich der Kompromiss von zwei Jahren Wartefrist durchsetzte.⁶⁷

Die weitere Liberalisierung der Aufnahmepraxis verdankt sich Roman Brotbeck, der eine entsprechende Forderung bereits in sein Wahlprogramm 1996 aufgenommen hatte: «9. Streichung der restriktiven Aufnahmebedingungen für Ausländer: Es mag ein Detail sein, dem heute in der Aufnahmepraxis wohl nur wenig Beachtung geschenkt wird, aber trotzdem: Auf das hundertste Jubiläum des STV hin sollte ein Schandfleck aus den Statuten des STV gestrichen werden, nämlich der 1940 vom damaligen Präsidenten Carl Vogler durchgesetzte «Ausländerartikel», der «wegen Ueberfremdungsgefahr» die Aufnahme von Ausländern massiv erschwerte. Dieser Artikel war gegen die Emigranten im allgemeinen und gegen Hermann Scherchen im speziellen gerichtet. In den Statuten sollte möglichst bald auf die liberale Version der Gründungsmitglieder des STV aus dem Jahre 1900 zurückgekommen werden: «Den schweizerischen Musikern werden die in der Schweiz wohnhaften ausländischen gleichgestellt.»⁶⁸

Bereits an seiner zweiten Sitzung als Präsident bringt Brotbeck einen Antrag zuhanden der nächsten Generalversammlung ein: Die Statuten seien für die Aufnahme ausländischer Mitglieder so zu modifizieren, dass man zur Formulierung der Gründungsstatuten zurückkehre und nur auf den Wohnsitz abstelle, ohne eine bestimmte Aufenthaltsdauer zu verlangen.⁶⁹ Kurz nach seiner Wahl setzte er dieses Vorhaben um, ergänzt um einen teils als Provokation aufgenommenen symbolischen Akt, wie er im Gespräch schildert: «Ich setzte dann an «meiner» ersten Generalversammlung 1997 ein Zeichen und schlug, unterstützt von Heidi Saxer-Holzer, vor, Silvia Kind zum Ehrenmitglied zu ernennen. Sie setzte sich neben Roger Vuataz als einzige für Hermann Scherchen ein, den der STV in einem Brief an den Schweizer Bundesrat quasi zur unerwünschten Person erklärte. Es war ein bisschen ein Memorial für diese mutige Frau, die es gewagt hatte, gegen Paul Sacher aufzustehen. Ich hatte damals schon etwas

«M. Derungs suggère de laisser tomber la limitation pour les étrangers. Pour R. Moser, on peut effectivement se montrer plus souple mais faut-il supprimer la limitation ou la baisser à deux ans? Concernant l'ouverture aux membres, il est d'avis que l'on peut admettre un non musicien s'il s'intéresse à la musique suisse. Il voit cependant un danger à admettre n'importe qui car il n'y aurait plus de notion professionnelle. Une autre possibilité est de supprimer les catégories (M. Derungs).»

67 Protokoll der Vorstandssitzung vom 13. 3. 1993, S. 7, ASM-E-1-50: «Modification de l'art. 1 du règlement concernant les étrangers: se référant à la proposition d'Eric Gaudibert de porter à trois ans au moins (au lieu d'un an actuellement) le temps de séjour en Suisse exigé pour les étudiants étrangers au moment du délai d'inscription, le Comité accepte l'idée mais fixe la durée du séjour à deux ans au moins.»

68 Jahresbericht 1996, S. 39, ASM-E-3-91.

69 Protokoll der Vorstandssitzung vom 29. 11. 1996, S. 5, ASM-E-1-51: «Modification des statuts pour l'admission des étrangers: RoB propose de reprendre la première version des statuts qui prévoyaient que les étrangers domiciliés en Suisse (sans préciser depuis quand) pouvaient devenir membres.»

Blut geschwitzt, denn eine einzige Gegenstimme hätte genügt, um die Wahl zu torpedieren [weil die Statuten Einstimmigkeit erforderten]. Es gab dann nur eine Enthaltung. Heute fungiert Silvia Kind erstaunlicherweise nicht mehr auf der Liste der Ehrenmitglieder. Ich weiss nicht, ob da, ob das Böswilligkeit ist oder was dahintersteckt.»⁷⁰

Hier irrt Brotbeck mehrfach: Einstimmigkeit wurde nur bei der Portierung durch den Vorstand vorausgesetzt, und das erst seit der Statutenänderung von 1984,⁷¹ nicht aber an der Generalversammlung, wo es bei offener Abstimmung – ich konnte dies selbst beobachten – nicht nur eine Enthaltung gab, sondern vier und dazu zwei Gegenstimmen. Die Erhöhung der Klippe im Vorstand erklärt sich möglicherweise dadurch, dass man diese Würdigungen nicht durch Inflation entwerten wollte, wie es beispielsweise beim Musikpreis der Stadt Zürich, der Verleihung der sogenannten Hans-Georg-Nägeli-Medaille in dieser Zeit Brauch war. Die Bemerkung Brotbecks, dass Kind bald auf der Liste der STV-Ehrenmitglieder gestrichen wurde, hat schliesslich einen ganz profanen Grund: mit dem Tod erlosch jeweils auch die Ehrenmitgliedschaft.

Interessant ist ein Blick in den an den Vorstand des STV gerichteten Protestbrief der 37-jährigen Cembalistin Silvia Kind, die ab 1936 Assistentin Scherchens war, am 16. Dezember 1944 aus dem Verein austrat und «zur Motivierung meines Austritts zuhanden der Generalversammlung von 1945»⁷² alle Vorwürfe gegen Scherchen zu widerlegen suchte. Allerdings: Kind gehörte zu den Mitgliedern, die ihren Austritt gleich zweimal vollzogen: zuerst als lauten Protest gegen den von ihr so bezeichneten «Radiokrieg», später – nach ihrem Wiedereintritt 1957 – wohl als stille Geste einer Entfremdung (nebst finanziellen Gründen) der seit langem in Amerika Wohnhaften.⁷³

Mit einem gewissen Hang zur Theatralik zelebrierte Brotbeck an der Generalversammlung 1997 die Umkehr im Umgang mit Ausländer:innen, holte weit aus, schilderte ausführlich Bedeutung und Beweggründe der beiden Initiativen und appellierte dabei auch an das Gewissen der Nachgeborenen. Im Jahresbericht wird das ganze Protokoll veröffentlicht:

70 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

71 Statuten von 1984, ASM-C-3-1: «Über die Ernennung zum Ehrenmitglied entscheidet die Generalversammlung auf Grund eines Antrags des einstimmigen Vorstands.» (Art. 8) Zuvor lautete der Passus: «Ihre Ernennung erfolgt auf Antrag des Vorstandes durch die Vereinsversammlung.» Stimmhaltung wird nicht toleriert: «Zum Antrag an die Generalversammlung, ein Ehrenmitglied zu ernennen, bedarf es der Zustimmung aller sieben Vorstandsmitglieder.» (Art. 26)

72 Silvia Kind: Schreiben an den Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins zur Motivierung meines Austrittes. Zur Generalversammlung vom 16. 6. 1945, datiert 13. 6. 1945, unterschrieben mit «Silvia Kind / Ex mitglied des STV», als Anhang in des Vorstandsprotokolls zur Sitzung vom 15./16. 6. 1945, ASM-E-1-10, herablassend bezeichnet als «Kindisches Schreiben».

73 Protokoll der Vorstandssitzung vom 29. 5. 1980, S. 6, ASM-E-1-45: «Silvia Kind, pianiste de Faraldi, membre depuis 1939, qui invoque son éloignement de nos activités et l'augmentation des cotisations.»

«7. *Statutenänderung.* Um die Aufnahme ausländischer Musiker zu erleichtern, schlägt der Vorstand vor, Artikel 6 Abschnitt 2 der gegenwärtigen Statuten zu ändern und die Version der Gründungsstatuten des STV aus dem Jahre 1900 zu wählen: «Den schweizerischen Musikern werden die in der Schweiz wohnhaften ausländischen Musiker gleichgestellt.» Damit wäre der jetztgültige Text zu ersetzen: «Ausländer können erst nach fünfjährigem, ununterbrochenem Wohnsitz in der Schweiz Aktivmitglieder werden.» Die offene Formulierung der Gründungsstatuten wurde im Laufe der verschiedenen Statutenänderungen zunehmend verschärft. Höhepunkt bildeten die 1943 von der Generalversammlung wegen Überfremdungsgefahr abgesetzten Statuten: «Ausländer können nur Aktivmitglieder werden, wenn sie seit mindestens fünf Jahren die Niederlassungsbewilligung besitzen und während dieser Zeit ununterbrochen in der Schweiz gewohnt haben.» Da man damals erst nach fünf Jahren die Niederlassung überhaupt beantragen konnte, wurden somit de facto zehn Jahre Aufenthalt in der Schweiz verlangt und die meisten Emigranten und Flüchtlinge bis auf weiteres vom STV ferngehalten. Zwar wurden diese Statuten bei der letzten Reform im Jahre 1984 deutlich gemildert, trotzdem scheint dem Vorstand die Rückkehr zur liberalen Formulierung der Gründungsstatuten ein Gebot der Stunde zu sein. Ohne Gegenstimmen und mit zwei Stimmenthaltungen heisst die Generalversammlung diese Statutenänderung mit Handerheben gut.

8. *Vorschlag des Vorstandes für die Ernennung eines Ehrenmitgliedes.* Der Vorstand schlägt der Generalversammlung einstimmig vor, die Cembalistin Silvia Kind zum Ehrenmitglied zu ernennen. Der Vorstand ist auf diese ausserordentliche Frau in Zusammenhang mit dieser nun beschlossenen Statutenänderung gestossen. Silvia Kind gehörte in jener schwierigen Zeit der Nachbarschaft zum Dritten Reich zu den ganz wenigen, die akzentuiert eine andere Haltung des STV forderte, auch was das Verhältnis zu Hermann Scherchen betraf. Aus Protest gegenüber dieser Haltung trat sie 1945 aus dem Tonkünstlerverein aus. Von heute aus gesehen, hat die damals noch sehr junge Frau in vielerlei Hinsicht die Ehre des Tonkünstlervereins gerettet. Wenn der Vorstand heute ihre Ernennung zum Ehrenmitglied vorschlägt, dann nicht, um in umgekehrter Weise Ressentiments zu schüren, sondern um eine manchmal sicher auch unbequeme Musikerin zu ehren, die in ihrem ganzen Leben immer nur tat, was sie für richtig hielt, ohne je zu überlegen, ob dies oder jenes ihrer Karriere nützen oder schaden könnte. Im übrigen wäre es die erste Frau, die zum Ehrenmitglied ernannt würde (Roman Brotbeck). Heidi Saxer Holzer gibt einige Hinweise zur Biographie und zur künstlerischen Bedeutung von Silvia Kind. [...] Mit grosser Mehrheit, bei zwei Gegenstimmen und vier Enthaltungen, wird Silvia Kind mit Handerheben zum Ehrenmitglied ernannt.»⁷⁴

Gegenstimmen gab es wie erwähnt nur wenige. Brotbecks Gegenspieler Julien-François Zbinden wollte aber wissen, «in welcher Weise sich der STV unehren-

74 Protokoll der Generalversammlung, in: Jahresbericht 1997, S. 13 f., ASM-E-3-92.

haft verhalten habe, damit Silvia Kind dessen Ehre habe retten müssen». Roman Brotbeck entzog sich einer Diskussion und vertröstete auf später: «Er möchte dieses Sujet nicht an dieser Stelle behandeln, präzisiert aber, dass ein Studium des STV-Archivs zeigt, dass sich der Verein in heiklen Punkten teilweise wenig heroisch verhalten hat. Für das Hundertjahrjubiläum stellt Roman Brotbeck eine Publikation von Studien zur Schweizer Musikgeschichte in Aussicht, in deren Rahmen auch dieses dunkle Kapitel ernsthaft aufgearbeitet werden soll.» Dies unterblieb allerdings, nicht zuletzt weil man die Konzeption des Sammelbandes, der anstelle einer Festschrift publiziert wurde, in fremde Hände legte.⁷⁵

Damit schien nun ein Kreis geschlossen. Zwar erfolgte noch im gleichen Jahr ein Antrag von Daniel Ott, für die Aufnahme von Mitgliedern auch die Domizilbedingung fallen zu lassen, doch Sulzer schlug vor, dies auf die nächste Statutenrevision zu verschieben.⁷⁶

Epilog: Im Käseloch?

Allein, auch nach dieser Normalisierung blieb das Verhältnis zu ausländischen Mitgliedern ein Diskussionsthema. Wie wurde die Situation in unserem 21. Jahrhundert von einer Ausländerin selbst gesehen? Sylwia Zytynska war 2004 nach dem amerikanischen Geiger Robert Zimansky (ab 1986) die zweite Ausländerin im Vorstand; als dritter kam im STV-Auflösungsjahr 2017 Carlo Ciceri dazu. Wie nahm Zytynska die Behandlung der Ausländer:innen wahr? Ihre Sicht zeigt eine gewisse Distanz, die einen grösseren und kritischeren Blickwinkel erlaubt: «Ja, das ist nächstes heikles Thema. Ich habe das nicht bewusst erlebt. Ich habe das *unterbewusst* erlebt. Und ich habe das vor allem *jetzt* erlebt. Jetzt, nachhinein, aus der Perspektive. In Rückschau. Ich denke, mein Leben. Ich bin mit 17 Jahren hierhergekommen. Ich bin die Fremde. Und ich habe das immer toll gefunden. Ich spreche auch so, ich spreche auch kein Schweizerdeutsch, weil ich denke, ich möchte meine Persönlichkeit behalten. Wenn ich beginne Schweizerdeutsch zu sprechen, gut, abgesehen davon klingt es grauenhaft. Nein. Das bin ich. Und ich möchte, dass die Leute mich so sehen. Trotzdem. In meinem Herzen habe ich zwei Teile. Und ich habe jetzt hier 40 Jahre gelebt. Und in Polen nur 17. Ich bin sehr Polin, aber ich bin auch hier. Ich kenne nur diese Musik. Ich kenne nur Schweizer Musiker [...], aber ich kenne sehr wenige. Das heisst, das ist mein Zuhause. Und auch diese musikalische Welt ist mein Hier, mein Zuhause. Aber

75 Siehe hierzu das Kapitel zu den Zeitschriften. In einem Zeitungsartikel arbeitete er hingegen den Fall kurz auf: Roman Brotbeck: Dauer und Verdrängung. Zur musikalischen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, in: NZZ vom 25. 5. 1996, S. 69.

76 Protokoll der Vorstandssitzung vom 12. 12. 1997, S. 4, ASM-E-1-51: «DO souhaite modifier les statuts pour faciliter l'admission de musiciens étrangers travaillant e Suisse sans y être domiciliés. La question est renvoyée à l'assemblée 1999. HSH propose de se fixer le but, pour 1999, de réviser entièrement les statuts.»

ich bin, denke ich, immer noch nicht Schweizerin. Was, das ist nicht eben wiederum nicht gut oder schlecht. Aber ich denke, auch meine Karriere und alles würde anders verlaufen, wenn ich wirklich Rüdüsüli, nicht, Rüdüsüli könnte ich nicht sein, aber aus Niederbipp kommen würde. Und, und das ist auch, irgendwo finde ich das auch verständlich, um nicht den Schweizern zu schmeicheln, sondern ja, ich denke schon. Ich bin ja, ich habe ja wahnsinnig viel profitiert. Ich hatte ein tolles, ja, ich bin ja da nicht gerade so, aber ich werde sehr respektiert. Ich werde auch eingeladen. Und ich denke, dass ich in so vielen Jurys bin, das ist, weil, weil ich, wenn ich Dinge sage, die andere nicht sagen. Und ich kann dann immer sagen noch: Na ja, ich bin ja nicht von hier. Also weisst du, wie das ist. Und das ist praktisch, was sie sagen. Aber um Musiker, fremde Musiker einzuladen, das war schon ein Thema, weil letztendlich waren, sind wir verpflichtet. Wir haben ja die Gelder vom Staat von hier. Und es geht um das, dass man diese Leute hier unterstützt. Und das war schon, schon wichtig. [...] Wir haben uns sehr bemüht. Wirklich. Das ist wie mit den Steuergeldern. Man muss. Man muss wirklich diese Verantwortung haben. Und das ist nicht unbedingt schlecht. Weil dann ist ein klarer Rahmen dies. Aber belügen wir uns nicht. Trotz ganzen vielen bekannten und begabten Menschen in der Schweiz ist das wenig. Und wie schon wieder: ohne Mischen gibt es, ohne Einflüsse von aussen gibt es nichts, wird es nie was geben. Und man hat das immer versucht, auch wieder auf die Waage zu legen und versuchen, Leute von aussen zu nehmen oder zumindest: Es gibt sehr viele Schweizer, die im Ausland leben und ich meine, Beat Furrer ist kein Schweizer eigentlich. Oder ich weiss es nicht. Jarrell ist auch nicht gerade ein Beispiel. Insofern die Schweizer haben also, aber es ist, es war ... Wir haben schon sehr oft darüber uns gefragt, dass wir nicht in diesem Käseloch landen, sondern dass wir da ein bisschen rauskriechen und von den Gipfeln schauen, so ein bisschen in die Weite, in die Ferne, weil sonst ... Aber man kommt, man musste schon sehr Rücksicht nehmen und interessante Leute einladen, die nicht sehr teuer sind, aber interessant, Gespräche, Musiker. Ja, das war es. Das ist nicht einfach.»⁷⁷

«Frauen sind auch Menschen»

Vertretung und Beitrag der Frauen – Innensichten

THOMAS GARTMANN

Fragt man Claudine Wyssa, die langjährige Direktorin des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV), wie sie den Umgang des STV mit Frauen erlebt habe, meint sie lakonisch: «Frauen sind auch Menschen.» Bohrt man nach und vertauscht Subjekt und Objekt der Frage: «Welche Bedeutung hatten Frauen für die Entwicklung des STV?», erhält man eine diplomatische Antwort, die auch die erfolgreiche Politikerin spiegelt: «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. Wir hatten mehrere Frauen im Vorstand und auch in den Festen und bei den Interpreten und bei den Komponisten. Vielleicht ein bisschen weniger, aber wir hatten doch ziemlich gemischt, Mann und Frau. Man sprach weniger darüber als jetzt. Aber es war, es war ziemlich hart, aber wir schauten schon, dass zum Beispiel im Vorstand auch Frauen vertreten sind und so, aber es war nicht ...»

Will man schliesslich wissen, wo und wie konkret der STV am Anfang unseres Jahrhunderts Diversität förderte, erfährt man, dass diese weniger das Geschlechterverhältnis betroffen habe als andere Parameter: «Gute Frage (lacht) ... Ich weiss nicht, ob das ein Hauptthema war. Die Diversität war wahrscheinlich vor allem im musikalischen Bereich gesucht, in der Sache Französisch/Deutsch natürlich, weil es auf schweizerischer Ebene war. In der Sache Mann/Frau auch ein bisschen. Aber da, wo es wirklich gesucht war und wo wirklich geschaut wurde, dass jede Sparte drankommt, dann, das war mehr im musikalischen Bereich, würde ich sagen.»¹

Geht man ein Jahrzehnt weiter zurück, wird klar, dass dies damals überhaupt kein Thema war, obwohl es dazu allen Anlass gegeben hätte: «Damals muss ich natürlich, zu unserer Schande – ich kann das nicht allein auf uns nehmen, auf *mich* nehmen – waren Komponistinnen in den Programmen noch sehr, sehr wenig präsent. Typischerweise: im Büro waren lauter Frauen. Im Vorstand hatten wir doch immerhin eben zwei sehr profilierte Frauen. Aber an den Tonkünstlerfesten. Mich mit meinem schlechten Gedächtnis, kannst du mich jetzt ertappen? Ich könnte dir jetzt, ausser Geneviève Calame, keine Frau aus dem Hut zaubern, wo ich sagen kann: Das haben wir aufgeführt. Und ich könnte dir jetzt sehr viel

1 Claudine Wyssa im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 31. 5. 2022. Wyssa war 2000–2009 Direktorin des STV und langjährige Gemeindepräsidentin von Bussigny und Parlamentarierin des Kanton Waadt.

Männernamen dazu sagen.»² Daniel Fueter, 1991–1993 STV-Präsident, spricht hier an, was typisch für die Zeit scheint – zumal in der Rückschau von 2022: ein unbestimmtes Unrechtsbewusstsein, ein gewisses schlechtes Gewissen, aber auch die fehlende Initiative, den Status quo zu ändern. Damals aber war den Vorstandsmitgliedern die Untervertretung von Frauen kaum bewusst, wie der Präsident William Blank bestätigt: «Offen gesagt, war das kein Thema.»³ In der Rückschau wurde sie sogar als viel weniger krass wahrgenommen, als sie eigentlich war. Oder aber man versuchte sie schönzureden und statt von Parität von «Repräsentation» zu sprechen.⁴

Die Integration von Frauen gestaltete sich so als langwieriger Prozess. Zwar waren sie bei der Vereinsgründung als mögliche Mitglieder explizit erwähnt: «Mitglied des Vereines kann jeder die Musik als Beruf ausübender Schweizerbürger werden, welches auch sein Wohnort sei. Den schweizerischen Musikern werden die in der Schweiz dauernd wohnhaften ausländischen Musiker gleichgestellt. Diese Bestimmungen beziehen sich auch auf Frauen.»⁵ Ein Vierteljahrhundert später wird die Gleichstellung der Frauen aber nicht mehr explizit herausgestellt, wohl als Folge einer gewissen Selbstverständlichkeit. Dafür tritt eine neue Kategorie auf: «[...] mit Einschluss der an Ausländer verheirateten Schweizerinnen.»⁶ Was aus heutiger Sicht so despektierlich wie paternalistisch klingt, stand eben so im Gesetz.

Die erste Frau im Vorstand

Lange Zeit waren es vorwiegend Sängerinnen und Pianistinnen, selten andere Instrumentalistinnen, die Einzug in den Verein hielten. Komponistinnen waren nur ausnahmsweise dabei; eine der wenigen war die Vogel-Schülerin Andrée Aeschlimann-Rochat, die dafür recht oft aufgeführt wurde. In den Vorstand tritt mit Hedy Salquin 1967 erstmals eine Frau ein, bezeichnenderweise eine Dirigentin; sie stand lange der Werk- und Interpretenkommission vor. Wegen ihrer konservativen Positionen versuchte Heinz Holliger vergeblich ihren Einzug zu verhindern, weil ihm die progressivere Haltung des vom Vorstand portierten offiziellen Kandidaten Jürg Wyttenbach wichtiger schien als die Geschlechterfrage.

«Herr Prof. Dr. Regamey erinnert daran, dass die Herren Beck und Looser durch zwei Mitglieder aus der deutschen Schweiz zu ersetzen sind, wie in einem

2 Daniel Fueter im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 18. 5. 2022.

3 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Franchement, ce n'était pas un sujet.»

4 Ebd.: «Mais c'était un peu un peu discuté dans le sens de dire: on ne peut pas être que dès que des hommes autour de la table, il faut absolument qu'il y ait des femmes. Bon, ça, c'était ... Mais on ne pensait pas en termes de parité, on le pensait en termes de représentation.»

5 Erste rechtsgültige Satzungen des Vereins Schweizerischer Tonkünstler genehmigt von der Generalsversammlung vom 23. 6. 1901 in Genf, ASM-C-3-1.

6 Statuten des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Zürich, 12. 6. 1926, ASM-C-3-1.

durch das Sekretariat allen Mitgliedern zugestellten Rundschreiben präzisiert worden ist. Der Vorstand hat als neue Vorstandsmitglieder die Herren Klaus Huber (Basel) und Jürg Wyttenbach (Bern) in Aussicht genommen. Dasselbe Rundschreiben hatte bekanntgegeben, dass Herr Bloch, Solothurn, Frau Hedy Salquin zur Wahl vorschlägt. Herr Prof. Dr. Regamey betont, dass es nicht üblich ist, die Wahlvorschläge vor der Versammlung zu veröffentlichen; da aber bisher noch nie eine Frau dem Vorstand angehört hat und daher der Vorschlag von Herrn Bloch eine Neuerung bedeutete, hielt es der Vorstand für nützlich, die Anregung bekanntzumachen. Der Präsident ergänzt, dass der Wahl einer Frau in den Vorstand, der selbst diese Möglichkeit mehrmals ins Auge gefasst hatte, von den Statuten her nichts im Wege stehe.»⁷ Nach dieser Auslegeordnung durch den Präsidenten folgen Voten der Mitglieder, einerseits für einzelne der vorgeschlagenen Kandidat:innen, andererseits werden spontan zwei Dirigenten als weitere Kandidaten portiert:

«Herr Sutermeister unterstützt den Vorschlag von Frau Salquin, weist auf die Vorteile der Beteiligung einer Frau an den Vorstandsarbeiten hin und hebt ihre Verdienste um die schweizerische Musik im Ausland hervor.

Herr Prof. Dr. Regamey verliest hierauf einen Brief von Herrn Heinz Holliger, der die Herren Klaus Huber und Jürg Wyttenbach als neue Vorstandsmitglieder vorschlägt. Herr Holliger ergänzt mündlich, dass das Eintreten von Frau Salquin für schweizerische Musik im Ausland kein Argument gegen Herrn Wyttenbach darstelle, der neben seiner Tätigkeit als Komponist ebenfalls als Interpret weitherum bekannt sei und für die schweizerische Musik im Ausland zweifellos ebensoviel geleistet habe wie Frau Salquin. Herr Ellenberger schlägt noch Herrn Edmond de Stoutz vor, währenddem Herr Dr. P. A. Gaillard Herrn Wyttenbach unterstützt, der mit Herrn Klaus Huber im Vorstand die Avantgarde vertreten könnte. Herr de Stoutz lehnt eine Kandidatur ab und ergänzt, dass man bei der Wahl nicht auf geographische Gesichtspunkte Rücksicht nehmen sollte; er ist der Ansicht, dass man allein die Persönlichkeit des künftigen Vorstandsmitgliedes in Betracht ziehen sollte und nicht die Stadt, aus der es kommt. Herr Schibler schlägt weiter Herrn Räto Tschupp vor. Herr Holliger ist der Ansicht, dass die beiden zurücktretenden bedeutenden Komponisten durch ebenso bedeutende ersetzt werden müssten. Die Herren Huber und Wyttenbach erscheinen ihm dazu besonders geeignet, da im Vorstand nach dem Rücktritt der Herren Beck und Looser, nur noch der Präsident die Avantgarde vertritt. Herr Mersson fragt sich, warum man immer von der avantgardistischen Musik spricht, wo es doch ganz einfach um die Musik überhaupt geht.»

Bei all diesen Wortmeldungen fällt auf, dass die Frauenfrage einzig vom Präsidenten gestreift wurde, sonst aber die künstlerische Position und der Einsatz

7 Protokoll der Generalversammlung vom 27. 5. 1967 in Vevey, in: Jahresbericht 1967, S. 9 f., ASM-E-3-62.

für deren Verbreitung im Vordergrund stand. Wenn Holliger in seinem Votum forderte, dass die beiden zurücktretenden Komponisten Looser und Beck durch «ebenso bedeutende ersetzt werden müssten», weil sonst «nur noch der Präsident die Avantgarde vertritt», konnte das wohl als versteckter Seitenhieb gegen den Vizepräsidenten Haller sowie den späteren Präsidenten Zbinden gesehen werden, die sicher keine Avantgardisten waren, sich aber gleichwohl als bedeutend verstanden. In der Abstimmung verzettelten sich die Stimmen, das Resultat war indessen schon beim ersten Wahlgang genügend deutlich: «Die Versammlung geht hierauf zum Wahlgang über, dessen Ergebnis wie folgt lautet: ausgeteilte Stimmzettel: 76; gültige Stimmen: 76; absolutes Mehr: 39. Als neue Vorstandsmitglieder sind gewählt: Herr Klaus Huber mit 52 Stimmen und Frau Hedy Salquin mit 49 Stimmen. Herr Wyttenbach erhält 22, Herr Tschupp 20 Stimmen. Herr Henneberger verliest ein soeben eingetroffenes Telegramm, mit dem Frau Salquin die am selben Morgen erfolgte Geburt ihres Sohnes Felix mitteilt. Die Versammlung beschliesst, einen doppelten telegraphischen Glückwunsch an das neue Vorstandsmitglied zu richten.»⁸

Dieses ausführliche Protokoll der Generalversammlung bekundet, wie am Vorabend von «1968» durchaus offen und partizipativ diskutiert wurde, wie man dem Vorstand eines altehrwürdigen Verbandes zu widersprechen wagte, wie die Interessen der Frauen, für welche an der Versammlung sich aber keine einzige Frau öffentlich zu bekennen traute oder wollte, ein Thema waren und wie sich diese Interessen mit denen von Vertretungen der verschiedenen Sprachen, Regionen, Berufe und künstlerischen Positionen konkurrenzten. Ausschlaggebend für die Wahl Salquins war dann wohl, dass man die «Avantgarde» nicht zu stark werden lassen wollte. Ausserdem verzettelten sich deren Stimmen auf Huber, Wyttenbach und auch den Dirigenten Tschupp, der sich damals dezidiert für die neuesten musikalischen Strömungen einsetzte.⁹ Die vom früheren Präsidenten Paul Müller eingebrachte Kandidatur der Sängerin Sylvia Gähwiler wurde vom Vorstand bereits im Vorfeld mit einer telefonischen Intervention unterbunden. Begünstigt hat Salquins Wahl möglicherweise auch, dass ihre Kandidatur entgegen den Gepflogenheiten vom Vorstand als Gegenvorschlag zu seinem eigenen bereits im Vorfeld bekannt gemacht wurde. Dies erfolgte allerdings *contre cœur*, nach einer vorgängigen heftigen Auseinandersetzung zwischen dem Ehrengast und SMPV-Präsidenten Werner Bloch und dem STV-Generalsekretär Jean Henneberger. Keinen (kontraproduktiven) Einfluss kann Holligers Intervention gegen Salquins Befürworter Sutermeister gehabt haben, da dieses Wortgefecht erst am Schluss der Sitzung geführt wurde.¹⁰

8 Ebd.

9 So führte er damals bereits Luigi Nonos *Incontri* oder Krzysztof Pendereckis *Threnos* auf und leitete Uraufführungen von Philipp Eichenwald, Rudolf Kelterborn, Armin Schibler, Edward Staempfli und Jacques Wildberger.

10 Ebd.

Im Vorstand setzte Salquin sich für Frauenthemen ein: eine Subvention für Irène Gattiker und die von ihr organisierte Konzertreihe zeitgenössischer Musik,¹¹ wobei Salquin mit der Bezeichnung «Mutter von vier Kindern» an die eigene Mehrfachrolle erinnerte; Wahl und Mutterschaft fielen bei ihr symbolhaft zusammen. Auch trat sie für gerechtere Gagen an den Tonkünstlerfesten ein, wovon insbesondere einige Frauen profitierten. Sie erkundigte sich, ob die bedürftige Geigenlehrerin Aida Stucki finanzielle Unterstützung durch eine Stiftung brauche. Die Pianistin Nicole Wickihalder schlug sie für eine Solistinentournee vor. 1968 wurde sie zur Kassiererin befördert, dazu in viele Kommissionen beordert, mit der Übersetzung von Dokumenten beauftragt, kurz, man gab ihr viele zeitraubende und nicht immer so interessante Arbeiten. Nicht immer gelingt es ihr, Privates und ihr Mandat unabhängig voneinander zu gestalten: Als es um die SMZ geht, reagiert sie beleidigt, weil der Redaktor Kelterborn ihre Konzertreihe in Schauensee zu wenig schätzt. Und sie wehrt sich gegen die Aufnahme des Musikwissenschaftlers Angelo Garovi in den STV; sie zweifle an seiner Kompetenz als Kritiker (und war offenbar persönlich vom in ihrer Region aktiven Rezensenten betroffen). Es fällt auf, dass sie an recht vielen Sitzungen ganz oder teilweise fehlte, aus familiären oder gesundheitlichen Gründen, aber auch wegen Überschneidungen mit künstlerischen Verpflichtungen; wohl nicht zuletzt deshalb fragte sie auch einmal, ob eine bestimmte Sitzung wirklich nötig sei.

1973 wurde sie trotzdem zur Präsidentin der einflussreichen Werk- und Interpretinnenkommission gewählt und im gleichen Jahr sogar als Vizepräsidentin des Vereins angefragt. Weil gleichzeitig Klaus Huber dieses Amt wollte, einigten sie sich auf die Kompromisslösung Rudolf Kelterborn. Salquin fiel das Zurückstehen schwer: «Frau Salquin gratulierte gerührt dem Neugewählten. Sie erklärte, dass sie vor allem aus dem Wunsch heraus kandidiert habe, den Präsidenten praktisch zu unterstützen. Sie wäre froh gewesen, wenn sie die erste Frau in diesem Amt gewesen wäre, zumal sie von einigen Leuten dazu ermutigt worden sei. Aber sie hält die Wahl von Herrn Kelterborn für die beste Lösung, vor allem im Hinblick auf die zukünftige Präsidentschaft.»¹² 1974 gibt sie ihren Rücktritt bekannt mit dem Hinweis, sie wolle sich auf die Kommissionsarbeit konzentrieren. Allerdings fühlte sie sich dort zu wenig ernst genommen und protestierte in einem langen Brief an den Vorstand gegen die schlechte Arbeitsmoral im Allgemeinen und ihre Behandlung im Besonderen.¹³

11 Salquins Vorstoss kam allerdings zu spät, nämlich zehn Tage vor dem allerletzten Hausabend, vgl. Doris Lanz: Neue Musik in alten Mauern. Die «Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik» – Eine Berner Konzertgeschichte, 1940–1967, Bern etc.: Peter Lang, 2006.

12 Protokoll der Vorstandssitzung vom 25. 10. 1973, S. 12, ASM-E-1-38: «Mme Salquin félicite avec émotion le nouvel élu. Elle explique qu'elle a surtout posé sa candidature par désir d'aider sur le plan pratique le Président. Elle aurait été heureuse d'être la première femme à accéder à cette fonction, d'autant plus que certaines personnes l'y ont encouragée, mais elle considère le choix de M. Kelterborn comme la meilleure solution, surtout en fonction de la future Présidence.»

13 Salquin an STV, 26. 5. 1980, ASM-L-1-54.

Weiter sieht man in den Protokollen im Zusammenhang mit Frauen noch lange vorab zwei Zuschreibungen: die der Begleiterin (meist eines Komponisten) – und manchmal werden Blumen für die Kranke erwähnt.

Ein hindernisreicher Weg

Um den hindernisreichen Weg der Integration der Frauen im STV aufzuzeigen und dabei nicht nur die einzelnen Schritte, sondern auch die zugrunde liegenden Argumente, Diskurse und Mentalitäten zu illustrieren, sollen im Folgenden schriftliche wie mündliche Quellen ausführlich zu Wort kommen.

1971 beschlossen die Schweizer, das aktive und passive Wahl- und Stimmrecht für Frauen einzuführen, aber nicht eher als 1982 diskutierte die erste weibliche Generalsekretärin am STV-Vorstandstisch mit, und im gleichen Jahr wurde nach langer Absenz mit Gertrud Schneider die zweite Frauenvertretung in den Vorstand gewählt. Ab 1986 gab es dann eine Doppelvertretung im Siebnergremium, ab 1995 zeitweise eine Dreiervertretung, ab 2009 eine Einzelvertretung und erst im Auflösungsjahr 2017 wieder eine Dreiervertretung, darunter die erste Präsidentin Käthi Gohl. Gohl hat den ganzen Entwicklungsprozess selbst miterlebt: «Es war einfach schlicht kein Thema, lang. War kein Thema aus meiner Sicht. Ja, ich erinnere mich, als, es war, glaube ich, in Lugano, als, war das Charles Dobler, der zurücktrat? Ich bin nicht sicher, müsste ich recherchieren. Dann wurde Gertrud Schneider aufgestellt und da gab's einen Riesenprotest. Und da hat meine Mutter zu Sacher gesagt: Also hör jetzt, Päuli, jetzt nehmt doch mal die Frau. Da hat sie sich dann offensichtlich durchgesetzt. Und ja, der Verein ging nicht unter. Aber es war nachher nicht mehr so ein Problem. Aber es war schon, bei den Präsidenten sowieso, sie waren ..., ich glaube, das findet man in der Musik, dass oft ... Auch die Komponistinnen hatten es da oft viel schwerer als die Geigerin, die Sängerin, geschweige denn Dirigentin noch viel schwerer. Das kommt jetzt schon langsam. Interessant war, als ich den Verein dann übernommen habe, sagte mir ein bekannter Komponist: man sieht, wenn es Probleme gibt, dann kommen die Frauen her, *müssen* sie herkommen und aufräumen (lacht).»¹⁴

1974, beim Rücktritt von Salquin, war sich der Vorstand einig: «Es ist wichtig, dass weiterhin eine Frau im Ausschuss vertreten ist, die eine besonders differenzierte und sensible Sicht auf die Debatten hat.»¹⁵ Einstimmig schlug er die Sängerin Juliette Delnon-Bise als Nachfolgerin vor. An der Generalversammlung lancierte Hermann Haller hingegen den Dirigenten Räto Tschupp mit dem Argument der Regionalvertretung: «Er macht darauf aufmerksam, dass Herr Kelterborn bald nach Basel umziehen wird und somit die Region Zürich im Vor-

¹⁴ Käthi Gohl Moser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 28. 3. 2022.

¹⁵ Protokoll der Vorstandssitzung vom 17. 2. 1974, S. 4, ASM-E-1-39: «il faut conserver la présence d'une femme au sein du Comité, présence qui apporte aux débats un éclairage particulièrement nuancé et sensible.»

stand nicht mehr vertreten sein wird.» Darauf schlug die Versammlung als weitere Kandidat:innen Hans Ulrich Lehmann sowie Sylvia Caduff vor. Im zweiten Wahlgang obsiegte Tschupp, die Frauenvertretung war vorerst beendet.¹⁶ Sein Jubiläum beging der Verein darauf mit einem reinen Männervorstand. Und dieser war gegenüber Unterstützungsanträgen von und für Frauen weiterhin recht zurückhaltend. Kein Gehör finden Gesuche der Vereinigung Frauen machen Musik, weder für eine Konzertreihe noch für die dritte Schweizerische Frauenmusikwoche im Val Sinestra. Ebenfalls auf keine Sympathie stösst der Weltkongress «Women in Music», wo die Komponistin Margrit Zimmermann als Schweizer Vertreterin eingeladen ist mit einer Aufführung und einer Ausstellung. Der Antrag wird im Vorstand kommentarlos abgelehnt.¹⁷ Von Zimmermann, die auch auf ihr Aufnahmegesuch 1980 negativen Bescheid erhielt, ist eine der seltenen Einsprachen dokumentiert. Klaus Huber, der wegen seiner mangelnden Verfügbarkeit zumeist Zirkularentscheide für Gesuche und Sachgeschäfte veranlasste, erhielt auf die Frage einer Zulassung von Zimmermann folgende Antworten: Dobler sprach sich in einem Quervergleich sarkastisch für sie aus: «Hoch + Quadranti sind auch keine «Leuchten»[;] trotzdem oder deshalb: ja». Fallner belies es bei einem lakonischen «nein», Gaudibert befand aufgrund der eingereichten Partituren «trop de méconnaissance de l'écriture instrumentale[:] non», was etwa so viel heisst wie «zu grosse Unkenntnis des Instrumentalsatzes», Lehmann meinte: «ohne Begeisterung: ja (lieber nur: *év.*!)», Balissat bemühte sich um ein differenzierteres Urteil: «Ne me paraît mûre ni sur le plan de la pensée, ni techniquement. Event. à discuter.» (Scheint mir weder gedanklich noch technisch ausgereift. Eventuell zu diskutieren ...), Fritz Muggler, der als Beisitzer nicht stimmberechtigt war, schrieb: «Sehr fragwürdig; ev.» und Huber selbst verzichtete auf eine Stellungnahme.¹⁸ Trotz dieser ambivalenten Einschätzungen vermerkt das Protokoll der nächsten Vorstandssitzung (in Abwesenheit von Huber): «Der Vorstand sieht keine Möglichkeit, Frau Margrit Zimmermann, Komponistin, vom passiven zum aktiven Mitglied zu mutieren.»¹⁹ Der Generalsekretär Dominique Creux schrieb darauf den abschlägigen Bescheid: «Sehr geehrte Frau Zimmermann / Der Vorstand hat an seiner letzten Sitzung Ihr Gesuch vom 4. September 1980 um die Aktivmitgliedschaft sehr gründlich untersucht. Leider hat er nach dieser eingehenden Prüfung keine Möglichkeit gesehen, Ihrem Wunsche zu entsprechen. In der Beilage senden wir Ihnen die uns freundlicherweise überlassenen Partituren «Musica per Violoncello e pianoforte», «Quartetto d'archi op 7» und «Per sei op 9» zu unserer Entlastung wieder zurück.

16 Protokoll der Generalversammlung vom 18. 5. 1974 in Amriswil, in: Jahresbericht 1974, ASM-E-3-69.

17 Protokoll der Vorstandssitzung vom 5. 5. 1988, S. 6, ASM-E-1-48.

18 Konsultation im Zirkularverfahren, Korrespondenz des Vorstands, ASM-E-2-15.

19 Protokoll der Vorstandssitzung vom 7. 11. 1980, S. 11, ASM-E-1-45: «[...] le Comité ne voit pas la possibilité de faire passer Mme Margrit Zimmermann, compositeur, du statut de membre passif à celui de membre actif.»

Es tut uns leid, dass wir Ihnen keinen besseren Bericht geben können, verbleiben aber doch mit freundlichen Grüßen und den besten Wünschen für die kommenden Festtage.»²⁰

Hierauf erbat sich die bereits das zweite Mal abgewiesene Komponistin eine Unterredung, um die Gründe zu erfahren. In der Vorbesprechung war der Vorstand unter der Leitung von Faller geteilter Meinung, ob man so ein Hearing überhaupt zulassen dürfe. Man hielt an der negativen Einschätzung fest und teilte Zimmermann mit, sie könne, sooft sie wolle, ein Gesuch einreichen, mit dem zynischen Zusatz: bis vielleicht auch die Zusammensetzung des Vorstandes sich ändere.²¹

Sie verwies in der Besprechung auf ihr Komponistendiplom des Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand, dass sie SUISA-Mitglied sei, ihre Werke publiziert und öffentlich aufgeführt habe. Deshalb wünsche sie die Ablehnungsgründe zu erfahren. Faller beschränkte sich in Vertretung des Präsidenten Huber auf eine formelle Antwort: Das Diplom sei nicht entscheidend, sondern die Rolle, die jemand im Schweizer Musikleben spiele (ein Argument, das sich aus den Statuten nicht ableiten lässt). Im Übrigen könne sie an der nächsten Generalversammlung Rekurs gegen den Entscheid einlegen. Darauf versuchte er sie zu überzeugen, dass zwischen Aktiv- und Passivmitgliedschaft bloss zwei Unterschiede bestünden: das Stimmrecht und eine allfällige Unterstützung durch die Hilfskasse. Dabei unterschlug er, dass auch eine Förderung durch Aufführungen an Tonkünstlerfesten und durch Schallplattenproduktionen ausgeschlossen blieb. Schliesslich riet er ihr zu einer unabhängigen Expertenmeinung. Urs Frauchiger, der sich seinerzeit beim ersten Antrag Zimmermanns nicht geäußert hatte, und Lehmann bekräftigten den negativen Entscheid mit nichtssagenden Floskeln.²²

1981 wurde die Gleichberechtigung von Frau und Mann in der Bundesverfassung verankert. Quasi am Vorabend davon wurde im STV eine erste Initiative unternommen, den Status quo diesbezüglich zu ändern. Diese wurde paritätisch unterbreitet von zwei Frauen und zwei Männern von der Basis. Unter «II. Persönliche Vorstösse» brachten Emmy Henz-Diémand, Erika Hug, Heinz Marti und Martin Derungs für die Generalversammlung 1980 in Glarus einen zuvor fristgerecht im Sekretariat eingereichten Antrag auf eine Statutenänderung ein: «Art. 17 ist so zu ergänzen, dass zukünftig im Vorstand ständig mindestens eine Frau vertreten ist.»

Bei den Motionär:innen handelte es sich um ein Quartett von vier jungen, aufgeschlossenen und vielseitig engagierten Persönlichkeiten: Henz war eine gut

20 Creux an Zimmermann, 5. 12. 1980, in: Copies briques, ASM-H-1-25.

21 Protokoll der Vorstandssitzung vom 14./15. 2. 1981, S. 15, ASM-E-1-45.

22 Protokoll der Vorstandssitzung vom 14. 2. 1981, S. 16, ASM-E-1-46: «[...] MM. Frauchiger et Lehmann se réfèrent à la décision prise par le Comité, à laquelle il n'y a pas lieu de revenir en l'espèce. Mme Zimmermann, tout en ne se déclarant pas satisfaite de la réponse du Comité, remercie ce dernier de lui avoir donné l'occasion de pouvoir s'exprimer devant lui.»

vernetzte Pianistin, Veranstalterin und Vermittlerin mit originellen Ideen auch für neue Formate wie einen «Musikkarren» mit einem Klavier, mit dem sie zu den Leuten fahren konnte, Hug vertrat das wichtigste Verlags- und Musikhaus der Schweiz und war eine wichtige Geldgeberin des STV, Marti war Komponist, Orchestermusiker und als solcher gewerkschaftlich engagiert und der Musiker und Komponist Derungs wirkte gleichzeitig als Radioredaktor, Konzertveranstalter und Präsident der Musikerkooperative Schweiz. Wie in solchen Fällen üblich, erwarteten die Unterzeichner:innen keine sofortige Behandlung. Die Mitgliederversammlung zeigte aber Sympathie für das Anliegen und gab «dem Vorstand den Auftrag, die Frage zu studieren und der nächsten Generalversammlung einen Antrag zur eventuellen Revision des in Frage stehenden Artikels der Statuten vorzulegen».²³

Trotz des klaren Auftrags seiner Mitglieder unternahm der Vorstand in dieser Sache zuerst nichts, doch im Hinblick auf ebendiese nächste Mitgliederversammlung in Lugano bereitete er sich auf Anstoss seines Generalsekretärs doch vor, um die Aufgabe wenigstens formal zu erfüllen, denn trotz vordergründig wohlmeinenden Tons brachten einzelne Mitglieder nur ablehnende Argumente vor: «Herr Creux erinnert daran, dass bei der Generalversammlung in Glarus vier unserer Mitglieder einen Vorschlag eingebracht haben, Art. 17 der Statuten dahingehend zu ergänzen, dass Frauen künftig immer mindestens eine Vertreterin im Vorstand haben. Er erinnerte auch daran, dass die Generalversammlung den Vorstand beauftragt hatte, die Frage zu prüfen und gegebenenfalls bei der nächsten Generalversammlung in Lugano einen Entwurf für die Revision des betreffenden Artikels vorzulegen. Herr Faller wollte die Ablehnung dieses Vorschlags empfehlen. Er erinnerte an die derzeitige Praxis bezüglich der verschiedenen Verteilungsschlüssel im Ausschuss, das heisst geografisch, zwischen Komponisten und Interpreten sowie zwischen Männern und Frauen. Herr Dobler stimmt dem zu und meint, dass der aktuelle Art. 17 unserer Statuten nicht diskriminierend sei und eine Frau keineswegs daran hindere, im Vorstand oder in Kommissionen mitzuwirken. Der Vorstand beschliesst einstimmig, die Ablehnung dieses Vorschlags zu beantragen und dies in der Einladung zum Traktandum, das sich mit dieser Frage befassen wird, deutlich zu machen.»²⁴

23 Protokoll der Generalversammlung von Glarus vom 31. 5. 1980, in: Jahresbericht 1980, S. 14 f., ASM-A-3-76.

24 Protokoll der Vorstandssitzung vom 7. 11. 1980, S. 2, ASM-E-1-45: «Révision de l'art. 17 des statuts M. Creux rappelle qu'à l'Assemblée générale de Glaris, quatre de nos membres ont présenté une proposition visant à ce que soit complété l'art. 17 des statuts en ce sens qu'à l'avenir les femmes aient toujours au moins une représentante au sein du Comité. Il rappelle également que l'Assemblée générale a donné mandat au Comité pour qu'il étudie la question et qu'il présente, le cas échéant, un projet de révision de l'article en cause lors de la prochaine Assemblée générale à Lugano. M. Faller est d'avis de recommander le rejet de cette proposition. Il rappelle l'usage actuellement en vigueur concernant les différentes clefs de répartition au sein du Comité, à savoir sur le plan géographique, entre compositeurs et interprètes, et entre hommes et femmes. M. Dobler est du même avis et estime que l'art. 17 actuel de nos statuts n'est pas discriminatoire et qu'il n'empêche nullement une femme de faire partie du Comité ou

Offenbar hielt der Vorstand es nicht für nötig, die Motionär:innen über diese Haltung zu informieren, weshalb diese nun mit einem formellen Antrag zuhanden der nächsten Generalversammlung nachdoppelten. Unter dem Traktandum «Vorbereitung der nächsten Generalversammlung» referiert das Protokoll der Vorstandssitzung vom 14. Februar: «Statutenrevision Art. 17, Absatz 2: Unsere Mitglieder Emmy Henz-Diémand, Erika Hug, Martin Derungs und Heinz Marti haben uns einen neuen Text mit folgendem Wortlaut geschickt: Alle Mitglieder des Vorstands müssen aktive Mitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins sein. Vier von ihnen sollen Vertreter der Deutschschweiz sein, drei Vertreter der Romandie. *Im Vorstand müssen beide Geschlechter vertreten sein.*

Übergangsbestimmung: Diese neue Bestimmung tritt in Kraft, sobald eine nächste Vakanz im Vorstand entsteht. In Ergänzung zu diesem Text schrieb Frau Henz-Diémand einen Brief an den Vorstand, in dem sie im Wesentlichen argumentiert,

- dass der Vorstand von der Generalversammlung in Glarus beauftragt wurde, der nächsten Generalversammlung einen Entwurf für eine Satzungsänderung vorzulegen, die inhaltlich mit der letzten Generalversammlung übereinstimmt;
- dass der Vorstand mit der blossen Empfehlung, an der aktuellen Bestimmung der Statuten festzuhalten, wie sie an der letzten Sitzung beschlossen wurde, den Auftrag der Generalversammlung nicht erfüllt;
- Sollte der Vorstand jedoch auf seine Entscheidung zurückkommen und beschliessen, der nächsten Generalversammlung einen solchen Entwurf vorzulegen, könnten sie und die anderen Antragsteller nach einer Diskussion mit dem Vorstand ihren neuen Vorschlag zurückziehen.»²⁵

Das Ansinnen war nun konkretisiert und etwas abgeschwächt und damit an sich recht bescheiden; neben einer strengen Sprachenquote und einer informellen Aufteilung von Komponisten und Interpreten ist nur von einer unbestimmten numerischen Geschlechtervertretung die Rede, die ausserdem erst bei der nächsten Vakanz in Kraft treten sollte. Trotzdem wurde es vom Vorstand rundweg abgelehnt, wie es weiter in formalistisch-abweisender Diktion heisst: «Der Generalsekretär erklärt, dass die Entscheidung des Vorstands in seiner letzten Sitzung, die Ablehnung dieses Vorschlags zu empfehlen, dem Mandat entspreche, das ihm von der Generalversammlung erteilt worden sei. Er betonte insbesondere, dass es zumindest paradox gewesen wäre, wenn der Vorstand, nachdem er zu dem Schluss gekommen war, an der derzeitigen Bestimmung der Statuten festzuhalten, selbst einen Vorschlag zur Änderung dieser Bestimmung vorgelegt und gleichzeitig empfohlen hätte, ihn abzulehnen. Die neue, von den Antragstellern vorgeschlagene und an Artikel 17 der Statuten angepasste Formulierung hat

de commissions. Le Comité décide à l'unanimité de proposer le rejet de cette proposition et de le dire clairement sur la convocation au point de l'ordre du jour qui traitera cette question.»

25 Vorstandsprotokoll vom 14./15. 2. 1981, S. 5, ASM-E-1-46.

eigentlich denselben Sinn wie der zuerst vorgeschlagene Text, und der Vorstand sieht keinen Grund, seine Entscheidung zu ändern.»

Der Vizepräsident scheint den Initiant:innen entgegenkommen zu wollen: «Herr Faller fragte sich, ob wir nicht einen Gegenvorschlag einbringen sollten, dessen Text sich nur geringfügig von dem von den Motionären vorgeschlagenen Text der Statuten unterscheidet und eigentlich den gleichen Sinn wie der erste vorgeschlagene Text hat, wie z. B. «beide Geschlechter *können* im Vorstand vertreten sein».²⁶

Mit dieser Idee eines unverbindlichen Gegenvorschlags steht der spätere Präsident Faller in der guteidgenössischen Tradition, durch Kann-Formeln für ein Anliegen zu sensibilisieren, es letztlich aber für rechtlich unverbindlich zu erklären und so den Status quo beizubehalten. Ausserdem hatte der geringfügig geänderte Text – die Behauptung, er habe eigentlich den gleichen «Sinn», ist eine demagogische Verdrehung der Tatsachen – den taktischen Effekt, dass man ein qualifiziertes Mehr für eine Initiative verhindern konnte, wie wir es bei der Ausländerfrage (ebenfalls 1981) gesehen haben.²⁷

Diesmal teilt der STV den Initiant:innen seine negative Einschätzung mit, wohl um ihnen den Wind aus den Segeln zu nehmen: «Sehr geehrte Frau Henz, der Vorstand hat an seiner letzten Sitzung vom definitiven Text Ihres Statutenänderungsantrages des Art. 17, Abs. 2 sowie von Ihrem Brief vom 5. Februar 1981 Kenntnis genommen. Dazu möchte der Vorstand festhalten, dass er auf seinen Entschluss, der Generalversammlung die Beibehaltung des Art. 17, Abs. 2 vorzuschlagen, nicht zurückkommen will. Wir rufen Ihnen in Erinnerung, dass die letzte G. V. dem Vorstand den Auftrag gegeben hat, die Frage zu studieren und der nächsten G. V. einen Antrag zur eventuellen Revision des in Frage stehenden Artikels der Statuten vorzuschlagen. Nach ausführlichem Studium ist der Vorstand zum Entschluss gekommen, dass kein Grund besteht, die Statuten über diesen Punkt zu ändern. Er kann darum selbst keinen neuen Text für diesen Artikel vorschlagen. Ihr neuer Text wird deshalb der Generalversammlung zur Abstimmung – mit der Empfehlung des Vorstandes, ihn abzulehnen – unterbreitet werden. Die Begründung dieser Empfehlung erfolgt dann an der G. V. Wir verbleiben mit freundlichen Grüßen».²⁸

Zur Vorbereitung der Generalversammlung liess Huber, der ein penibles Mikromanagement betrieb, die Vorstandsmitglieder nach ihrer Meinung fragen, ob eine negative Stellungnahme des Vorstands an der Sitzung im Voraus verteilt oder aber vorgelesen werden sollte. Dobler, Frauchiger und Gaudibert sprachen sich für die Verteilung aus, ebenso Muggler und Lehmann, die den Text «sehr gut» fanden, Balissat, der Konflikte scheute und niemanden beleidigen wollte, wollte den Satzteil «avec quelque attention» (mit einiger Aufmerksamkeit) streichen,

²⁶ Ebd., S. 6.

²⁷ Siehe das Kapitel zu den Ausländer:innen.

²⁸ Brief von Creux an Henz vom 5. 3. 1981, ASM-H-1-26.

«comme si les femmes de l'AMS réfléchissaient parfois sans attention!» (als ob die Frauen des STV manchmal unaufmerksam denken würden), der Vizepräsident scheint die Zirkulationsfrage nach dem formellen Vorgehen nicht verstanden zu haben und antwortet mit «une ou plusieurs. 2) porter candidat!» wohl auf die Motion selbst, indem er eine oder mehrere Frauen im Vorstand befürwortete und zur Portierung von Kandidatinnen aufrief. Der Präsident Huber schliesslich fand das Vorgehen (und wohl auch den Text) «höchst gefährlich [durch ein Kästchen ausgezeichnet]; könnte sehr leicht *kontraproduktiv* wirken, da der Text viel zu emotionsgeladen und einigermassen *polemisch* gehalten ist. – Wenn überhaupt ein Schreiben, dann nur in *sachlichen* Stichworten. K. H.» und per Randglosse belegte er noch seinen Eindruck von Polemik: «letztes Drittel 1. Seite, Schluss 2. Seite ...»

Sowohl der beanstandete (respektive gutgeheissene) Text wie eine allfällige Überarbeitung zuhanden der Generalversammlung finden sich nicht in den überlieferten Dokumenten. Jedenfalls unterbreitet der Vorstand an der Generalversammlung in Lugano diesen Antrag korrekt und der Präsident erläutert, warum er beantrage ihn abzulehnen, worauf sich eine kontroverse Diskussion entspinnt:

«Änderungen der Statuten: Art. 7 Abs. 2: Unsere Mitglieder Emmy Henz-Diémand, Erika Hug, Martin Derungs und Heinz Marti haben uns einen neuen Text geschickt, der wie folgt lautet:

10. Änderung des Art. 17, Alinea 2 der Statuten. Unsere Mitglieder Emmy Henz-Diémand, Erika Hug, Martin Derungs und Heinz Marti schlagen der Versammlung folgenden neuen Text vor: «Sämtliche Vorstandsmitglieder müssen Aktivmitglieder des STV sein, es sollen vier von ihnen der deutschen und drei der romanischen Schweiz angehören und es müssen beide Geschlechter vertreten sein.» Übergangsbestimmung: Diese Statutenrevision tritt ab nächster Vakanz in Kraft. Der Präsident erläutert die Gründe, die den Vorstand bewogen haben, der Generalversammlung eine Ablehnung dieses Antrags zu empfehlen. Die Erfahrung zeigt, dass der jetzige Text dank seinem allgemeinen und flexiblen Charakter es am besten erlaubt, die verschiedenen Aufteilungen zu verwirklichen, die inzwischen fast Gewohnheitsrecht geworden sind: Aufteilung der Vorstandssitze auf die verschiedenen Zentren und Sprachregionen, auf Komponisten- und Interpretenmitglieder. So sieht der Vorstand keine Notwendigkeit, in die Statuten eine verbindliche Festlegung über eine Vertretung von Frauen und Männern im Vorstand aufzunehmen. Im vollen Bewusstsein, dass die Frauen bis anhin im Vorstand untervertreten waren, wünscht sich der Vorstand ebenfalls, dass sich ein Gewohnheitsrecht einspielen würde, nach dem sich im Vorstand stets mindestens eine Frau befinden würde.

Im Namen der Initianten wiederholt Frau Emmy Henz-Diémand die Gründe, die sie zur Einreichung dieses Antrags bewogen haben. Die Frauen stellen in unserem Verein tatsächlich eine wichtige Minderheit dar, und es wäre ihrer Ansicht nach richtig, dass diese obligatorisch im Vorstand vertreten sein sollte.

Sie appelliert an mehr Toleranz und mehr Demokratie innerhalb unserer Vereinigung.»

Im weiteren Verlauf der Diskussion werden für beide Einschätzungen unterschiedlichste Argumente vorgebracht, bevor es zur Abstimmung mit einem sehr knappen Resultat kommt: «Herr Wildberger ist der Ansicht, dass der Antrag nicht im Interesse der Frauen liege. Die Anwesenheit einer Frau im Vorstand könnte leicht als Alibiübung aufgefasst werden, würde hingegen keine grundsätzliche Veränderung in der Mentalität herbeiführen — und dies wäre doch das Wichtigste. Er ist der Meinung, dieser Antrag sei zu verwerfen. Herr Stenzl weist auf die kommende eidgenössische Volksabstimmung über die Gleichberechtigung von Mann und Frau hin. Er hält es für unglaublich, dass unter den rund 200 Frauen, die unserem Verein angehören, nicht mindestens eine fähige Vorstandsvertreterin gefunden werden könnte. Herr Moser hält es für selbstverständlich, dass die Minderheiten im Spiel der demokratischen Kräfte verteidigt werden müssten. Seiner Meinung nach ist das Anliegen der Frauen viel wichtiger als die Frage der Vertretung nach Sprachregionen. Frau Wolfensberger spricht sich gegen die vorgeschlagene Statutenänderung aus. Diese würde in den Statuten eine zusätzliche Einschränkung zur Folge haben und damit die Auswahl aufgrund von Qualitätskriterien nicht begünstigen. Indessen appelliert sie an alle Frauen in unserm Verein, sich für eine Mitarbeit im Vorstand zur Verfügung zu halten. Herr Marti ist der Meinung, dass der vorliegende Antrag dazu beitragen könnte, die Mentalitäten zu verändern. Auch wenn andere kulturelle Organisationen in ihren Statuten keine analogen Bestimmungen aufgenommen haben, hält er eine solche Neuerung für den STV für gerechtfertigt, angesichts der herrschenden Mentalität. Herr Dr. Sacher hält es für die Frauen für entwürdigend, ihnen ein Recht auf einen einzigen Vorstandssitz anzubieten. Die Initianten sollten anlässlich der nächsten Vakanz ihre Kandidatinnen vorschlagen, was mit den bestehenden Statuten ja durchaus vereinbar sei. Herr Derungs erinnert an den Fall, in welchem eine Kandidatin für den Vorstand aufgestellt worden sei, worauf sofort ein männlicher Gegenkandidat vorgeschlagen wurde. Herr Dr. Favre erwidert, die Kandidatin sei nicht aus dem Grunde abgelehnt worden, dass sie eine Frau gewesen wäre, sondern weil sie nicht aus der Region Zürich gestammt habe.²⁹ Andererseits erinnert er daran, dass Frau Salquin einem männlichen Kandidaten als neues Vorstandsmitglied vorgezogen worden war. Herr Frauchiger wirft die Frage auf, ob es nicht möglich wäre, sämtliche Einschränkungen in bezug auf die Zusammensetzung des Vorstands fallen zu lassen, damit der Vorstand in aller Freiheit gebildet werden könne. Herr Prof. Huber spricht als Mitglied und nicht als Präsident; er ist der Meinung, dass die Aufteilung auf die verschiedenen Zentren sowie auf Komponisten und Interpreten allzu starr sei. Er findet, der vorliegende Vorschlag sei geeignet, um diesen Immobilismus zu bekämpfen. Herr Andreae geht von demokratischen Überlegungen aus und

29 Vgl. Anm. 13.

hält es für richtig, dass die Frauen im Vorstand vertreten sein müssen. In der Abstimmung erhält der Antrag 27 Ja-Stimmen, 31 Nein-Stimmen bei 7 Stimmenthaltungen. Der Antrag ist damit abgelehnt, und die bisherige Praxis bleibt unverändert erhalten.»³⁰

Es fällt auf, dass in der öffentlichen Diskussion die zuvor geschlossene Front sich aufzuweichen begann: Frauchiger tönte indirekt an, dass man bei einer Auflösung aller Quoten eine Vertretung der Frauen begünstigen könnte. Dieses Argument griff Präsident Huber auf, allerdings als persönliche Meinung und nicht in seiner offiziellen Funktion, um sich nicht offensichtlich widersprechen zu müssen, weil der Vorstand ja einhellig für eine Ablehnung plädiert hatte. Weil nun aber nicht alle Frauen hinter der Vorlage standen und sich wohlmeinend gebende Stimmen wie die von Sacher und Wildberger – der persönlich verschiedene Kompositionsstudentinnen stark gefördert hatte – mit dem Argument einer Alibivertretung gegen den Antrag votierten, war dessen Niederlage besiegelt, ähnlich wie ein Jahr zuvor beim Versuch, den Ausländerparagrafen zu verändern, was keine Chance hatte, obwohl hier der Vorstand hinter dem Ansinnen stand.³¹ Ebenfalls abgelehnt wurde ein weiterer Antrag Martis, der eine als abwertend lesbare Formulierung ändern wollte: Am Ende der Definition «(Aktivmitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins können sein:) Komponisten, Interpreten, Musikologen und Tonmeister schweizerischer Nationalität, mit Einschluss der *an* Ausländer verheirateten Schweizerinnen» schlägt er eine textliche Korrektur vor: «... mit Einschluss der *mit* Ausländern verheirateten Schweizerinnen». Auch hier ist das Verdikt negativ: «Mit 30 gegen 24 Stimmen beschliesst die Versammlung das Festhalten an der bisherigen Formulierung.»³²

Einem weiteren Antrag aus der gleichen «Oppositionsgruppe» an derselben Generalversammlung ist vermeintlich mehr Glück beschieden: Unter «13. Anträge aus Mitgliederkreisen» schlagen Heinz Marti, Emmy Henz-Diémand und Martin Derungs vor, Art. 19, Abs. 3 der Statuten durch folgende zwei Abschnitte zu ersetzen: Abs. 3: «Die Amtsdauer der Vorstandsmitglieder beträgt drei Jahre mit sofortiger Wiederwählbarkeit. Es sind nicht mehr als 2 Wiederwahlen möglich.» Abs. 4: «Die Amtszeit des Präsidenten untersteht der gleichen Regelung.» Übergangsbestimmung: «Diese Statutenänderung tritt mit der Generalversammlung 1982 in Kraft. Zu diesem Zeitpunkt noch laufende Amtsdauern werden dadurch nicht berührt.» Der Antrag richtet sich gegen die zuvor unbeschränkte Wiederwählbarkeit und damit gegen Langzeit-Vorstandsmitglieder und Sesselkleber. «Herr Prof. Huber stellt den Antrag kurz vor, dessen Wortlaut allen Teilnehmern zu Beginn der Versammlung ausgehändigt worden ist. Er gibt

30 Protokoll der Generalversammlung von Lugano vom 31. 5. 1981, in: Jahresbericht 1981, S. 11 f., ASM-E-3-76.

31 Siehe das Kapitel zu den Ausländer:innen.

32 Protokoll der Generalversammlung von Lugano vom 31. 5. 1981, in: Jahresbericht 1981, S. 16 f., ASM-E-3-76 (Vorhebungen von mir).

bekannt, dass der Vorstand zu diesem Punkt keine eigene Stellungnahme abgeben will.»³³

Was Huber dabei unterschlägt, ist die Begründung der Nichtstellungnahme: Auch hier hatte er eine vorgängige Konsultation veranlasst, bei der das Resultat aber nicht eindeutig ausfiel: Huber selbst war ein starker Befürworter einer solchen Reform: «Den Vorschlag finde ich *sehr gut* [doppelt unterstrichen]. Formulierung müsste und könnte verbessert werden – es ist ganz klar, dass eine Erneuerung des Vorstandes viele Vorurteile auch für die Erneuerung des Vereins bringen sollte. – Ist die Ergänzung betr. Amtszeit des Präsidenten eingetroffen?» Die letzte Frage betrifft den Wunsch nach einer Klärung, ob und wie die Reform auch das Präsidialmandat betreffen sollte. Bis zur Generalversammlung wurde der entsprechende Paragraph angepasst. Einzig Frauchiger stimmte der Amtszeitverkürzung beschränkt zu: «Ich finde den Vorschlag eigentlich gut, nur müsste für den Präsidenten eine spezielle Formulierung gefunden werden (im Sinne, dass die vorherige Vorstandszeit vor der Wahl zum Praes. nicht zählt)». Die Gegenstimmen waren aber zahlreich, so meinte Dobler, die Generalversammlung sei autonom, und verwies auf das seiner Meinung nach wohl positive Präzedenzbeispiel des Langzeitmitglieds Sacher. Balissat fand die Vorlage «trop limitative», vor allem auch in Hinblick auf das Präsidium, Gaudibert fürchtete sich gar vor einer Lähmung («danger de paralyser l'action du Comité»), Vizepräsident Faller äusserte sich wohl aus eigener Erfahrung («Non, c'est long pour devenir vraiment efficace au comité»), während Lehmann eine Überreglementierung ablehnte und Muggler meinte, die GV habe ja bei jeder Wiederwahl die Möglichkeit, Änderungen vorzunehmen.³⁴

Heinz Marti brachte im Folgenden vehement seine Beweggründe vor: «Herr Marti begründet den Antrag damit, dass sich im Vorstand neue Ideen durchsetzen sollten und dass diese Forderung mit neuen Köpfen verwirklicht werden kann. Die Amtszeitbeschränkung für Vorstandsmitglieder auf maximal neun Jahre erlaubt es jedem Mitglied, seine neuen Ideen einzubringen und zu verwirklichen. Um ein weiteres Mandat zu übernehmen, darf es für ein Vorstandsmitglied nicht nur heissen, es hätte das vorausgegangene Mandat zufriedenstellend erfüllt. Neue Kräfte müssen in Erscheinung treten können, damit in jedem einzelnen Mitglied der Wille zur Mitverantwortung gestärkt werden kann. Neben der grösseren Transparenz, die durch diese Änderung entstehen würde, liesse sich auch vermeiden, dass einzelne Vorstandsmitglieder auf ihren Sesseln kleben bleiben könnten.»

Da Huber kein Meister der Effizienz in Sitzungsleitung war und alle zu Wort kommen lassen wollte und die Tagesordnung stark befrachtet war, dauerte die Versammlung fast drei Stunden, gemäss Protokoll bis 13.25 Uhr. Und da einige schon eine lange Zugfahrt nach Lugano hinter sich hatten, strömten offenbar

³³ Ebd.

³⁴ Stellungnahmen der Vorstandsmitglieder im Zirkularverfahren, ASM-E-2-15.

mindestens 28 stimmberechtigte Mitglieder bereits vor Abschluss der Sitzung zum Bankett. Vor der Abstimmung zur Amtszeitbeschränkung wurde die Zahl der anwesenden stimmberechtigten Personen nochmals festgestellt. Eine Änderung der Statuten erforderte eine Zweidrittelmehrheit. Gemäss Protokoll waren 37 Personen anwesend; das Abstimmungsresultat lautete 26 Ja, 9 Nein, 3 Enthaltungen, womit die Änderung ganz knapp angenommen war.

Der frühere Präsident Haller versuchte diesen ihm zuwiderlaufenden Entscheid formal anzufechten. Generalsekretär Dominique Creux antwortete ihm mit einem zweiseitigen Brief in Form eines juristischen Gutachtens: Auch wenn der Vorstand den Antrag mangels Zeit nicht diskutiert habe – dass es eine schriftliche Umfrage gab, erwähnt er nicht einmal –, sei die Behandlung statutengemäss erfolgt, weil die Motion rechtzeitig eingetroffen und traktandiert worden sei. Er persönlich hätte allerdings, so distanziert sich Creux am Schluss seines Schreibens von seinem Präsidenten, den Antrag auf die nächste Versammlung verschoben.³⁵

Der Vorstand fühlte sich nun immerhin moralisch verpflichtet, «freiwillig» bei der nächsten Vakanz entsprechende Vorschläge für Frauen zu bringen. Zwar hielt er an erster Stelle fest: «Nach Möglichkeit sollten Kandidaten gesucht werden, die das Gleichgewicht Interpreten/Komponisten/Regionen (Basel, Biel/Solothurn, nicht zu vergessen die Zentralschweiz) wahren.» Dann nannte er aber in einem Brainstorming auch viele Frauen: Kathrin Graf, Emmy Henz, Gertrud Schneider, Nicole Wegmann-Buloze, Rita Wolfensberger, Yvonne Burren, Sylvia Caduff, Ilse Dähler, Ursula Holliger, Elisabeth Speiser, wobei auffällt, dass Gaudibert, Huber und Dobler im Gegensatz zu ihren Vorstandskollegen nur gerade je eine Frau, aber mehrere Männer vorschlugen. Die Liste der Kandidatinnen war aber auffallend lang, was zeigte, dass man sich durchaus weibliche Kolleginnen vorstellen konnte: alles Interpretinnen, die sich zumeist für die neue Musik einsetzten. Der Wahlvorschlag bestand schliesslich auf Kathrin Graf und im Falle einer Ablehnung Gertrud Schneider oder Rita Wolfensberger.³⁶ Die streitbare Emmy Henz, die man bereits im August noch zusammen mit diesem Trio diskutiert hatte, schaffte es aber nicht auf diese Shortlist.³⁷

Allerdings musste der Entscheid zur Amtszeitbeschränkung, der den Weg zu einer Frauenkandidatur freigemacht hätte, später kassiert werden, als die neu eingesetzte Generalsekretärin Héléne Petitpierre die abgegebenen Stimmen nochmals zusammenrechnete, die ein Total von 38 Stimmen ergaben – bei bloss noch 37 Stimmberechtigten. Wegen dieser Diskrepanz war die Abstimmung juristisch ungültig. Die nächste Generalversammlung musste deshalb über die Statutenänderung noch einmal abstimmen. Paul Sacher und Rudolf Kelterborn setzten sich energisch dagegen ein mit dem Argument, neun Jahre seien «eine zu kurze Amtszeit» – allerdings wurde diese nur in Ausnahmefällen wie von ihm selbst

35 Creux an Haller, 9. 6. 1981, ASM-H-1-26.

36 Protokoll der Vorstandssitzung vom 13. 11. 1981, S. 2, ASM-E-1-46.

37 Protokoll der Vorstandssitzung vom 27. 8. 1981, S. 2, ASM-E-1-46.

überschritten – respektive die Restriktion sei «antidemokratisch», und diesmal fiel der Entscheidung negativ aus, mit 38 zu 30 Stimmen bei drei Enthaltungen.³⁸ Dies hatte nun Auswirkungen auf die Diskussion der Frauenfrage: Nach der Ablehnung der Änderung von Art. 19 konnte sich Charles Dobler zwar für eine weitere Wiederwahl zur Verfügung stellen. Verena Gohl erinnerte aber daran, dass «Dr. h. c. Paul Sacher vor Jahresfrist argumentiert hat, man könne bei der nächsten Vakanz eine Frau zur Wahl vorschlagen, statt dies statutenmässig fixieren zu wollen. Verena Gohl schlägt Gertrud Schneider vor. Für Thüring Bräm sind beide Kandidaten gleichwertig, und die Wahl sollte am besten geheim vorgenommen werden. Hermann Haller betont, dass er nichts gegen Frauen habe, sich aber dennoch für Charles Dobler einsetzen wolle. Hedy Salquin berichtet von ihren Erfahrungen als erstes weibliches Vorstandsmitglied. Für sie bleibt alles in bester Erinnerung, obwohl die Aufgaben nicht immer leicht waren. Für die Wahl will sie weder für Gertrud Schneider noch für Charles Dobler Partei ergreifen. Emmy Henz-Diémand bedauert, dass sich weder Hermann Haller noch Hedy Salquin für Frau Schneider einsetzen. Diese hat doch beachtenswerte musikalische Arbeit geleistet und wäre für den Eintritt in den Vorstand sehr gut qualifiziert. Als Ergänzung zu dieser Information berichtet Urs Frauchiger, dass Gertrud Schneider eine Pianistin sei, die für Kinder und Erwachsene eine neue musikalische Sprache entwickelt habe, dass sie mehrere Platten eingespielt habe und heute als Lehrerin an den Konservatorien Biel und Bern wirke. Willi Gohl betont, die Kandidatur von Gertrud Schneider sei in keiner Weise gegen Charles Dobler gerichtet. Die Generalversammlung nimmt die Wahl vor. Eingegangene und gültige Stimmzettel: 69, 5 leer. Gertrud Schneider wird mit 41 Stimmen gewählt, auf Charles Dobler entfallen 23 Stimmen. Gertrud Schneider bedankt sich bei der Versammlung für das ihr entgegengebrachte Vertrauen. Robert Faller betont, wie sehr der Vorstand den Einsatz und die Kompetenz von Charles Dobler schätzen gelernt habe. Ganz persönlich ist Robert Faller glücklich, in Charles Dobler einen Freund gewonnen zu haben.»³⁹

Eine starke Frau

Die von Faller bei der Ablehnung Margrit Zimmermanns eher höhnisch erwähnte Perspektive eines Meinungsumschwungs realisierte sich mit der Neuzusammensetzung des Vorstandes: Die 1982 ins Amt gewählte Gertrud Schneider blieb bis 1991 und bewirkte viel, wie Roman Brotbeck leicht maliziös anmerkte: «Mit der extravertierteren Gertrud Schneider bekamen die Frauen dann eine deutlichere Stimme, aber sie blieben noch lange in extremer Minderzahl. [...] Ich bin mir

38 Protokoll der Generalversammlung vom 22. 5. 1982 in Zofingen, in: Jahresbericht 1982, S. 17, ASM-E-3-77.

39 Ebd., S. 19.

nicht sicher, ob Gertrud Schneider tatsächlich im Vorstand war oder sich einfach laut in den Generalversammlungen gemeldet hat!»⁴⁰

Sofort setzte sie sich für die verschiedensten Dinge ein. Am Herzen lag ihr insbesondere, aus einer Isolation auszubrechen, die der Vorstand in einem Jahresbericht sogar als «Ghetto» überzeichnet hatte.⁴¹ So schlug sie verschiedenste Kooperationen vor: eine Zusammenarbeit mit der Musikerkooperative Schweiz (die eher zäh anlief, da die Vorstandskollegen Lehmann und Wildberger dieser die Professionalität absprachen), eine Integration von Literatur in den Festen unter den Arbeitstiteln «Musik und Wort» beziehungsweise «Kettenreaktion» (1987), wobei Letzteres eine Art Stafette zwischen Komponisten, Dichter:innen, Improvisatoren – Musikerinnen waren keine dabei – bedeutete, die mit der Gruppe Olten lanciert wurde, dann ein Themenfest Filmmusik, eines zu Musik und Schule, eine Zusammenarbeit mit Kompositionsklassen und verschiedenen Wettbewerben, die Einführung einer unterhaltsamen Tombola. Für eine grössere Verbreitung und Visibilität suchte sie die Zusammenarbeit mit dem Zytgloggeverlag und mit den neu aufkommenden Lokalradios; mit dem öffentlichen Rundfunk wollte sie Kompositionsaufträge des STV produzieren oder einen STV-Tag durchführen – und dagegen protestieren, dass bei einer Radioreform keine Musiker in den Kommissionen Einsitz nahmen. Ihr fiel auf, wie wenig Junge im Verein waren, wollte diese zum Mitmachen ermuntern und hierfür einen Preis der jeweils gastgebenden Stadt beim Tonkünstlerfest lancieren. Als in Interlaken ein Fest geplant war, wollte sie es dezentral in verschiedenen Gemeinden durchführen, damit diese mit neuer Musik in Berührung kommen konnten.

Gleich anfangs stellte die Mutter kleiner Kinder den erfolgreichen Antrag, auf Abendsitzungen des Vorstands zu verzichten. Für die französischsprachigen Kollegen setzte sie sich mit dem Anliegen ein, dass jeder in seiner Sprache sprechen solle – und als dies im Protokoll nicht korrekt vermerkt war, hakte sie nach. Der etwas behäbige Vorstand bremste viele ihrer Initiativen, insbesondere aufwendige wie die Kollektivkreation von Wort und Musik, sodass sie sich nach ihrem ersten dreijährigen Mandat wieder zurückziehen wollte.⁴² Schliesslich liess sie sich zum Weitermachen überreden.

Während des zweiten Mandats hielt sie sich mit Initiativen merklich zurück. Weiterhin setzte sie sich stark für Junge ein. So intervenierte sie nach einer Ablehnung der Nachwuchskomponisten Jürg Frey und Andreas Stahl, die völlig fern dem kompositorischen Mainstream schrieben, und erwirkte erfolgreich eine Wiedererwägung der Entscheide. Sie initiierte Aufträge an junge Komponisten und wehrte sich gegen eine Verlängerung des Romstipendiums von Michael

⁴⁰ Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

⁴¹ Jahresbericht 1974, S. 23, ASM-E-3-69, vgl. Thomas Gartmann: Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 435–463.

⁴² Alle Voten in ASM-E-1-47 (Protokolle der Vorstandssitzungen).

Abb. 1: Die Pianistin Gertrud Schneider (* 1940) gehörte zu den Pionierinnen neuartiger Musikvermittlung. Foto: Eduard Rüfli, 1973.



Jarrell, damit andere, Jüngere in seinen Genuss kommen könnten. So war sie um Ausgleich und Gerechtigkeit bemüht, setzte sich erfolgreich für die Produktion eines CD-Porträts des Dirigenten und Komponisten Erich Schmid ein und wirkte öfters als Vermittlerin, etwa im Fall Balissat, wo die Vereinszeitschrift *Dissonanz* den STV-Präsidenten heftig attackierte.⁴³

Bei der Statutenrevision von 1984 wurde zwar die Aufnahme von Ausländer:innen in den Verein erleichtert, auf eine Regelung der Frauenvertretung aber trotz dem Einfluss Schneiders weiterhin verzichtet; allerdings wurden nun die Sprachquoten gestrichen, wodurch diese einer Frauenvertretung nicht mehr entgegenstanden.

In Einzelgeschäften des Vorstands zeigte sich, wie wenig Verständnis man noch für eine sichtbare Repräsentation der Frauen hatte. Auf das Jahr der Musik 1985 hin reichte die unermüdliche Henz im Namen des Frauenmusikforums ein Gesuch ein für eine Dokumentation über Schweizer Komponistinnen. Das Gesamtbudget der Buchpublikation einschliesslich Interviews, Redaktion und Sachkosten belief sich auf 11000 Franken. Der Vorstand lehnte ab mit der Begründung, «dass es einfacher wäre, sie zu unterstützen, wenn es [unter

43 Vgl. S. 274–276 und 340, sowie Thomas Gartmann: Der Fall Balissat – Symbol eines unliebsamen Netzwerks?, in: Leo Dick, Noémie Favennec, Katelyn Rose King (Hg.): *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), Schliengen: Edition Argus, 2024, S. 206–230, doi.org/10.26045/kp64-6181-012.

den im Buch Dokumentierten] mehr STV-Mitglieder gäbe».⁴⁴ In der Verfügung versuchte die Generalsekretärin wenigstens etwas Empathie für das Vorhaben zu zeigen: «Leider hat er [der Vorstand] keine Möglichkeit gesehen, Ihnen eine Hilfe zu gewähren. Der Vorstand hätte es u. a. sehr gewünscht, eine grössere Anzahl von STV-Mitgliedern auf der Komponistinnenliste zu finden. Indem es uns leid tut, Ihnen keinen besseren Bericht geben zu können, verbleiben wir mit freundlichen Grüßen [...]»⁴⁵

Manchmal musste man bei der Förderung von Frauen kreativ nachhelfen, mit einem ungewöhnlichen und etwas komplizierten Prozedere, wie ein Vorstandsprotokoll als Reaktion auf ein Unterstützungsgesuch für eine Interpretentournee berichtet: «Walter Grimmer möchte, dass der STV eine Bestellung bei Erika Radermacher aufgibt. Zunächst muss W. Grimmer darauf hingewiesen werden, dass wir Bestellungen grundsätzlich nur an Mitglieder vergeben. Daher sollte man E. Radermacher ermutigen, Mitglied zu werden (3 Ja-Stimmen, 2 Nein-Stimmen, 1 Enthaltung) und dann können wir ihr einen Auftrag für die Tournee erteilen.»⁴⁶ Durch diesen wohl von Schneider stammenden Vorschlag war die STV-konforme Reihenfolge zurechtgerückt: zuerst Aufnahme als Mitglied und dann die Vergabe eines Kompositionsauftrags.

Originelle Ideen waren nicht immer willkommen. Schneiders Idee, mit einer Tombola die Feste aufzulockern und als Preis ein Essen mit der Generalsekretärin Hélène Petitpierre oder dem Vorstandsmitglied Urs Frauchiger auszusetzen, wurde eine Zeitlang erwogen, aber: «Nach reiflicher Überlegung ist Herr Lehmann der Meinung, dieses Projekt aufzugeben. Es handle sich um einen offiziellen Empfang mit Ehrengästen und die Organisatoren wollten den seriösen Aspekt des Festes beibehalten. Frau Schneider erinnerte daran, dass sie diese Idee mit dem Ziel der Unterhaltung ins Leben gerufen habe, aber sie wolle nicht unbedingt dafür kämpfen, sie beizubehalten. Schliesslich beschliesst der Ausschuss nach einer Diskussion, die Sache fallen zu lassen.»⁴⁷

Kurz angebunden zeigte man sich gegenüber Aufnahmegesuchen von Frauen. Sie wurden oft abgelehnt, verbunden mit der Aufforderung an die Gesuchstellerin – ähnlich wie bei Ausländern oder Improvisatoren –, Passivmitglied zu werden: «Irène Latorre, guitariste, née en 1955: refusée = proposition passif». Teils war man ein wenig ausführlicher: «Margareth Engeler, musicologue, née en 1933: le Comité juge ses travaux assez limités et lui propose d'être membre passif». Die in Musikwissenschaft promovierte Engeler hatte immerhin einen umfang-

44 Protokoll der Vorstandssitzung vom 2. 12. 1984, S. 6, ASM-E-1-47: «Emmy Henz-Diémand: le Frauenmusik Forum voudrait établir une documentation sur les femmes compositeurs suisses. Le budget total se monte à fr. 11 000.– (interviews, rédaction, matériel). Le Comité estime qu'il serait plus facile de les soutenir s'il y avait davantage de membres de l'AMS et la requête est rejetée.»

45 Petitpierre an Henz, 6. 12. 1984, ASM-H-1-30.

46 Protokoll der Vorstandssitzung vom 17. 5. 1984, S. 6, ASM-E-1-47.

47 Protokoll der Vorstandssitzung vom 1. 12. 1984, S. 3, respektive vom 15. 2. 1985, S. 4, beide ASM-E-1-47.

reichen Band mit Briefen des STV-Mitglieds Volkmar Andreae vorgelegt und verschiedene Bände zum Schweizer Musikleben, allerdings auch zur Volksmusik, was den Vorstandsmitgliedern möglicherweise zu wenig elitär war.⁴⁸ Einstimmig willkommen geheissen wurde Heidi Baader-Nobs, harsch, nachgerade anmassend zeigte man sich wiederum gegenüber «Christiane Boesch, compositeur, née en 1952: qualité insuffisante, côté mégalomane; la candidature est refusée», und Esther Aeschlimann-Roth wurde nur als Passivmitglied aufgenommen.⁴⁹ Noch zwei Jahre später bedauerte Schneider dieses Vorgehen: «Frau Schneider berichtet, dass Esther Aeschlimann-Roth sehr verletzt war, als sie als aktives Mitglied abgelehnt wurde. Da es in der Schweiz keinen Komponistenverband gibt, stellt die Ablehnung beim STV die Kandidaten vor enorme Probleme. Man sollte die Ablehnungen weniger kategorisch formulieren oder die Türen offener lassen. Mlle Petitpierre merkt an, dass es immer ein grosses Problem sei, einem Kandidaten zu schreiben, dass man ihm die Passivmitgliedschaft anbiete. Für die nächste Sitzung wird jeder gebeten, einen idealen Musterbrief für Kandidaten zu entwerfen, denen die Passivmitgliedschaft angeboten wird.»⁵⁰

Als bei den nächsten Vorstandswahlen 1988 kein Deutschschweizer Platz frei wurde, stellte Schneider spontan ihren Sitz zur Verfügung zugunsten der Pianistin Marianne Schroeder. Wiederum überredeten ihre Kolleg:innen sie zum Bleiben.⁵¹ Schwierig gestaltete sich die Nachfolge des Präsidenten Jean Balissat. Gemäss dem ungeschriebenen Gesetz, dass sich beim Vorsitz Welsche und Deutschsprachige abwechselten, kamen nun Letztere wieder zum Zug. Doch weder Wildberger noch die beiden Frauen Schneider und Eva Zurbrügg – die Geigerin und Leiterin der Bernischen Hochschule für Musik und Theater war 1986–1994 Vorstandsmitglied – wollten das Amt übernehmen. Zwar erklärte sich Josef Haselbach für eine Kandidatur bereit. Die anschliessende Diskussion zeigte aber, dass es im Vorstand deutlichen Widerstand gab. In einer geheimen Abstimmung erhielt er zwei Stimmen bei drei Nein und einer Enthaltung.

Da auch 1989 kein deutschsprachiger Sitz frei wurde, war die Situation blockiert. Haselbach schlägt noch einmal Gertrud Schneider fürs Präsidium vor. Diese lehnt das Angebot ab, da sie aus zwingenden familiären Gründen für ein solches Amt nicht zur Verfügung stehe. Da sie 1990 ohnehin zurücktreten will, schlägt sie vor, dies bereits 1989 zu tun, um einen deutschsprachigen Sitz freizumachen, doch ihre Kolleg:innen, insbesondere Eva Zurbrügg, die ihrerseits plant zurückzutreten, halten ihre Anwesenheit im Vorstand für unerlässlich. Taktisch klug stellt Schneider daraufhin eine andere Lösung zur Diskussion, nämlich Jean Balissat durch einen deutschsprachigen Kandidaten zu ersetzen, der dann sofort das Präsidium übernehmen würde, wobei sich der Vorstand gegenüber der Generalversammlung verpflichtet, bei der ersten Vakanz einen Kandidaten aus der

48 Protokoll der Vorstandssitzung vom 18. 9. 1987, S. 3, ASM-E-1-48.

49 Protokoll der Vorstandssitzung vom 5. 7. 1986, S. 6, ASM-E-1-48.

50 Protokoll der Vorstandssitzung vom 5. 5. 1988, S. 4, ASM-E-1-48.

51 Alle Voten in ASM-E-1-48.

Romandie vorzuschlagen, damit das Gleichgewicht (vier Deutschschweizer, drei Romands) schnell wieder hergestellt werden kann. Die Romands im Vorstand erklären sich bereit, diese Situation zu akzeptieren, sie sollte aber nicht über das Jahr 1990 hinaus andauern. Für die nächste Vakanz wird auf Vorschlag Balissats André Richard in Reserve gehalten. Die folgenden Namen werden nun als Ersatz für Balissat in Betracht gezogen, alles Männer: Martin Derungs, Hansjörg Pauli, Balz Trümpy, Räto Tschupp, Peter Wettstein, Kurt Widmer, Jürg Wytttenbach. Auch hier wird eine geheime Wahl durchgeführt. Der Kandidat, der der Generalversammlung vorgeschlagen wird, ist Derungs (26 Punkte), als Alternative Tschupp (22) oder Wytttenbach (20) oder Widmer (16). Balissat kümmert sich um die notwendigen Kontaktnahmen.⁵²

Allerdings kommt es wieder anders: Balissat lässt sich erweichen und hängt noch ein Jahr an. Er zeigt sich gerührt von all den Briefen und Telefonaten, in denen er gebeten wurde zu bleiben. Er zieht jedoch keine volle Amtszeit in Betracht, was Schneider sich wünscht, um eine Nachfolgekandidatur von Martin Derungs zu verhindern.⁵³ Da nun plötzlich keines der vier deutschsprachigen Mitglieder mehr aus dem Vorstand ausscheiden möchte, gibt es keine unmittelbare Lösung. Es gehe nun darum, die möglichen «Präsidentschaftskandidaten» zu prüfen, genannt werden André Richard, Brenton Langbein, Hans Wüthrich, Kjell Keller, Daniel Weissberg, Marianne Schroeder, Eric Gaudibert, Alois Koch, Daniel Fueter, Balz Trümpy. Immer noch geht es praktisch nur um Männer, einzig die Pianistin Marianne Schroeder wird, wohl erneut von ihrer Kollegin Schneider, ins Spiel gebracht; gekürt wird Fueter. Das weitere Vorgehen wird im Februar 1989 besprochen.⁵⁴ An der Generalversammlung wird dann der von Josef Haselbach nominierte Fueter gewählt.⁵⁵

Während ihres letzten Mandats schlägt Schneider wiederum eine Zusammenarbeit mit Kompositionsklassen vor. Zusammen mit ihrer Vorstandskollegin Eva Zurbrügg vertritt sie den STV-Vorstand an einem Podiumsgespräch von Radio Bern und am 25. November 1990 wird sie als Doyenne Vizepräsidentin, wenn auch ad interim. Sie setzt sich für die Bildung eines Musikinformationszentrums ein, was später zur Institution Musinfo führte, die im Gegensatz zu anderen Initiativen auf diesem Feld bis heute existiert. Ihre Idee, am nächsten Fest musikalisches Cabaret zu zeigen, musste hingegen fallen gelassen werden, weil sich nur fünf Interessent:innen meldeten, darunter sie selbst und das Vorstandsmitglied Wildberger, nicht aber der Präsident Fueter, der zunächst geplant hatte mitzumachen. Schneider befürwortet nun eine zunehmende Offenheit bei der Aufnahme von Mitgliedern. An der Sitzung vom 25. November 1990 werden verschiedene Frauen, aber auch Improvisatoren und jüngere Komponisten auf-

52 Protokoll der Vorstandssitzung vom 16. 9. 1988, S. 3, ASM-E-1-48.

53 Siehe Abb. 10 im Kapitel zur Vereinsgeschichte.

54 Protokoll der Vorstandssitzung vom 2. 12. 1988, S. 2, ASM-E-1-48.

55 Protokoll der Generalversammlung vom 30. 9. 1989 in Dorigny, in: Jahresbericht 1989, ASM-E-1-84, S. 9.

genommen oder von Passiv- zu Aktivmitgliedern «mutiert». Konkret beantragte sie die Aufnahme der folgenden Personen als vollwertige Mitglieder: Esther Aeschlimann-Roth (Aufnahme), Urban Mäder (Mutation), Ermanno Maggini (Mutation), Stefan Siegner (Aufnahme), Andreas Stahl (Mutation), Alfred Zimmerlin (Aufnahme) und Margrit Zimmermann (Mutation).

Dieser Vorschlag wurde an der nächsten Sitzung vom 28./29. September 1989 wieder aufgegriffen. Neu war, dass die Sitzung zu einem Hearing mit am Fest anwesenden Komponisten erweitert wurde, wodurch es zu einer breiter abgestützten Meinungsbildung kam. Thomas Kessler bekräftigt seine Idee einer generellen Öffnung für alle Musikinteressierten und spricht sich dafür aus, junge Menschen verstärkt zur Kandidatur zu motivieren.⁵⁶ Während in der Folgesitzung alle Aufnahmeanträge einstimmig angenommen wurden, gab es bei der Diskussion einer von Schneider zur Wiedererwägung vorgelegten Liste einige Enthaltungen, so eine bei Esther Roth und zwei bei der vor kurzem noch verschmähten Margrit Zimmermann wie auch beim damals vor allem als Improvisator wirkenden Alfred Zimmerlin.⁵⁷ Darüber hinaus schlug Schneider eine ganze Reihe von Musiker:innen vor, die man wegen der Mitgliedschaft direkt anfragen sollte, darunter viele Junge (wie Daniel Ott, der sich bald als Vorstandsmitglied auch zum Anwalt der Frauen machen würde), Jazzer, Improvisatoren und zwei Frauen: Regina Irman (Komponistin), die erfolgreich ein Gesuch einreichte, und Irène Schweizer, die an einer Mitgliedschaft offenbar nicht interessiert war.⁵⁸

Als es 1991 darum ging, die Nachfolge Schneiders und die von Jacques Wildberger zu planen, wurden Chantal Mathieu, Christiane Jaccottet und Kathrin Graf als Kandidatinnen vorgeschlagen. Letztere schaffte es zusammen mit dem Improvisator Jacques Demierre auf die Shortlist.⁵⁹ Demierre wurde schliesslich gewählt, zusammen mit dem Dirigenten Oliver Cuendet, wodurch es wieder zu einer Einervertretung der Frauen kam (Zurbrügg).

Präsident Fueter, der die Zusammenarbeit mit den beiden Frauen im Vorstand aussergewöhnlich geschätzt hatte, konstatiert bei der Diskussion zu seiner Nachfolge 1993 nüchtern: «Die einzige feste Verpflichtung, die der Vorstand bisher eingegangen ist, besteht darin, bei der nächsten Vakanz eine Frau vorzuschlagen.»⁶⁰ Beim Eintritt der Vakanz zeigt sich der Verein in einem Brainstorming ziemlich unvorbereitet: «R. Brotbeck kann es dieses Jahr nicht in Betracht ziehen, könnte eventuell 1994 als Mitglied in Betracht ziehen; für den Vorsitz ist er weder Interpret noch Komponist und es ist nicht sicher, ob seine Kandidatur akzeptiert würde. Lange Diskussionen über die Möglichkeit, eine Frau zu finden,

56 Protokoll der Vorstandssitzung vom 28./29. 9. 1989, S. 10, ASM-E-1-48.

57 Protokoll der Vorstandssitzung vom 1./2. 12. 1989, S. 10, ASM-E-1-48.

58 Ebd., S. 11.

59 Alles in ASM-E-1-49.

60 Protokoll der Vorstandssitzung vom 21. 8. 1992, S. 8, ASM-E-1-50: «Fueter: Le seul engagement ferme pris pour l'instant par le Comité est de proposer la candidature d'une femme lors d'une prochaine vacance.»

die den Vorsitz übernehmen könnte, führten zu keinem Ergebnis. Als weibliches Vorstandsmitglied werden die folgenden Namen vorgeschlagen: Verena Bosshart, Elisabeth Glauser, Kathrin Graf, Mariann Häberli, Regina Irman, Chantal Mathieu, Angela Schwartz, Katharina Weber. Schliesslich fiel die Wahl auf V. Bosshart, die R. Zimansky kontaktiert. Wenn sie ablehnt, wird die Sache am 19. Juni erneut geprüft. Als männliche Namen, da es sich *dann* um einen möglichen Präsidenten handelt, werden folgende Namen vorgeschlagen: Jean-Jacques Balet, Martin Derungs, Peter Wettstein.»⁶¹ Bei den Frauen erwog man mit Regina Irman erstmals eine Komponistin, daneben dachte man aber ausschliesslich an Interpretinnen. Unhinterfragt wurden für die Präsidentschaft nur Männer in Betracht gezogen. Offensichtlich suchte man jemanden mit Führungserfahrung, und die fand man damals in der Tat kaum in der weiblichen Mitgliederschaft. Gewählt wurden schliesslich Bosshart und Derungs, wobei sich bei Letzterem gerade die Führungskompetenz als Problem erweisen sollte.⁶²

In einem offiziellen Statement in *Dissonanz* wandte Gertrud Schneider sich bereits 1989 gegen einen zu elitären Verein; Aufnahmeanträge sollten nicht mehr aufgrund eines Partiturstudiums evaluiert werden,⁶³ was bei improvisierter Musik ohnehin nicht möglich war. Noch im selben Jahr passte der STV das Aufnahmeverfahren an und ersetzte die Jurierung durch ein Patensystem.⁶⁴

Auf dem Weg zur Gleichstellung

Seit 1996 verbietet das Gleichstellungsgesetz Diskriminierung aufgrund des Geschlechts im Arbeitsleben. Als starker Fürsprecher der Frauen erwies sich nun beim STV das neue Vorstandsmitglied Daniel Ott. Zuerst begnügte er sich mit einer Kritik der weiblichen Untervertretung. So stellte er fest, dass die Liste der Komponist:innen in der Musikeragenda unvollständig sei (viele wichtige Namen fehlten, Frauen seien zu wenig vertreten).⁶⁵ Auf den ersten Blick mag

61 Protokoll der Vorstandssitzung vom 9. 5. 1993, S. 9, ASM-E-1-50 (Hervorhebung T. G.): «R. Brotbeck ne peut pas envisager la chose cette année, pourrait éventuellement envisager 1994 comme membre; pour la présidence, n'étant ni interprète ni compositeur, il n'est pas sûr que sa candidature serait agréée. De longues discussions sur la possibilité de trouver une femme susceptible de prendre la présidence ne donnent rien. Comme membre féminin du Comité, les noms suivants sont proposés: Verena Bosshart, Elisabeth Glauser, Kathrin Graf, Mariann Häberli, Regina Irman, Chantal Mathieu, Angela Schwartz, Katharina Weber. Finalement, le choix se porte sur V. Bosshart que R. Zimansky se charge de contacter. Si elle refuse, la chose sera revue le 19 juin. Comme noms masculins, s'agissant alors d'un éventuel président, les noms suivants sont proposés: Jean-Jacques Balet, Martin Derungs, Peter Wettstein.»

62 Siehe das Kapitel zur Vereinsgeschichte.

63 Gertrud Schneider: Ablehnen ist unzeitgemäss, in: *Dissonanz* 21 (1989), S. 21.

64 Jahresbericht 1989, S. 3 f., ASM-E-3-84.

65 Protokoll der Vorstandssitzung vom 29. 11. 1996, S. 6, ASM-E-1-51: «DO constatant que la liste des compositeurs figurant dans l'Agenda Musique est incomplète (beaucoup de noms importants manquent, les femmes sont trop peu représentées).»

dies als Nebenschauplatz erscheinen. Die Gratisverteilung dieses Kalenders an die Mitglieder verschiedenster Musikerverbände erwies sich aber immer wieder als Zankapfel, vor allem bei Kosteneinsparungsrunden. Und die Präsenz der Namen wird wohl einen recht beachteten Beitrag zur Kanonbildung geleistet haben.

Später stellte Ott fest, dass auch bei den CD-Porträts neben Geneviève Calame kaum Frauen vertreten sind. Der Vorstand schlug darauf verschiedene Kandidat:innen vor, darunter Bettina Skrzypczak und Regina Irman, die von der Arbeitsgemeinschaft bald berücksichtigt wurden.⁶⁶ Auch wurden für die neue Reihe mit Interpret:innen Gertrud Schneider (im Duo mit Tomas Bächli) und Katharina Weber vorgeschlagen; die erste Idee fand den Weg zur Produktion.⁶⁷ Schliesslich lancierte man auf Initiative von Roman Brotbeck eine neue CD-Reihe mit experimenteller und improvisierter Musik,⁶⁸ die mit der Ressortverteilung im Vorstand vor allem von Dorothea Schürch (und Rainer Boesch) betreut wurde. Hier waren die Frauen nun mit Charlotte Hug, Margrit Rieben, Priska Weiss sowie Erika Radermacher/Katharina Weber gleich in der ersten Staffel besser repräsentiert. Allerdings gab es einen Wermutstropfen: Das Porträt von Franziska Baumann mit Musik, die sie in der speziellen Akustik eines Gletschers aufgenommen hatte, sollte den Auftakt zu einer DVD-Reihe bilden. Dies verzögerte sich allerdings aus verschiedenen Gründen: Es fehle eine klare Linie, das Konzept wurde von ihr wohl aus Kostengründen zu einer reinen Audio-CD geändert, das Band mehrmals angehört. Aber der Vorstand war ausschliesslich an einem interaktiven Format interessiert.⁶⁹ Den Reihenauftritt machte dann 1999 *WIM Radio Days*, ein Sampler der Werkstatt für improvisierte Musik Zürich, wobei mit der Improvisation eine andere Minderheit berücksichtigt wurde. 2003 kam es mit *Obraugohr. Video und Musik für Klavier* von Claudia Rüegg dann doch noch zu einer audiovisuellen DVD. Mela Meierhans und Katharina Rosenberger steuerten zu der experimentellen Reihe 2005 unter dem Titel *Wax Klanglandschaften* bei, Marianne Schuppe und Sylwia Zytynska *Eine Art Hörspiel* und Cristin Wildbolz einen Dialog von Kontrabass und Electronics. Bei den 32 Produktionen von 1999 bis 2008 betrug das Geschlechterverhältnis bereits 9 (Frauen) zu 17 (Männer) bei sieben gemischten Besetzungen. Einige der Titel lassen sich durchaus weiblich konnotieren, wenn man auf die gesellschaftliche Situation der Frauen im Musikleben blickt: *Mauerraum Wandraum* (Charlotte Hug), *Voice sphere where all the frozen things went ...* (Franziska Baumann). *Cooking the lovers* von Margrit Rieben (Tonbandkomposition mit selbst gebastelten Schlaginstrumenten und konkretem Klangmaterial inklusive [Kinder-]Geschrei) mag ein weiterer sarkastischer («Kinder/Küche ...») Kommentar darauf sein.

66 Siehe das Kapitel zu den Tonträgern.

67 Protokoll der Vorstandssitzung vom 20. 2. 1998, S. 4, ASM-E-1-51.

68 Siehe das Kapitel zu den Tonträgern.

69 Protokoll der Vorstandssitzung vom 26. 5. 2000, S. 4, ASM-E-1-51.

Zum Jubiläumfest von St. Moritz 2000 berichtet Roman Brotbeck von einer Initiative zugunsten der Frauen: «Man hatte 100 Werke von Schweizer Komponisten uraufgeführt, zum ersten Mal auch eine anständige Vertretung von Komponistinnen.⁷⁰ Wie Doris Lanz aufzeigt, ist es schwierig zu definieren, was davon als Uraufführung zu betrachten sei.⁷¹ Unter Berücksichtigung von Neufassungen und Improvisationen ergibt sich bei weitem nicht die symbolhafte Zahl 100, sondern wohl nur etwa 32, also ein Drittel, und davon wiederum hat etwa ein Viertel eine weibliche Autorinnenschaft. Immerhin.

Zu streng mit sich selber?

Gertrud Schneider, langjähriges Mitglied des Vorstands und auch danach wortstarke Kämpferin an den Generalversammlungen, versucht das Problem der Untervertretung teilweise bei den Frauen selbst zu orten: «Das war kein Problem, dass sie die Frauen nicht ermutigt haben, sondern das Problem ist, sind immer die Frauen selbst. Die Frauen sind die grössten, Sich-selbst-Entmutigerinnen. [...] Die Frauen haben die Tendenz, streng zu sein mit sich selber. Und ich glaube, das war nicht der Verein, der sie nicht haben wollte. *Sie* wollten nicht in den Verein, weil sie das Urteilen, das Beurteilt-Werden fürchteten. Sie haben schon genug zu tun mit Sich-selbst-Verurteilen. [...] Ich glaube, der Verein hat gespäht: Sind da nicht irgendwelche Frauen? Die waren gar nicht gegen die Frau. Ich meine, zu keiner Zeit, die ich erlebt habe.» Die Frage, wie sie denn die Zusammenarbeit im Vorstand erlebt habe, beantwortet sie nur zurückhaltend, gleichzeitig aber auch fast sarkastisch: «Ich habe den Beweis gekriegt, dass sie die Frau nicht loswerden wollten. Ja, ich glaube, die waren sehr vorsichtig mit ... Was weiss ich. Mit dem Umgang mit Frauen.»⁷²

Bei den Programmen war der Frauenanteil sehr klein, hatten sie sich einfach nicht mehr beworben? «Ja natürlich, aber *lueg* einmal, wie streng die Frauen mit sich sind! Also die Annette [Schmucki]. Nein, ich glaube, es hat einfach ... Frauen sind dann auch immer versucht ... Ja. Dann haben sie plötzlich doch Kinder. Das ist einfach. Das schränkt wirklich ein, also die Rolle als Mutter. Das ist verrückt. Da bist du froh, wenn du noch deine, was weiss ich, dein Instrument nicht grad ablegst. Aber die haben dann wahnsinnig Probleme mit dem Umgang mit der Zeit einfach. Es ist ja so, dass die Väter, die sind auch viel aktiver als früher. Du kannst ihnen nicht einmal einen Vorwurf machen. Aber dann kommt wieder die Geschichte mit der Bezahlung, zur Ungleichheit. Ich meine, warum sind sie schlechter bezahlt? Weil sie weniger ... Sie wollen nur eine knappe Stelle. Und das ist verdammt. Es ist, als ob die Natur uns da einen Streich spielt. Und wir

70 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

71 Vgl. Anmerkungen zur Übersicht der Tonkünstlerfestprogramme.

72 Gertrud Schneider im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 13. 7. 2022.

wollen den Streich gespielt haben, oder? ... Es gab einen Moment, da wollte ich nicht Nichtmutter sein. Dann entscheidest du dich und du weisst nicht, was eigentlich nicht, zu was du dich entschlossen hast. Zu 20 Jahren hast du dich entschlossen, das ist verrückt, oder 25? Es ist einfach. Es macht ... Aber ich weiss nicht. Das sollte man vielleicht auch nicht schreiben, weil es ist entmutigend. Es macht einen Nachteil im Musikberuf. Ich sehe das auch bei meiner Tochter, die Ärztin ist.»

Als Gertrud Schneider im Herbst 1982 in den Vorstand eintrat, war das Gleichstellungsgesetz gerade mal zwei Jahre in Kraft. Ungleiche Bezahlung wurde damals einfach hingenommen, wie auch das Primat der Mutterrolle kaum hinterfragt wurde, auch von Frauen nicht. Wieweit gab es trotzdem im Vorstand auch eine Verbündung der Frauen und wie hatten sie sich dabei unterstützt und durchgesetzt? «Das habe ich nie erlebt. Also ich habe das einfach nicht erlebt. Die Frauen waren selten und eigentlich ist man ordentlich mit ihnen umgegangen. Ich habe nie das Gefühl gehabt, ja, ich habe ja selbst auch das Gefühl gehabt, eigentlich bin ich eher Dilettantin als Profi, oder? Ich meine, dass man dann Kinderstunden macht. Das ist es. Es gibt auch Leute, die die Nase rümpfen darüber und sagen: Da muss man nicht so gut spielen. Aber dies ist nicht wahr. Wenn man dann, wenn man die Deutsche Grammophon-Gesellschaft anschreibt, dann muss man gut gespielt haben, sonst kann man es vergessen.»

Damit spricht sie an, dass Frauen sich oft auf die Vermittlung konzentrieren – auch Emmy Henz war ja eine Musikvermittlerin der ersten Stunde. Bei Schneider führte dies zu verschiedenen preisgekrönten Rundfunksendereihen und Schallplattenproduktionen, eben auch bei der prestigereichen Deutschen Grammophon-Gesellschaft. Darauf angesprochen kritisiert sie die heutige Situation der Vermittlung, die ja meist in weiblicher Hand ist: «Natürlich, aber das fällt mir jetzt grad auf, à propos Vermittlung. Das neue, das aktuelle Berner Festival? Da ist Vermittlung der *Schlämperlig* [eine berndeutsche Beleidigung]. Die wissen nicht, womit sie spielen. Das sind genau die, die über die Vermittlung die Nase rümpfen. Die gar nicht begreifen, was Vermittlung bedeutet. Die sind ungenau. Aber ich würde dort kein Wort davon erwähnen, weil, ich war eine Vermittlerin. Und diese Rolle, die habe ich eigentlich gemacht, weil ich weiss, wie schlecht man zuhört, wenn etwas ganz neu ist und *unvermittelt* ist. Und du hast ..., meine Vermittlung war ja eigentlich die Gelegenheit, das Hören und Empfangen zu üben. Das ist das Einzige, worauf ich schwöre. Nicht die Wörter eigentlich. Aber dafür musst du die Leute überreden können. Sich etwas, das halt wichtig ist. Etwas, ein bisschen oder ein bisschen zu üben. Das heisst zweimal zu hören oder dreimal. Und es dann aufzuspüren, wenn man ihnen die Gelegenheit gibt.»

Demgegenüber findet sie den aktuellen Vermittlungsansatz des Musikfestivals Bern (2022) für falsch, ja gefährlich, insbesondere wegen dessen Titel: «Das finde ich schade. Ich weiss nicht, wer das formuliert hat. Mit dem möchte ich eigentlich reden. Es ist ja im Titel: <unvermittelt> heisst es. Ich habe zuerst nicht begriffen, von was die sprechen. <Unvermittelt> kannst du ja auch brauchen, es ist auch ein

Zeitbegriff: plötzlich, die Plötzlichkeit. [...] Und dann habe ich gemerkt, dass die ja wirklich meinen: einen Pfeil gegen die Vermittlung. Gottfriedstutz!»⁷³

Noch vor 20 Jahren war man im STV-Vorstand weit von Parität entfernt, bemerkte dies aber kaum, sah darin auch kein Problem – auch nicht bei den Vereinsaktivitäten –, zumindest kein prioritär zu behandelndes, wie der damalige Präsident Nicolas Bolens sinniert: «Also, wenn ich mich an den Vorstand erinnere, wie er damals war. Es gab Sylwia Zytynska, es gab ... Nun, es gab weniger Frauen als Männer, aber das war kein grosser Unterschied.⁷⁴ Ich hatte den Eindruck, dass die Frauen gut zu Wort kamen, zumindest im Vorstand. [...] Es war kein wirkliches Problem, ich habe es nicht wirklich gespürt. Vielleicht war es nicht ... Jetzt wird viel mehr darauf geachtet, Komponistinnen zu fördern und Musikerinnen in die Programme einzubeziehen. Es stimmt, dass dies kein Konflikt war. Es war damals kein vorrangiges Problem.»⁷⁵

So gab es in seiner Zeit auch keine Massnahmen zu einer stärkeren Vertretung der Frauen? «Um die Vielfalt zu fördern? Ehrlich gesagt, kann ich mich nicht an eine besondere Initiative dafür erinnern, als ich dort war. Ich weiss, dass es jetzt viel systematischer bei Festivals gemacht wird, zum Beispiel beim Festival Archipel, wo es so viele Komponistinnen wie Komponisten geben muss. Aber mit dieser Regel ist es gut, es gibt viele Fortschritte in diese Richtung. Damals waren wir nicht so sehr ... Es war nicht auf der Ebene des Bewusstseins, aber dann gab es plötzlich nur Frauen, die dort waren. Das war immer ein bisschen die Ausnahme. Aber gut, das war damals noch so. Das war vor fast 20 Jahren.»⁷⁶

Nicolas Bolens tönt an, dass eine Förderung der Frauen zu seiner Zeit gar nicht notwendig schien, weil diese sich im Vorstand als sehr stark erwiesen, wie er sich zwei Jahrzehnte später noch anerkennend äussert: «Im Rahmen des Vorstands? Nein, weil wir alle unterschiedlich waren. Ich meine: Wir hatten alle unsere Hüte auf, also sehr unterschiedliche Aktivitäten. Die Frauen waren sehr aktiv in der

73 Ebd.

74 Während seiner Präsidentschaft blieb es bei einer Zweiervertretung, die aber offenbar sehr stark wirkte.

75 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Alors, si je me rappelle d'un comité qui alors là était. Il y avait Sylwia Zytynska, il y avait ... Or, il y avait moins de femmes que d'hommes, mais ce n'était pas une énorme différence. J'avais l'impression que les femmes avaient bien la parole, en tout cas dans le comité. Et c'est cette. Ce pas un vrai problème, je ne l'ai pas vraiment ressenti. Peut-être qu'il n'y avait pas ... Maintenant, il y a beaucoup plus de souci de favoriser les compositrices, de faire appel à des musiciennes, donc des musiciens, dans les programmes. C'est vrai que ce n'était pas un conflit. Ce n'était pas un problème prioritaire à l'époque.»

76 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Pour encourager la diversité? Honnêtement, je me rappelle pas d'initiative spécifique pour ça à l'époque j'y étais. Je sais que maintenant, ça se fait beaucoup plus de manière un peu systématique dans des festivals, par exemple le festival Archipel, ou il faut qu'il y ait autant de compositrices que compositeurs. Mais dans cette règle, c'est, c'est, bien, il y a eu beaucoup de progrès dans ce sens-là. À l'époque, on n'était pas tellement ... Ce n'était pas au niveau du conscient, mais alors il n'y avait que des femmes qui étaient là. C'est vrai que ça faisait toujours un peu office d'exception. Mais bon, c'était l'époque encore. C'était il y a presque 20 ans.»

Gestaltung. Ich denke immer an Sylwia, wie sie Karriere gemacht hatte, da gab es Franziska Baumann, auch sie sehr bekannt. Du siehst, das waren sehr starke Personen, also ja, man hat nicht viel über Frauen gesagt, sie waren wirklich absolute Persönlichkeiten.»⁷⁷

Wichtig war ihm vor allem eine Diversität der Persönlichkeiten: «Ja, das ist richtig. Es ist wichtig, dass der Vorstand aus unterschiedlichen Personen besteht, damit es Dialoge gibt. Es wird so eine Homogenisierung vermieden.»⁷⁸ Auch die betroffenen Frauen bestätigen, dass sie eine Untervertretung gar nicht bemerkt hätten, so das langjährige Vorstandsmitglied Sylwia Zytynska: «Im Vorstand habe ich überhaupt nicht gespürt, dass nicht Frauen da waren. Da war die Sekretärin, die toll war, jahrelang da war. Wer war da noch? Ich habe es nicht gemerkt, weil ich mich nicht geachtet habe. *Jetzt* muss ich sagen, jedes Mal, wenn ich irgendwo hinkomme, frage ich die Leute als Witz, aber eigentlich ist es kein Witz, sondern ich sage: Bin ich hier wegen der Quote oder bin ich wegen meinem Wissen oder Kennen oder was auch immer? Weil, ich habe immer das Gefühl letzte Zeit, dass das so ist, damit die Quote stimmt, muss ich, muss ich noch hin? Also ich finde, das ist auch schädlich. Wir brauchen das nicht. Ich empfinde das als eigentlich eine Beleidigung, wenn ich in eine Jury unbedingt jemanden als Frau, also eine Frau nehmen muss, obwohl ich finde, sie ist nicht gut genug. Da gibt es Männer, die sind besser. Und ich muss sehr mit mir kämpfen, ehrlich gesagt. Und ich nehme dann die Frau.»⁷⁹

Matthias Arter nahm sogar eine relative Übervertretung der Frauen wahr, weil er sie zum geringen Mitgliederanteil in Beziehung setzte: «Ich hab da zu wenig Aussensicht, ich war da zu sehr drinnen. Also wenn man schaut, wie viel Leute im Verein, nicht nur Frauen, im Verein waren, waren die Frauen immer übervertreten im Vorstand. Was uns logisch erschien, weil wir ein offenes und breites Gesicht zeigen, ein breit aufgestelltes von ... wir waren sieben im Vorstand, mindestens 3, 4 waren eigentlich jeweils Frauen, das kannst du nachprüfen, ich hoffe, es stimmt.»⁸⁰

Während Arters Vorstandszeit waren es allerdings bloss zwei Frauen, ab seinem zweiten Präsidentschaftsjahr sogar nur noch eine, wobei natürlich die Generalsekretärin bei den Diskussionen eine gewichtige Stimme hatte. Ein gewisses Problem sah

77 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Au cadre du comité? Non, parce qu'on était tous différents. Je veux dire: On avait tous des casquettes, des activités très différentes donc. Les femmes étaient très actives dans la création. Je pense toujours à Sylwia qu'elle carrière avait fait, il y a eu Franziska Baumann, aussi très connue. Tu vois, c'était des personnes très fortes, donc oui, on ne disait pas assez des femmes, c'était vraiment des personnes dans l'absolu. Et voilà pourquoi finalement la question se posait pas, vu les personnes. Mais c'était un comité qui était en fait vu les personnes très fortes. Matthias Arter, Cadisch aussi. Voilà ce dont je me souviens.»

78 Nicolas Bolens im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 14. 6. 2022: «Ouais, c'est ça. Est-ce que c'est important que le comité soit fait de personnes différentes pour qu'il y ait des dialogues. On évite qu'il y ait une homogénéisation.»

79 Sylwia Zytynska im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 5. 2022.

80 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022.

er indessen in einer frauenspezifischen kurzen Amtsdauer, wie er nur zögernd zu artikulieren wagt: «Aber wir haben das natürlich ... wir haben auch ab und zu mit Frauen ... das ist jetzt aber sehr ... einseitig diese Darstellung, ich kann mich erinnern, wir hatten ab und zu Frauen, die sich dann nach ein, zwei Jahren ausgeklinkt haben. Das gab's natürlich bei Männern auch, aber bei Frauen war es schmerzlicher, weil wir die nicht so leicht ersetzen konnten. Eben wegen dieser einseitigen, ja gendermässigen Verteilung im STV. Also wir haben dies wirklich auch einmal thematisiert, dass ... ich möchte jetzt die Namen nicht nennen, das kannst du aber schnell schauen, wer nur kurz im Vorstand war, und die Leute waren nicht nichtinteressiert, sie waren einfach überlastet. Also ich sage niemandem was Böses nach, sie waren guten Willens, auch mitzuarbeiten, aber sie waren halt mitten im Berufsleben und nicht alle konnten sich dann die Zeit wirklich frei nehmen, und dann waren sie ein Jahr lang nicht mehr präsent an den Sitzungen und dann haben sie ihren Rücktritt gegeben. Ja und so war es bei mehr als einer Frau. Das war bei Männern seltener der Fall, interessanterweise.»⁸¹

Auch hier täuscht Arters Erinnerungsvermögen: Frauen blieben nicht kürzer im Amt als Männer und vollendeten jeweils ihre Amtsperiode oder fügten gar noch ein zweites dreijähriges Mandat an. Wohl um Forderungen nach Gleichberechtigung die Spitze zu nehmen, wurde laut William Blank in seiner auf Arter folgenden Präsidentialzeit die Diskussion der Frauenvertretung zwar aufgenommen, den Begriff Parität ersetzte er aber durch den unverbindlicheren der Repräsentativität: «Wir haben ... (in meiner Erinnerung, und da sieht man, wie schnell sich die Sache ändert) in meiner Erinnerung haben wir zum Beispiel gesagt: Lasst uns die Frage der Parität zwischen Frauen und Männern innerhalb des Komitees aufgreifen. Das wurde diskutiert, immer. Wir hatten immer eine Art ... (nicht immer, aber oft) ... eine Art Parität, aber immer mit etwas mehr Männern als Frauen. Die Gründe dafür sind vielfältig. Aber auf jeden Fall ist es wahr. Aber es wurde ein bisschen diskutiert in dem Sinne, dass man sagt: Man kann nicht nur Männer am Tisch haben, es müssen unbedingt auch Frauen dabei sein. Aber wir dachten nicht in Bezug auf Parität, sondern in Bezug auf Repräsentation. Das heisst: Es ist eine Form des Denkens, die anders ist als die unsere – und man muss mit einer anderen Art, die Dinge zu sehen, konfrontiert werden.»⁸²

81 Ebd.

82 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «On a ... (de mon souvenir, et c'est là qu'on voit à quelle vitesse la chose change) de mon souvenir, par exemple, on disait: prenons la question de la parité femmes/hommes à l'intérieur du comité. Ça s'était discuté, toujours. Il faut des ... On a toujours eu une sorte ... (pas toujours mais souvent) ... une sorte de parité, mais avec toujours un peu plus d'hommes que de femmes. Après, les raisons ... Elles sont multiples. Mais en tout cas c'est vrai. Mais c'était un peu un peu discuté dans le sens de dire: on ne peut pas être que dès que des hommes autour de la table, il faut absolument qu'il y ait des femmes. Bon, ça, c'était ... Mais on ne pensait pas en termes de parité, on le pensait en termes de représentation. C'est-à-dire: c'est une forme de la pensée qui est différente de la nôtre – et on a besoin d'être confronté à une autre manière de voir les choses.»

Die bereits angesprochene unterschiedliche Art des Denkens: Wieweit ergeben sich denn auch qualitative Unterschiede zwischen den Geschlechtern – und wie unterscheidet sich ihr Einfluss im Vorstand? «Es stimmt, dass die Frauen, die in den Vorstand kamen, andere Ideen hatten als wir, und zum Beispiel, was die Ästhetik eines Programms betrifft, war es eine andere Sensibilität, also war es immer viel fruchtbarer in einer gemischten Diskussion. Das ist natürlich klar. Aber was sehr wichtig zu verstehen ist, ist, dass wir dieses Anliegen hatten, aber wir hatten nicht den Druck des Anliegens, der uns zu einer Quote zwingt. Wir taten es – ich würde fast sagen: aus einer inneren Notwendigkeit heraus. Was die Komponisten angeht, war es, ehrlich gesagt (oder Komponistinnen) ... (oder Dirigenten) ...: das war nie das Thema. Ich kann mich nicht erinnern, dass jemand gesagt hat: Es gibt nicht genug Frauen ... nein, nie.»⁸³

Auch Thomas Meyer berichtet, wie die Frauen im Vorstand dank anderer Perspektiven grossen Einfluss hatten, etwa im Einbezug konzeptioneller Kunstwerke: «Franziska war relativ kurz dabei. Sylwia hat relativ lang mit mir gearbeitet und wir kamen beide so ein bisschen von dieser Rümliinger Schiene und haben versucht, andere Formen einfliessen zu lassen. Mit mehr oder weniger Erfolg. So, so ein bisschen das zu öffnen und auch die Konzepte.»⁸⁴

Ueli Gasser bestätigt diesen Eindruck, dass bestimmten Frauen eine neue Ausrichtung zu verdanken war: «Also Sylwia Zytynska zum Beispiel. Sie hat natürlich einen starken Einfluss gehabt, gerade von dieser improvisierten Szene, Freiluftszene und so, das war ganz eindeutig. Also ich denke die Frauen, die hatten schon etwas zu sagen und haben auch einiges durchgebracht. Also die Frauen, die kamen fast ausschliesslich aus der Interpretenszene. Ich weiss nicht, ob es je eine reine Komponistin hatte; die hatten wir, glaube ich, nie im Vorstand. Wir hatten eigentlich keinen Einfluss auf die Komposition gehabt, sondern wir haben Einfluss genommen auf die Verwaltung, die Feste und so weiter, und deswegen waren diese Interpreten und Interpretinnen im Vorstand sehr wichtig.»⁸⁵

Öffnungen, die auf Frauen zurückgehen, spricht auch William Blank an. Seiner Ansicht nach geht es vor allem um Formate, Kontexte, Einbettung, Vermittlung, was er etwas verkürzend der sozialen Dimension subsumiert, womit er ein gängiges Frauenbild seiner Generation entwirft respektive wiederholt: «Zum Beispiel,

83 Ebd.: «Et c'est vrai que les femmes qui ont intégré le comité avaient d'autres idées que nous, et par exemple, sur l'esthétique d'un programme, c'était une autre sensibilité, donc c'était toujours beaucoup plus fertile dans une discussion mixte. Ça, c'est clair. Mais ce qui est très important de comprendre, c'est qu'on avait cette préoccupation, mais on n'avait pas la pression de la préoccupation qui nous oblige à un quota. On le faisait par nécessité – j'allais dire par nécessité intérieure. Sur le plan des compositeurs, franchement (ou des compositrices) c'était ... (ou des chefs d'orchestre) ...: ce n'était jamais le sujet. Je ne me souviens pas qu'on ait dit: il n'y a pas assez de femmes ... non, jamais.»

84 Thomas Meyer im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 6. 2022. Mit «Rümliinger Schiene» spricht er dabei auf das Festival von Rümliingen in Baselland an, das stark konzeptionell ausgerichtet ist, das Publikum einbezieht und der bäuerlichen Landschaft eingepasst wird.

85 Ulrich Gasser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Kreuzlingen, 30. 6. 2022.

als man versuchte, die Feste zu öffnen, die Tonkünstlerfeste (aber nicht nur die Konzerte, sondern auch Diskussionsrunden, Austausch und solche Dinge), ja, dann, die Vision der Frauen im Vorstand, war immer für sehr gesellige Dinge, für Dinge, wo der verbale Austausch wichtig war. Ich will keine Karikatur machen, aber: mit einem sozialen Aspekt drumherum, vielleicht ein Aperitif und danach eine Diskussion und vielleicht sogar ein Spaziergang. [...] Das heisst, wir nehmen die Leute mit und machen einen Spaziergang, und danach, wenn wir etwas gesehen haben, verbringen wir einen geselligen Moment. Das ist sehr, sehr weiblich. Und bei den Jungs (wenn ich das so sagen darf) ist es viel mehr: Programmgestaltung, Leitung, die Werke ... technische Dinge, sozusagen.»⁸⁶

Diesen breiteren Ansatz von Frauen führt Blank vielleicht etwas vereinfachend auf deren Erfahrung mit der Familie zurück; die soziale Dimension macht er aber schon in der Ausbildung fest, wobei er aus verschiedenen Stereotypen eine polare Struktur konstruiert, die er dann teils wieder zu relativieren sucht: «Also eigentlich bringt das eine soziale Dimension, denke ich, eine weniger technische Dimension (auf Französisch würde man sagen: *technicisante*), d. h. man denkt weniger in Begriffen der Effizienz, der Rationalität, sondern mehr in Begriffen der ... der Integration, das ist es. Das ist wirklich etwas, das wichtig ist, und generell (in der Art der Konversation) stimmt etwas daran, dass Frauen von Diskussionsprozessen geleitet werden: dass sie eine mehr ... oft ... eine breitere Meinung haben. Liegt das daran, dass sie oft Kinder haben und es gewohnt sind, die Familie zu managen? Aber es gibt immer diese Art von Offenheit gegenüber dem Grösseren, während Männer eher direktiv sind. Das sieht man in allen Gesellschaften und ich sehe es zum Beispiel am Konservatorium, an meiner Schule, wenn wir Diskussionen unter Lehrern haben, dann bringen die Frauen immer sehr, sehr viel menschliche und soziale Dimensionen ein. Zum Beispiel sind sie gegenüber den Schülern viel toleranter als wir. Sie denken viel darüber nach, wie man ihnen besser helfen und sie abholen könnte ... nicht ... nicht zu direktiv sein usw. Ich denke, ich könnte den Gedanken zusammenfassen, indem ich sage, dass ...: die richtige Parität zwischen Männern und Frauen ist, wenn diese Frage der Zurückhaltung kommt ... in die Debatte kommt – das gleicht eigentlich die Dinge aus ... Aber es gibt auch Frauen ..., sehr ..., auch handfeste Frauen ... und sanfte Männer.»⁸⁷

86 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Par exemple ... quand on a essayé de ... d'ouvrir les fêtes, les Tonkünstlerfeste, (mais pas seulement les concerts, mais aussi des tables rondes, des échanges et des choses comme ça) alors, la vision des femmes dans le comité, c'était toujours pour des choses très conviviales, pour des choses qui étaient sur le mode de l'échange verbal avec ... (je ne veux pas faire une caricature, mais): avec un aspect social autour, peut-être un apéritif et après une discussion et peut-être même une balade. Je me souviens que quelqu'un a dit: on pourrait faire une balade; et d'ailleurs on a fait des balades. Quand on était dans les Grisons, on a fait des balades. Dire: on prend les gens et on fait une promenade, et après, une fois qu'on a vu, on passe un moment social. Ça, c'est très, très féminin. Et chez les garçons (si j'ose dire comme ça) c'est beaucoup plus: programmation, direction, les œuvres ... Les choses techniques, en fait.»

87 Ebd.: «Donc en réalité, ça apporte une dimension sociale, je pense, une dimension moins technique (en français, on dirait *technicisante*) c'est à dire qu'on pense moins en termes d'efficacité,

Käthi Gohl, Blanks Nachfolgerin im Präsidentenamt, stellt solch ein unterschiedliches Denken demgegenüber energisch in Abrede und wehrt sich gleichzeitig gegen positive Diskriminierung, womit sie einen Gedanken Zytynskas aufnimmt: «Ja, ich glaube nicht, dass Frauen generell völlig anders denken als Männer. Es geht ja um die Sache. Sie haben einfach geholfen, die Sachen zu realisieren. Es musste einfach eine gewisse Selbstverständlichkeit her. Aber das war in jedem Verwaltungsrat, und in jedem Gremium ist dieser Prozess der Vertrauensbildung. Das ist ein offensichtlich jahrzehnte-, wenn nicht jahrhundertelanger Prozess, bis das mal einigermassen drin ist und dass es irgendwann mal kein Thema mehr ist. Ich fand es einfach unmöglich, irgendwie irgendwo genommen zu werden, weil ich eine Frau bin. Ich hätt's auch schrecklich gefunden, genommen zu werden, weil ich *keine* Frau bin ..., nicht genommen zu werden, weil ich eine Frau bin.»⁸⁸

Auch wenn sich die meisten Zeitzeug:innen letztlich einig sind, dass sich im Zugang zu Themen und Formaten Unterschiede zwischen den Geschlechtern feststellen lassen, werden Unterschiede in Bezug auf die Musikästhetik klar verneint, etwa durch Blank: «Ich habe es nicht bemerkt, nein, ich glaube nicht ... Ehrlich gesagt, es ... Nein, nein, denn wenn man die ... in der *Grammont*-Serie zum Beispiel; wenn man die Frauen nimmt, deren Porträts wir gemacht haben (damals, als ich Vizepräsident war, oder sogar noch davor hatte ich angefangen, all diese Platten zu hören): Wer mir sagen kann, dass es das Werk einer Frau oder das Werk eines Mannes ist, der soll dann kommen und mir erklären, wie er es gemacht hat, denn eigentlich ist das nicht möglich. Es gibt keine Möglichkeit, wenn man sich ein Werk anhört, zu merken, ob es von einer Frau oder einem Mann komponiert wurde. Und daher ist der Diskurs von Frauen über Musik meiner Meinung nach ... (ich, ich erinnere mich, dass ich zum Beispiel mit Cécile Marti Diskussionen über ihre Musik hatte usw.) für mich sind das keine Diskussionen von Frauen, das ist dumm. Das sind wirklich: Diskussionen von Komponisten, Musikwissenschaftlern, von allem, was man will, aber nie ...: die weibliche Sicht, die gibt es gar nicht.»⁸⁹

de rationalité, mais plus en termes de ... d'incorporation ... voilà. C'est vraiment quelque chose qui est important et d'une manière générale (dans la manière de converser) il y a quelque chose dans ... dans le fait que les femmes sont dans les mêmes processus de discussion: c'est qu'elles ont un avis plus ... souvent ... souvent ... plus ... plus, plus large. Est-ce que c'est par le fait qu'elles ont souvent des enfants et qu'elles ont l'habitude de gérer la famille? Mais il y a toujours cette espèce d'ouverture vers le plus large, alors que les hommes sont plutôt ... sont plutôt directs. On le constate dans toutes les sociétés et je le vois par exemple au conservatoire, dans mon école, lorsqu'on a des discussions entre professeurs, les femmes mettent toujours beaucoup, beaucoup de dimension humaine et sociale. Et par exemple, vis à vis des élèves, elles sont beaucoup plus tolérantes que nous. Elles pensent beaucoup à l'idée qu'on pourrait aider mieux et récupérer ... – pas ... pas être trop directs, etc. Alors je pense que je pourrais synthétiser la pensée en disant que ...: la bonne parité entre hommes et femmes, c'est lorsque cette question de la tempérance vient ... vient dans le débat – ça équilibre, en fait, les choses. Mais il y a aussi des femmes ... très ... aussi des femmes à poigne ... et des hommes doux.»

88 Käthi Gohl Moser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 28. 3. 2022.

89 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Je n'ai pas remarqué, non, je ne crois pas ... Franchement, ça ... Non, non parce qu'en fait, si on prend la ... si on

Doppelte Minderheitsposition

Charlotte Hug, die zwar nie Vorstandsmitglied war, sich aber im collège i des STV⁹⁰ stark engagierte und eine ausserordentliche Karriere zwischen den beiden Lagern, der komponierten und der improvisierten Musik (und dazu der visuellen Kunst), machte, betont ihre damalige Rolle als Vertreterin zweier Minderheiten: «Das hat sich mit der Zeit sehr geändert. 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. Natürlich gab es da auch einige Frauen ... (lange Pause) im STV ... Es hat Parallelen auch zur Jazzszene. Da habe ich auch gemerkt, in der Jazzszene gab es vor allem Sängerinnen, aber sonst, Instrumentalistinnen gab es eigentlich, in der Schweiz ..., es gab ein paar wenige Ausnahmen, die Pioniere, aber sonst, Instrumentalistinnen gab es doch viel weniger. Und das ist interessant. Ich bin ja Bratschistin und Sängerin und kann quasi wie mit beiden Seiten ... Also als Sängerin ist die Rolle klar: <Aha, sie ist Sängerin, aber dann spielt sie auch noch Bratsche.>»⁹¹

Für sie bedeutete diese mehrfache Minderheitsposition aber überhaupt nichts Negatives. Die Unterschiede führt sie auf verschiedene Gründe zurück und holt dabei weit aus, von sozialen Ritualen bis zur Ausbildung: «Da sind doch Klischeevorstellungen noch relativ stark vorhanden und ich glaube, ich habe einfach vom Exotinnenbonus auch profitiert. Ich habe wenig Berührungängste gespürt. Es ist einfach anders. Wenn ich mit Leuten zusammengespielt habe, mit einer Männergruppe: eigentlich immer, das Foto in der Zeitung, war ich drauf – hat geholfen. Andererseits in der Kritik stand dann auch: <Die elfenhafte Bratschistin und Sängerin mit den knallroten Lippen und den hohen Absätzen> – müsste jetzt nicht in einer Kritik stehen. Also ich musste manchmal einfach auch schmunzeln, wie das halt einfach funktioniert, also dass die Frauen dann zwar viel mehr in der Presse sind, aber auch viel mehr aufs Äussere, dass das einfach genannt wird. Aber es hat auch mit Alkohol zu tun. [...] Also ich merke, es hat

prend les ...: dans la série Grammont, par exemple; si on prend les femmes dont on a réalisé les portraits: (à l'époque, quand j'étais vice-président ou même avant j'avais commencé à écouter tous ces disques ...) celui qui peut me dire que c'est l'œuvre d'une femme ou l'œuvre d'un homme alors il vient m'expliquer comment il a fait, parce qu'en fait, ce n'est pas possible. Il n'y a aucune possibilité, quand on écoute une œuvre, de savoir si c'est une femme ou un homme qu'il a composé. Et donc, le discours des femmes sur la musique, à mon avis ... (moi, je me souviens avoir eu des discussions avec Cécile Marti par exemple sur sa musique, etc.) pour moi, ce ne sont pas des discussions de femmes, c'est stupide. Ce sont vraiment: des discussions de compositeurs, de musicologues, de tout ce qu'on veut, mais jamais ...: l'avis féminin, ça n'existe pas.»

⁹⁰ Vgl. dazu Raphaël Sudan: *The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers in Switzerland, in the STV and Beyond*, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): *Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20)*, Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 309–336.

⁹¹ Charlotte Hug im Gespräch mit Raphaël Sudan, Zürich, 13. 1. 2023.



Abb. 2: Charlotte Hug verkörpert eine neue Generation von Musikerinnen zwischen Komposition, Improvisation und Performance. Foto: Kai Bienert, 2013.

viel mit Seilschaften zu tun, in der improvisierten Musik, Jazz mehr jetzt als mit den Komponisten, wenn der Abend lang wird, man viel Alkohol trinkt, dann entstehen Seilschaften und dann entstehen auch: «Hey, komm, wir machen das. Ich lade dich ein bei meinem Festival», und so. Und dann habe ich gemerkt, bei einem gewissen Alkoholpegel bin ich nicht mehr dabei. Das ist jetzt nicht mehr so, aber das war am Anfang schon, da war das irgendwie ein Nachteil, wenn man nicht viel Alkohol trinkt, weil man einfach nicht dazugehört, und zwar nicht nur in der Schweiz, auch in Österreich, Polen und so weiter. Das ist ein prägendes Element, wo Seilschaften entstehen, bei langen Abenden mit einem gewissen Pegel. Ja, ist lustig. [...] Und das hat schon geändert. Also die Jungen, die sind ja ganz anders. Also Alkohol hat da einen ganz anderen Stellenwert und das hat sich sehr geändert. In den Anfängen war das viel mehr ein Thema und interessante Entwicklung, oder einfach Veränderung, ich möchte es gar nicht werten, dass man da plötzlich dann als Aussenseiterin ist. Und ich glaube, als Frau, man ist vielleicht schon in gewissen Orten so ein bisschen Exotin und gleichzeitig hat dies Bonus und Malus. Also ich würde sagen, ich bin sehr dankbar, was ich alles spielen und machen durfte. Also ich finde, ich bin nicht benachteiligt, überhaupt nicht, auch bei Wettbewerben und alles. Ich glaube, es ist einfach ein anderer Weg, den man machen kann.

Ich habe einfach auch Glück gehabt, muss ich auch sagen. Ich finde es ganz wichtig auch zum Beispiel an der Hochschule, ganz schön, dass wir jetzt zum Beispiel in Luzern zwei Dozentinnen in Improvisation sind, also Magda Mayas und ich. Das ist, glaube ich, schon für die jungen Studentinnen auch wichtig, dass sie *role models* haben. Und das ist immer noch wichtig. Ich möchte das nicht bagatellisieren. In meinem Weg, finde ich, war das kein Nachteil, sondern es war einfach anders und ich habe oft geschmunzelt und habe erkannt, okay, das ist vielleicht ein Muster, aber *I can face it* und ich mache weiter. Es haben aber nicht alle gleich viel Glück und die sind vielleicht nicht immer so, man sagt Stehaufmännchen, aber Stehaufweibchen, also dass man einfach wieder: «Okay, das hat nicht geklappt. Wo ist die nächste Chance?» Das ist auch der Charaktertyp und da merke ich, dass ich wirklich Studentinnen stark unterstützen kann, ihnen Mut machen kann: «*Do it*. Hey, du hast etwas zu sagen.» Also es braucht manchmal noch mehr Energie, die man gibt, damit sie fliegen. Und das ist nicht abgeschlossen. Also gut auch, dass du das thematisierst.»⁹²

Wie integriert sah sich Franziska Baumann im STV, die 2005 als Vertreterin der Improvisation in den Vorstand gewählt wurde? «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.»

Auch in den Aktivitäten des Vereins sah sie eine aufgeschlossene Haltung gegenüber Frauen, wobei sie gut zu differenzieren weiss. Wie Schneider erwähnt sie indirekt aber die Familie als besondere Herausforderung. Der STV betrieb Diversität also ziemlich gut? «Ja. Also, als ich dazugekommen bin, war das einfach, auch von diesem Vorstand her, und man hat geschaut, dass man, soweit ich mich erinnern kann, auch bei den Tonkünstlerfesten darauf schaut, dass es auch Frauen drin hat, also auch Komponistinnen, dass in den Improvisationen Frauen dabei sind, bei den Installationen. Also diese Diversität wurde meines Wissens und meiner Erinnerung, so wie ich mich erinnere ..., schon damals hat man darauf geschaut. Es gab natürlich weniger Komponistinnen. Es gibt auch in der freien Szene weniger Frauen. Das ist ein *fact*, auch in der Schweiz. Also am Anfang habe ich mich eigentlich als – wie soll ich sagen? –, ich habe oft mit Männern gespielt immer, weil es einfach wirklich wenig Frauen gibt. Und vor allem, ich hatte noch eine Familie. Ich glaube, am Anfang, ich kannte keine andere Frau mit Familie, die wirklich frei improvisierte Musik als ihre Hauptausrichtung hatte in der künstlerischen Ausrichtung.»⁹³

Anderswo erlebte Baumann keine solche Offenheit, gerade am Schaffhauser Jazzfestival, das später ja stark eine Parität der Geschlechter anstrebte, ja gar mit

92 Ebd.

93 Franziska Baumann im Gespräch mit Raphaël Sudan, Bern, 23. 9. 2022.



Abb. 3: Franziska Baumann prägte den STV als Sängerin, Improvisatorin und Performerin mit Live-Elektronik. Foto: Francesca Pfeffer, 2007.

einer solchen das Festival propagierte, und wo sie selbst mit Matthias Ziegler aufgetreten war, von der Lokalmatadorin Irène Schweizer aber kaum begrüßt wurde. Dieses subjektiv empfundene Verhalten von Schweizer versucht sie dann etwas einseitig zu begründen: «Für mich sind diese Genderfragen ..., ich habe gar nicht darüber nachgedacht. Er [Ziegler] hat mir dann gesagt: ‹Weisst du? Du bist ihr zu weiblich.› Das war dann noch so, ich hatte diese Sensorhandschuhe mit Kabel und ich hatte lange Haare und ich sehe auch ein bisschen weiblich aus (sie lacht). Ich hatte einen roten Hosenanzug an. Ich war auch schlank und verkörperte viele Elemente der Weiblichkeit. Da kam dann dazu, das war eine so biedere Umgebung, diese Jazzumgebung, das war so bieder. Ich war, glaube ich, auch die einzige Frau an diesem Festival. Dann war ein Journalist von der *Zeit* da und der hat nur darüber geschrieben, wie ich aussah. Die Frau mit den roten Haaren, mit den Kabeln, die in die Nieren entgegen gehen, die rote Kleidung, alles und so. Ich habe dann gemerkt, in diesem Kontext von Jazz, auch Improvisation, neuer Jazz, das war noch so bieder. Das war so bieder, wenn du als Frau auf der Bühne stehst und nicht einfach nur als Sängerin vorne, die dann hinten die Band hat und so dieses Traditionelle, dann verstehen die das nicht und dann schreiben die einfach darüber, wie du aussiehst. Das war 2006.»⁹⁴

Ihr Namensvetter, der Pianist und Komponist Christoph Baumann und ab 1991 einer der ersten Jazzmusiker im STV, nahm die Frauen vor allem als eine starke Kraft zugunsten der Improvisation wahr.⁹⁵ Zu verdanken war das seiner Meinung nach bestimmten Persönlichkeiten: «Es waren natürlich schlussendlich auch immer mehr Improvisatoren im Vorstand. Marie Schwab war da, Franziska Baumann, Doro Schürch. Es gab alle diese Improvisatorinnen vor allem im Vorstand und die haben natürlich sehr mitgeholfen, dass sich das etabliert hat, aber die mussten zuerst einmal im STV sein und dann in den Vorstand kommen.»⁹⁶ Neben der aus der Klassik kommenden Geigerin und den beiden Sängerinnen nennt er als Galionsfigur auch die Pianistin (und Nichtmitglied) Irène Schweizer, die das erste STV-Improvisationsfestival in La Chaux-de-Fonds 1994 durch ihren Hauptact wesentlich prägte. Die im Vergleich zum Jazz stärkere Präsenz von Frauen in der Improvisation (nicht nur im STV) führt der Beobachter Christoph Baumann auf unterschiedliches soziales Verhalten in beiden Genres zurück: «Im Jazz gibt es sogar immer noch Dozierende, die sagen: ‚Jazz für Frauen, das ist eh sinnlos. Die können das gar nicht. Frauen können nicht Jazz spielen‘, und das ist natürlich Bullshit, aber das hat auch ein bisschen mit dieser Musik zu tun, die natürlich den Machoismus stark bedient. Und eben, weil sie genau diese Rollen bedient hat, und ist es von daher quasi logischer, dass dieses Verhalten dazu führt, dass weniger Frauen da sind und dass sie mehr Schwierigkeiten haben. Es hat auch damit zu tun, dass man wahnsinnig ellbögen muss im Jazz, weil es da immer noch diese hierarchische Form gibt. Freie Improvisation ist im Gegensatz dazu eine basisdemokratische Form. Das heisst, ganz andere Verhaltensqualitäten kommen da ins Spiel. Machoismus ist eigentlich hier absolut behindernd. Das verträgt sich nicht mit diesem Verfahren. Das führte dann natürlich auch dazu, dass in der freien Improvisation sehr schnell viele Frauen sinnvoll Anschluss fanden und sich organisieren konnten. Aber sicher, es ist immer eine Mischung zwischen Gendervorurteilen, also Machoismus, und Fachkenntnis. Aber Tatsache ist, dass es am Anfang wirklich weniger Frauen gab, und jetzt sieht das schon viel anders aus.»⁹⁷

Unterstützt wird er in seiner Einschätzung von Franziska Baumann, die sich nicht spezifisch als Frauenvertreterin versteht. Trotzdem sieht sie gewisse stereotypische Geschlechterunterschiede im musikalischen Zugang, vor allem bezüglich Kommunikation, Performance und Umgang mit Technik, dies, obwohl sie selbst gerade hier künstlerisch eine besondere Affinität zeigt. «Ich fühle mich auf der Bühne auch als Mensch und nicht in erster Linie als Frau. Und ... (lange Pause) ich möchte eigentlich da auf eine Gleichwertigkeit treffen, mit den Männern auch. Ich denke, gute Improvisatoren sind auch gute Zuhörer. Das heisst, die hören mir auch zu, was ich mache. Ich muss denen nicht nachrennen. Von

95 Vgl. Sudan (wie Anm. 90).

96 Christoph Baumann im Gespräch mit Raphaël Sudan, Untersiggenthal, 23. 5. 2022.

97 Ebd.

daher habe ich ein Gefühl von Gleichwertigkeit, jetzt, wenn ich mit Männern auftrete. Es ist dann eher die Frage mit Stimme und Instrument: Wie kriege ich diese Funktionen hin? Das ist aber auf der musikalischen Ebene und nicht so auf der Genderfrage. Ja, ich denke vielleicht, ich mag auch energetisches Spiel. Ich bin jetzt nicht so die Tonschrauberin (sie lacht). Ich habe es schon gerne, wenn es auch ein bisschen abgeht auf der Bühne, also so ein bisschen *high energetic*. Da habe ich gar nichts dagegen.»⁹⁸

Ähnliche Beobachtungen zu den Geschlechterunterschieden macht sie in der Ausbildung fest, die sie seit Jahren an der Hochschule der Künste Bern in verschiedenen Studiengängen mitgestaltet: «Nein, nein, nein. Jetzt, ich beobachte natürlich im Klassischen, immer noch, das ist ausgeglichen. Es gibt viele Männer, viele Frauen. Sängerinnen gibt es ganz viele, also klassisch, aber in The Master of Composition and Creative Practice hat es vor allem viele Komponisten, das sind Männer. Männer, die Creative Practice und die technisch viel versierter sind, die viel besser sich auskennen mit Musiksoftware, mit Programmieren, mit technischen Möglichkeiten, mit Video, mit solchen Sachen. [...] Die Frauen, wir haben ganz tolle Frauen im Moment, die kommen als Performerinnen. Die sind Cellistinnen, die sind Saxophonistinnen, eine Sängerin hatte ich auch schon ... (lange Pause). Aber es sind auch Frauen, jetzt ist es eigentlich auch eine freie Szene, dieses Composition and Creative Practice, was ein Composer-Performer-Profil ist, wo aber ganz viel Improvisation ich auch unterrichte. Und ... Es hat mehr Männer. Die Frauen, die haben durchwegs einfach so diese Macherenergie. Dann machen die einfach und die machen supercoole Sachen. Ja? Die Tools heute nutzen alle, diese Live-Elektronik-Geschichte und Max oder Ableton, was weiss ich. Die Frauen haben dann, glaube ich, im Moment immer noch weniger Schwellenängste, wenn das auch Frauen geben und Improvisation als Frau. Ich unterrichte ihnen als Frau Improvisation. Ja. Also ich glaube, für viele ist der Zugang ein bisschen leichter. Solche, die vielleicht noch Selbstzweifel haben. Für die, die sowieso machen, ist es kein Problem.»⁹⁹

Raum nehmen und erhalten

In Gesprächen wird verschiedentlich ein genderspezifischer Aspekt thematisiert, der sowohl in der (vorab improvisierten) Musik wie auch zum Beispiel in Vorstandsdebatten beobachten werden kann: Wem wird wie viel Zeit eingeräumt? Franziska Baumann äussert sich eingehend dazu und sieht hier auch grosse kulturspezifische Unterschiede: «Es ist ja auch die Frage: Wie viel Zeit kriegst du beim Sprechen? Man sitzt zusammen und diskutiert und die Männer nehmen unbewusst oft viel Raum ein. Sie können etwas sagen und dann spricht der Mann

⁹⁸ Franziska Baumann im Gespräch mit Raphaël Sudan, Bern, 23. 9. 2022.

⁹⁹ Ebd.

doppelt so lange, vielleicht noch mal dasselbe oder so was. Also solche Situationen habe ich natürlich schon erlebt! (sie lacht) So diese Raumeinnehmung auf der verbalen Ebene so in der Schweiz. Ich war in der letzten Zeit auch in Schweden und Norwegen und da habe ich das komischerweise ziemlich anders erlebt, dass eigentlich die Männer und die Frauen sich von meinem Gefühl her gleichwertiger zugehört haben. Ich möchte auch den Schweizer Männern meiner Generation und älter jetzt nicht unterschieben, dass sie chauvinistisch sind oder so. Ich glaube, dass das viel auch einfach so ein unbewusstes Verhalten ist, dass wenn sie sich nicht wirklich überlegen, dass ich jetzt doppelt so lange spreche wie diese Frau, dass es einfach automatisch passiert, weil die Männer einfach das müssen, weil sie irgendwo ihren Platz existenziell mehr nehmen müssen. Das habe ich oft erlebt, solche Sachen auf der verbalen Ebene. Diese Raumeinnehmung. Nicht böseartig oder gegen mich, einfach so automatisch. In Schweden, Norwegen, auch meine Generation, da hat man mir unglaublich Raum gegeben zum Sprechen und auch den anderen Frauen.»¹⁰⁰

Die Schlagzeugerin Maru (Margrit) Rieben, seit 1995 STV-Mitglied und ebenfalls im collège engagiert, stimmt ihr bei dieser Wahrnehmung zu und ergänzt auch gleich, wie solch eine Raumeinnehmung von den Kollegen aufgenommen wird: «Wenn Frauen laut sind und unbequem und sich viel Raum nehmen, fallen sie halt immer sehr viel negativer auf. Und bei Männern gehört das wie dazu. Es wird anders gewertet. Also der ganz grosse Wandel, fand ich, in den letzten paar Jahren, dass sich jetzt kein Festival mehr erlauben kann, nur Männer aufs Tapet zu bringen. Aber das hat nichts mit dem zu tun, mit dem musikalischen Wandel, sondern mit dem gesellschaftlichen Wandel und dem Ganzen. Vielleicht auch ausgelöst durch «MeToo» und diese ganzen Debatten, dass irgendwie man viel mehr drüber spricht und Frauen einen Platz bekommen sollen.»¹⁰¹

Die von William Blank weiter oben angesprochene genderabhängige Interessenausrichtung auf Inhalte respektive auf deren technische Umsetzung wird auch von Rieben aufgenommen und auf Paradigmenwechsel in der Ausbildung zurückgeführt: «Was mir vorhin noch in den Sinn gekommen ist, wegen dem Wandel von ... statt High Energy mehr das Malen, das hat zum Beispiel in der HKB der Studiengang Musik und Medienkunst, dass sie das jetzt Sound Arts nennen. Das hat auch einen Grund, weil, es ist jetzt *Art* drin und wenn *Art* da ist, spricht das die Frauen mehr an [...] als [wenn es] Kabel stecken und Interface montieren ist; sobald es technisch wird, [...] spricht [es] weniger Frauen an, aber sobald es um *Kunst* geht, Soundkunst.»¹⁰² Zu ergänzen wäre, dass bald nach diesem Namenswechsel die Studiengangverantwortung an eine Frau übergeben wurde, Teresa Carrasco. Ähnliche Verschiebungen wie in Bern lassen sich übrigens auch an den Hochschulen von Basel und Luzern feststellen.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Maru Rieben im Gespräch mit Raphaël Sudan, Bern, 21. 7. 2023.

¹⁰² Ebd.

Programmquoten

Wieweit nahm der STV in seinen vielfältigen Aktivitäten geschlechtsspezifische Ungleichgewichte überhaupt wahr und, falls er es tat, wie versuchte er eine Angleichung zu steuern, allenfalls gar über Quoten? Spricht man mit Zeitzeug:innen, überrascht es, wie wenig solches thematisiert wurde: «Ich kann mich nicht erinnern, dass es eine spezifische ... Und ich denke, wir waren alle aufmerksam auf das Thema. Aber ich kann es nicht benennen»,¹⁰³ meint etwa Thomas Meyer, Vorstandsmitglied 2003–2009. Trotz aller Aufmerksamkeit, die auch von seinen Kollegen von Daniel Fueter bis Matthias Arter vehement betont wird, hatte diese kaum Auswirkungen auf die Zusammensetzung des Vorstands, wo Frauen genauso eine kleine Minderheit blieben wie bei ihrer Repräsentation bei Festen, auf CDs oder bei anderen Aktivitäten des Vereins.

Demgegenüber vertritt die Improvisatorin Margrit Rieben den geläufigen Diskurs, dass sie gegen die Festsetzung von Quoten gewesen sei, dass ohne solche aber keine Verbesserung zu erzielen sei.¹⁰⁴

Matthias Arter zeigt sich im Rückblick angesichts des ungleichen Geschlechterverhältnisses zwar besorgt, reduziert das Problem aber auf die Generationenfrage und den Spezialfall Schweiz. Unter seiner Leitung sei man proaktiv vorgegangen und mit dem Resultat zeigt er sich recht zufrieden, gerade mit Verweis auf die Verhältnisse bei Interpretinnen und Improvisatorinnen (die allerdings deutlich in der Minderheit blieben). «Also ich muss schon sagen, wir haben immer wieder darüber natürlich diskutiert und auch gekämpft, dass wir mehr Komponistinnen aufführen konnten, und das Verhältnis war bis zum Schluss einfach unglaublich krass, also da waren 80 Prozent Männer und 20 Prozent Frauen, also du kannst das nachprüfen, vielleicht war's nicht ganz so, am Anfang war's wahrscheinlich 10 Prozent und natürlich kamen dann viel mehr Frauen auch rein, und die wurden dann auch unbedingt berücksichtigt, und heute ist die Situation schon wesentlich besser. Ich glaube, wenn man heute so einen Verein gründen würde, dann wären wir nicht bei 50 Prozent, wahrscheinlich, aber vielmehr in der Mitte, weil grad bei den jungen Leuten gibt es genau so viel Komponistinnen wie Komponisten. Also da hat sich die Situation schon sehr verändert in den letzten zehn, fünfzehn Jahren, muss ich sagen, da bin ich eigentlich sehr glücklich darüber, dass wir auch heute nicht immer mit der Frauenquote drohen müssen, damit wir Frauen aufführen. Das ist zum Glück nicht mehr nötig, aber bei der älteren Generation ist es immer noch viel schwieriger, Frauen zu finden als Männer, also es ist eine relativ neue und sehr erfreuliche Entwicklung der letzten, ich sage mal zehn, fünfzehn Jahre, dass das viel ausgeglichener ist. Und ab und zu konnte man's einfach nicht machen, also wir fanden einfach keine Kompositionen von Frauen, also es war wirklich viel schwieriger, als dass man sich das gemeinhin

103 Thomas Meyer im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 6. 2022.

104 Maru Rieben im Gespräch mit Raphaël Sudan, Bern, 21. 7. 2023.

vorstellt. Auch international habe ich das Gefühl, dass es ausgeglichener ist als in der Schweiz. Wir haben häufig die Listen durchgeschaut, alle Frauen angekreuzt und wieder geschaut, wer fehlt, wen können wir noch einladen, wir sind auch so vorgegangen bei der Mitgliederakquise. Bei den interpretierenden Leuten ist es gar keine Frage, das war schon länger sehr ausgeglichen. Bei den Improvisatorinnen eigentlich auch, da ist es auch viel ausgeglichener, schon lange. Aber bei den Komponierenden ist es wirklich nicht so einfach, das sieht man auch, wenn man die Programme anschaut, das ist gendermässig total unausgeglichen, da muss man sich keine Illusionen machen.»¹⁰⁵

Gegensteuer gab der STV aber wenig, auch nicht bei der Auswahl von CD-Porträts, obwohl diese für die Etablierung eines Kanons dank ihrer Diffusion über Medien, Ensembles und Festivals wichtig waren. Arter sieht hierzu allerdings eine Mitverantwortung bei den Partnerinstitutionen der Arbeitsgemeinschaft: «Das war sicher ein Thema, dass man versucht hat, das zu fördern. Aber dass es spezifische Frauenquoten zum Beispiel gab oder so ... Es kam, soviel ich weiss, in den Diskussionen nicht vor. Man müsste jetzt wirklich die Grammonts anschauen. Es sind wahrscheinlich doch zu wenige Frauen, die hier herausgegeben wurden. Aber das lag ja auch nicht nur an uns, sondern das lag auch an Pro Helvetia und an den anderen Partnern, die da ...»¹⁰⁶

Hier liegt Arter nicht ganz richtig. Gerade mit dem Wechsel des Leads zur Migros und zur nationalen Kulturstiftung wurde die Frauenfrage konkret angegangen und das Geschlechterverhältnis durchaus verändert.¹⁰⁷ Ueli Gasser, STV-Präsident nach der Jahrhundertwende und späterer künstlerischer Generalsekretär, bestreitet demgegenüber jede Diskriminierung und findet es natürlich, dass man da keinen Handlungsbedarf festgemacht habe: «Also grundsätzlich war das, glaube ich, in diesen Kreisen kein Problem mehr. Also wir haben ja alle mit Frauen studiert, zusammengearbeitet und, und, und also das war grundsätzlich kein Problem. Aber Probleme gab es natürlich auf der persönlichen Ebene. Auch bei den Frauen wie bei den Männern gibt es solche, mit denen ist es leichter zu haben, mit anderen weniger. Aber grundsätzlich, glaube ich, war das kein Problem. [...] Ich glaube, eine Folge von dem, dass die Beziehung eigentlich in Ordnung war, war auch, dass man, glaube ich, relativ wenig so Spezialförderung gemacht hat. Wenn Werke eingeschickt wurden für die Feste, hat man sie studiert wie alle andern. Und vielleicht sind da zum Teil schon ein bisschen unterschwellig dann Präferenzen hervorgetreten zugunsten der Frauen, aber nicht so, dass man ein Frauenprogramm gemacht hat oder irgendwie so was.»¹⁰⁸

Nach dieser Periode der Ignoranz hat man später die Untervertretung der Frauen zwar richtig bemerkt. Auf Quoten hat man aber nach wie vor verzichtet, ebenso auf spezifische Förderprogramme und Plattformen. Dem Mangel an Kompo-

105 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022.

106 Ebd.

107 Siehe das Kapitel zu den Tonträgern.

108 Ulrich Gasser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Kreuzlingen, 30. 6. 2022.

nistinnen habe man immerhin etwas durch die starke Präsenz von Improvisatorinnen und Interpretinnen kompensieren können, meint Sylwia Zytynska, die im Vorstand gleich alle drei Berufsfelder vertreten konnte: «Es gab damals in meinen, unseren, also in meinen Augen war das nicht das Thema. Man hat immer geschaut, dass es viele Frauen sind. Aber das war nicht so wie jetzt, wo man sehr, sehr genau schaut, prozentual, dass, ich meine, jetzt kann man gar nichts mehr machen, ohne irgendwie diese Quote zu haben. Aber damals hat man einfach gesagt, wir müssen unbedingt schauen, dass Frauen da sind. Und dann hat man geschaut, wenn es keine Komponisten gibt, dann, dann hat man geschaut, dass Frauen spielen. Und das war natürlich nicht schwer. Und es gab viele Frauen. Also in der Improszene gab es wirklich viel mehr Frauen. In, in Jazz gab's Frauen, aber in der Neuen Musik, klassischen Musik, gab es natürlich viele Frauen, aber mit Komponieren, Komposition, gute Komposition oder auch schlechte Komposition. Es gab wirklich nichts, und ich weiss, man hat Leute ausgegraben, die irgendwo in New York lebten. Ich weiss noch, Maria Niederberger war das. Ich weiss gar nicht, was mit ihr passiert ist. Aber leider war es kein gutes Stück. Aber sie hat sich selber gewundert, dass sie gespielt wird.¹⁰⁹ Man hat wirklich gesucht. Gesucht, unbedingt, um Frauen zu finden. Das ist zum Glück jetzt nicht mehr der Fall. Jetzt langsam ist das in den Köpfen und auch in den Köpfen von Frauen, dass wir, wir, wir *müssen*. Ich hatte das nie. Nie, weil für mich eine sehr gute Freundin von meinem Vater war Grażina Bacewicz. Das war für mich nicht ein Thema, Frauenkomposition. Ich meine, es ist einfach nicht aufgefallen. Wenn man auf das mit dem Zeigefinger sagt, ja, dann wird einem bewusst, dass selbstverständlich, das war nur Männer, es ist nur weisse Männer. Und es ist klar, das ist so, aber ich war sehr glücklich, dass ich alleine war, weil ich hatte so sehr viele Jobs (lacht).»¹¹⁰

Ausblick

Sylwia Zytynska ist eine langjährige teilnehmende Beobachterin des zeitgenössischen Musiklebens in der Schweiz, und dies in verschiedensten Funktionen. Auch nach 40 Jahren hat sie sich als geborene Polin eine kritische Distanz bewahrt. In ihrer breiten Erzählung spiegeln sich nicht nur geschlechtsspezifische Unterschiede, sondern auch deren kulturell begründete Differenzen. Auf die Frage, wie sie den Umgang mit Frauen im Tonkünstlerverein erlebt habe, entwickelt sie ein schillerndes Panorama, das assoziativ von Gegenstand zu Gegenstand springt und so ein zwar sehr subjektives, aber erhellendes Bild über die Stellung der Frau in der Schweizer Musik der letzten Jahrzehnte entwirft, dessen dynamische Entwicklung sie aber noch nicht abgeschlossen sieht: «Ja, das ist auch wieder so

109 Möglicherweise verwechselt sie hier etwas: Niederberger wurde 2003 von der Jury abgelehnt.

110 Sylwia Zytynska im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 5. 2022.

ein Thema. Mein Gott, du stellst gute Fragen, weil. Es ja, auf keine kann ich gute Antwort bieten, weil. Zum Beispiel Frauen. Das ist auch wieder subjektiv. Ich war immer sehr glücklich, Frau zu sein, weil durch das, dass ich Frau war, und ich war lange Zeit die einzige Schlagzeugin, habe ich das gar nicht gemerkt, dass es hier anders ist als in Polen, weil bei mir in der Schule waren wir fünf Schlagzeuger in unserer Klasse und vier davon waren Frauen und es war ein einziger Mann, der Schlagzeug spielt, und das machte schon mal einen Unterschied. Ich habe das erst gemerkt, als ich Kinder hatte und ich, wo ich wirklich von den anderen Frauen ... Und ich habe eigentlich von den anderen Frauen viel schlimmere Dinge erlebt als von Männern, weil die anderen Frauen haben mir immer gesagt, ja, ich meine, du weisst ja nie was, die Kinder haben kein Zvieri, kein Znüni gehabt, oder irgendwelche Säcklein, oder irgendwelchen Bügel, der dann nicht angeschrieben war. Nein, ich kam mir immer so, dabei stimmt es nicht. Ich ging immer mit ins Lager und so, aber ja, man spürte von den anderen Frauen, dass, dass ich Musikerin bin und da anders mache. [...] Was bei den Komponistinnen war, war selbstverständlich. Ja, genau, das war spannend. Ich habe eigentlich meine Musikerkarriere begonnen nach meinem Diplom 1985 bei dem FrauenMusikForum. Damit habe ich begonnen und habe eine Tournee mit irgendwie 37 Konzerten überall, da habe ich die Patricia Jünger kennengelernt. Und ja. Da habe ich das erlebt, dass man die Frauen wahnsinnig in Mittelpunkt stellen wollte. Es war ein gutes Stück von Geneviève Calame. Und die ist leider dann recht früh gestorben. Aber sie fand ich wahnsinnig toll. Und die anderen Stücke ... Ich will jetzt nicht was Falsches sagen, aber ich weiss, es war wahnsinnig schlechte Musik und die Auswahl. Es gab wahrscheinlich eine schlechte Auswahl: Es gab auch sehr wenig Frauen. Es war die Patricia Jünger. Es war die Geneviève Calame, die Patricia Jünger fand ich fantastisch für Schlagzeug, was sie komponiert hat. Leider Alkohol und, und eine wahnsinnig schwierige Persönlichkeit hat ihr ... Die wäre wirklich interessant, die hat wirklich sehr, sehr tolle Stücke gemacht. Ich habe mit ihr nachher fünf Jahre lang gearbeitet, aber irgendwann habe *ich* sogar nicht mehr ausgehalten. Aber nein, Frauen. Man hat versucht. Immer und immer. Schon immer. Weil, in der Schweiz ist die Demokratie sehr weit. Man hat versucht, die Frauen da zu engagieren, aber es gab wirklich nicht viele. Ganz einfach. Und da müsste man eigentlich beginnen. Nicht, ob es sie gibt. Warum gibt es sie nicht? Und es gab sie nicht, weil sie einfach gar nicht auf die Idee kamen oder man, ja, irgendwie war, war das so eine Männerdomäne. Und das ist in den Köpfen und das ist immer noch sehr tief. Ich finde, das Komponieren ist noch viel schlimmer als, als, also in den Köpfen, dass das eine Männerdomäne ist als, als Schlagzeug oder, weiss ich nicht, Tuba oder Dirigieren, dass ich finde komponieren. Ich weiss nicht warum. Wahrscheinlich wie Architektur, Komposition und Architektur ist ähnlich. Und ich glaube, das ist der Ursprung, dass man sagt: Ja, Männer haben dieses, dieses Hirn, das anders funktioniert. Was natürlich ein kompletter Schwachsinn ist. Und wir als Frauen vielleicht wagen nicht Dinge, die nicht, nicht, nicht klar sind, dass wir dazu gehören und, und, um zu komponieren, muss man schon sehr viel

Rückgrat haben und Geduld. [...] Damit das sich ändert, weil ich denke, wenn wir dann wirklich lange genug Frauen haben, dann wird sich das ändern. Und vielleicht sind wir in so einer Übergangszeit. Und ich denke, jede Zeit ist eine Übergangszeit, weil, jede Zeit führt zu irgendwas.»¹¹¹

¹¹¹ Ebd.

War die Freie Improvisation 2010 am Ende?

Polemik über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz

RAPHAËL SUDAN

«Ist die freie Improvisation am Ende?»

In der Zeitschrift *Dissonanz* Nr. 111 vom September 2010 erschien ein Artikel mit diesem provokant-suggestiven Titel, der zu einer enormen Kontroverse führen sollte. Weder vorher noch nachher hat ein Artikel in *Dissonanz* jemals eine so intensive Welle von Reaktionen ausgelöst, die teils nuanciert, teils scharf ausfielen, und zwar nicht nur in Bezug auf den Inhalt des Artikels, sondern auch in Bezug auf die Machtkonflikte, die sich aus den vielfältigen Rollen und Ämtern des Autors Thomas Meyer ergaben.

Die Reaktionen der zahlreichen Improvisator:innen, die zur Feder oder in die Computertasten gegriffen haben, um Meyer zu antworten, ermöglichen es, eine Art Bestandsaufnahme der Schweizer Szene der improvisierten Musik im Jahr 2010 zu erstellen. Die Aussagen enthalten zahlreiche Elemente, die beschreiben, was die Freie Improvisation in den Augen derer bedeutet, die sie praktizieren und die sich oft dagegen sträuben, ihr eine Definition zu geben oder über die eigene Praxis zu sprechen.

Als der STV 1989 eine radikale Veränderung einführte, indem er neu Mitglieder aufnahm, die auch nichtklassische Musik – einschliesslich der improvisierten Musik – vertraten, begrüsstete Thomas Meyer diese Öffnung in einer Ausgabe von *Dissonanz* im November desselben Jahres.¹ Hat sich die Freie Improvisation 20 Jahre später so stark verändert, dass man 2010 von ihrem Ende sprechen kann? War der Autor nostalgisch an eine Zeit erinnert, in der die Freie Improvisation auf andere Art und Weise praktiziert wurde, sodass er ihre seitherigen Veränderungen nicht gesehen oder bedacht hat? Welche neuen Formen der Improvisation und welche Anteile der Akteur:innen an der Szene wurden in seinem Artikel übersehen? Und welche Bilanz können wir 15 Jahre nach seinem Erscheinen über die weitere Entwicklung der Freien Improvisation ziehen?²

1 Thomas Meyer: Improvisierte Musik in der Schweiz, in: *Dissonanz* 22 (1989), S. 18–24.

2 Im Jahr 2010 entdeckte ich als klassischer Pianist nach und nach die Szene der Freien Improvisation. Ich habe die Kontroverse, die in diesem Artikel interessiert, nicht persönlich erlebt, da ich die Protagonisten zu diesem Zeitpunkt noch nicht kannte. Später begegnete ich vielen von ihnen, denn zwischen 2015 und 2017 absolvierte ich an der Musikakademie Basel den Masterstudiengang Freie Improvisation bei Alfred Zimmerlin und Fred Frith. In diesem Zusammenhang hatte ich das Vergnügen, unter anderen Jonas Kocher und Lucas Niggli kennenzulernen und nach und nach in den Mikrokosmos der Schweizer Improvisator:innen aufgenommen zu

Die Zeitschrift *Dissonanz* und der Kontext des Artikels

Die 1984–2018 vierteljährlich erscheinende Zeitschrift *Dissonanz* hat eine ganz besondere Geschichte und Bedeutung im Kontext des STV. Sie entstand nach dem Niedergang der *Schweizerischen Musikzeitung* (SMZ) infolge des finanziellen Rückzugs der Firma Hug, wovon wir Spuren im Protokoll des Vorstandes des STV vom 2. Juli 1983 finden. Dort wurden Ansätze zur Zusammenarbeit mit der Musiker-Kooperative Schweiz (MKS), dem Schweizerischen Musikpädagogischen Verband (SMPV) und der Schweizerischen Gesellschaft für Musikwissenschaft diskutiert, und die letztlich gewählte Form war die einer «Trennung vom SMPV» und der Gründung einer neuen «Schweizer Musikzeitung, die wieder zum offiziellen Organ des STV werden soll»,³ mit Subventionen von der SUISA-Stiftung und Pro Helvetia. Die Stelle des Chefredaktors wird ausgeschrieben und an Christoph Keller vergeben. Das Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. und 11. Februar 1984⁴ gibt einige Informationen über die Entstehung der neuen STV-Zeitschrift, einschliesslich der Namenswahl *Dissonanz/Dissonance*, und über die Produktionskosten der ersten Jahre: 55 000 Franken für zwei Ausgaben 1984 und 70 000–75 000 Franken für vier Ausgaben 1985. Die vom Vorstand zunächst abgelehnte Zusammenarbeit mit der MKS wurde einige Jahre später konkretisiert: «1993 wird die Herausgeberschaft der *dissonanz* nämlich um eine Institution erweitert, die sich ganz der FI [Freien Improvisation] verschrieben hat: die MusikerInnen Kooperative Schweiz (MKS). In der Bekanntmachung der Nummer 37 ist vermerkt, dass dies auf ein «Angebot» des STV hinweist. Die Öffnung des STV in Richtung von FI ist somit offiziell.»⁵

Die noch heute zugängliche Website definiert die Zeitschrift wie folgt: «*Dissonance* ist eine vierteljährlich erscheinende Zeitschrift, die mit wissenschaftlichen Arbeiten, Essays, Analysen und Rezensionen das aktuelle Musikschaffen dokumentiert und kommentiert.»⁶ Sie wurde auch für offizielle Mitteilungen und Protokolle von Sitzungen der STV-Kollegien bei deren Gründung verwendet, wie die interne Korrespondenz des *collège i* (i steht für Improvisation) belegt.⁷ Es finden sich auch zahlreiche Artikel und Forschungsarbeiten, die reichlich

werden. Es ist nicht zu leugnen, dass ich eine gewisse Sympathie für diese Szene habe, in der ich mit der Zeit selbst zum Akteur geworden bin. Was die Kontroverse betrifft, beobachte ich sie nicht nur aus einer gewissen wissenschaftlichen Distanz, um das Thema objektiv zu behandeln, sondern auch aus zeitlicher Ferne, da ich von ihr erst viele Jahre später Kenntnis erlangt habe.

3 Kantons- und Universitätsbibliothek Lausanne, Service des Archives musicales, Fonds de l'Association suisse des musiciens, ASM-E-1-47, S. 5.

4 ASM-E-1-47, S. 4.

5 Michael Kunkel: War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? Eine paläomusikologische Lektüre der Musikfachzeitschrift *Dissonanz*, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 295–308, Zitat S. 300.

6 *Dissonance*, <https://dissonance.ch/de>, 4. 4. 2024.

7 ASM-B-2-188.

Zeugnis ablegen von der Denkweise wichtiger Akteur:innen des STV. Aufgrund der hohen Produktionskosten löste die Zeitschrift seit ihrer Entstehung Debatten über ihre weitere Existenz aus. Sorgen zeichnen sich bereits im Protokoll der Vorstandssitzung vom 1./2. Dezember 1984 ab: «Pro Helvetia hat für 1984 Fr. 15 000 an *Dissonanz/Dissonance* überwiesen. Dieser Betrag entspricht der Hälfte der Subvention, die der SMZ gewährt wurde, und wird diesen Anteil nie überschreiten.»⁸ Präsident Hans Ulrich Lehmann erklärt, dass «*Dissonanz/Dissonance* uns sehr teuer zu stehen kommt und schnellstmöglich Einsparungen vorgenommen werden müssen».⁹ Spannungen gab es insbesondere zwischen dem Herausgeber STV und der Redaktion, wie Michael Kunkel, Chefredaktor von *Dissonanz* von 2004 bis 2015, in einem satirisch geformten, aber inhaltlich sehr treffenden Beitrag beschreibt: «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 [Leminger Dissonanz] konstant zu grun-dieren scheint.»¹⁰

Betrachteten einige die werbefreie Zeitschrift als «eine Tänzerin, die wir uns nicht leisten können»¹¹ – die gleichen oder fast gleichen Worte wurden von mehreren wichtigen Akteur:innen verwendet –, wollten andere unbedingt an ihr festhalten, um eine Plattform zu haben, wo Musiker:innen frei schreiben konnten. Die letzte Ausgabe von *Dissonanz*, Nr. 144, erschien 2018, ein Jahr nach der Fusion des STV, des Schweizer Musik Syndikats und der Musikschaffenden Schweiz zum Berufsverband Sonart.

Bereits in der allerersten Ausgabe von *Dissonanz* aus dem Jahr 1984 trat Thomas Meyer mit einem Artikel auf.¹² Von da an schrieb er regelmässig auch über improvisierte Musik. Meyers Weg führte über die traditionelle Musikwissenschaft hinaus: «Beim Tages-Anzeiger Zürich wurde er bald Musikjournalist, später auch bei Radio DRS 2, immer im zentralen Bereich der Neuen Musik, aber mit Interesse durch die ganze Klassik bis hin zum Mittelalter zurück und sehr schnell auch in den offenen Feldern hin zu Improvisation, Jazz, Installation, Aktion, Film, Multimedia.»¹³

Die Improvisierenden begrüsst sein Interesse an ihrer Praxis, wie selbst die Kontroverse zeigt, die sein Artikel von 2010 auslöste. So sagte Jonas Kocher, Vertreter der Improvisierenden im Vorstand des STV: «Ausser dir schreibst in der Schweiz kaum jemand über improvisierte Musik.»¹⁴ Michel Kunkel beschrieb

8 Protokoll der Vorstandssitzung vom 1./2. 12. 1984, ASM-E-1-47, S. 9.

9 Ebd.

10 Kunkel (wie Anm. 5), S. 298.

11 Hélène Sulzer im Gespräch mit Raphaël Sudan, Pully, 10. 3. 2023, Teil 1, 00:30:45. Die Übersetzungen stammen, wo nicht anders angegeben, vom Autor.

12 Thomas Meyer: Der Klang des Alltags oder Die Musik in der Stadt, in: *Dissonanz* 1 (1984), S. 14 f.

13 Musinfo: Thomas Meyer, musinfo.ch/de/personen/autoren/?pers_id=355&abc=M, 1. 4. 2024.

14 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jonas Kocher, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch>.

Meyer als jemanden, der sich «über Jahrzehnte zu FI [Freie Improvisation] äussert und quasi als das gute Gewissen der Improvisation in Erscheinung tritt».¹⁵ In einem Telefoninterview sagte Meyer, dass er seit seinen Anfängen in der Schweiz Konzerte mit improvisierter Musik besuche: «Seit den 1970er-Jahren. Irène Schweizer und klassische Musiker. Die freie Improvisation war eine Mischung aus Klassik und Jazz. Es war eine Fortsetzung dessen, was die Komponist:innen 1960–1970 entwickelt hatten, auch eine Fortsetzung des Free Jazz. Es war eine sehr unruhige Szene in den 1980er-Jahren. Ich war Journalist für klassische Musik, aber ich habe versucht, diese Szene zu beobachten.»¹⁶

Mit seinem Artikel «Ist die freie Improvisation am Ende?» sorgte Meyer dadurch für einen Skandal, dass er die Hypothese aufstellte, diese Praxis entwickle sich nicht mehr weiter, weil sie ihre soziale und politische Daseinsberechtigung verloren habe. Bis dahin war er einer der wenigen Sprecher der Freien Improvisation gewesen. Der Beitrag schlug wie eine Bombe ein und viele Improvisator:innen fühlten sich betrogen. In vielen Reaktionen sind Enttäuschung und Unverständnis spürbar.

In seiner Sitzung vom 13. September 2010 thematisierte der Vorstand des STV den Artikel von Thomas Meyer – auf eine ziemlich ungeschickte und grob zusammengefasste Weise, wie dem Protokoll zu entnehmen ist – und diskutierte eine mögliche Reaktion darauf: «TM hat einen polemischen Artikel geschrieben über die Situation der improvisierten Musik, die nicht mehr existent sei, was alles andere als wahr ist. Wir sollten ein Dementi und einen Artikel über die neue Szene schreiben.»¹⁷

In der folgenden Ausgabe von *Dissonanz* (Nr. 112, Dezember 2011) werden in der Rubrik «Diskussion» auf 13 Seiten Reaktionen abgedruckt: ein Editorial, erste Leser:innenbriefe, ein Interview mit Thomas Gartmann (Leiter Musik bei Pro Helvetia) und eine Ergänzung von Thomas Meyer.¹⁸ Doch die Zuschriften von Improvisator:innen waren so zahlreich, dass schliesslich die gesamte Kontroverse online gestellt wurde, sodass sie quasi zu einem Blog über Improvisation wurde – zum ersten und einzigen Mal in der über 30-jährigen Geschichte der Zeitschrift. Die *Dissonanz*-Redaktion eröffnet die Diskussion mit einem zweisprachigen Editorial (deutsch und französisch), in dem sie erklärt: «In dieser

ch/de/rubriken/6/95#kocher, 22. 4. 2024, französisches Original: «À part toi, presque personne n'écrit sur la musique improvisée en Suisse.»

15 Kunkel (wie Anm. 5), S. 299.

16 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «Depuis le début. Les années 1970. Irène Schweizer et les musiciens classiques. Un mélange de musique classique et de jazz. C'était la continuation de ce que les compositeurs de 1960–70 ont développé. Et aussi une continuation du *Free Jazz*. C'était une scène très agitée dans les années 1980. J'étais journaliste pour la musique classique, mais j'ai essayé d'observer cette scène-là.»

17 Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. 9. 2010, S. 3, ASM-E-1-54: «TM a écrit un article polémique sur la situation de la musique improvisée, qui serait actuellement inexistante, ce qui est tout sauf vrai. Il faut écrire un démenti et un article sur la nouvelle scène.»

18 Diskussion in *Dissonanz* 112 (2010), S. 64–76.

Ausgabe der *dissonance* werden, um das weite intellektuelle und stilistische Spektrum der bisherigen Diskussion wenigstens anzudeuten, einige repräsentative Statements nochmals wiedergegeben [...]»¹⁹

Die drei Hauptkontrahenten in der auf den Artikel folgenden Polemik waren alle einmal STV-Vorstandsmitglieder: Jacques Demierre 1991–1994 der erste Vertreter der Improvisator:innen im Vorstand, Thomas Meyer 2003–2009 Kassier und Jonas Kocher 2008–2017 der letzte Vertreter der Improvisator:innen.

Als Meyer seinen Artikel schrieb, war er Mitglied des Stiftungsrats der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, eine Machtposition, die für Improvisator:innen, die sich durch den Inhalt des Artikels geschädigt fühlten, inakzeptabel schien.²⁰ Tatsächlich kann man, unabhängig vom Inhalt des Artikels, leicht die Gefahr eines Interessenkonflikts erkennen, da Meyer mehrere Verantwortlichkeiten auf sich vereinte: seine Tätigkeit im Stiftungsrat von Pro Helvetia, seine Tätigkeit als Radiojournalist und Rezensent beim *Tages-Anzeiger*, als Autor für *Dissonanz* und darüber hinaus seine jahrelange Position als STV-Vorstandsmitglied, die ihm Ausstrahlung und Einfluss im Verein verliehen hatte. Ohne auf die Frage einzugehen, ob Meyer ein Mann war, der nach Macht strebte, indem er wichtige Ämter kumulierte, kann man behaupten, dass eine solche Konstellation ihm die Pflicht zur Zurückhaltung auferlegte, wollte er seine Integrität in der einen oder anderen Position nicht gefährden. In dieser Hinsicht kann man die Improvisationskünstler:innen verstehen, die mit dem Finger auf das zeigten, was Jacques Demierre in seinem Brief vom 15. September 2010 als «*berlusconische* Position» bezeichnete.²¹ Auf diesen Vergleich wurde im Leitartikel der Redaktion hingewiesen, die sich erstaunt zeigte über die «radikale Vielfalt des Tonfalls zwischen dem eher zurückhaltenden, abgewogenen Charakter des Artikels und der emotionalen Gewalt der meisten Antworten (man beachte einen Vergleich mit Berlusconi)». Es ist interessant, dass die Berlusconi-Analogie, die in der Onlineversion der Diskussion veröffentlicht wurde, in der in *Dissonanz* 112 veröffentlichten Druckfassung von Demierres Beitrag fehlt, der eine überarbeitete Version seines Schreibens vom 25. September und eines weiteren vom 18. Oktober 2010 ist. Meyer antwortete auf diesen Vorwurf in der Diskussion von *Dissonanz* 112: «[...] was meine doppelte Stellung als Journalist und Stiftungsrat der Pro Helvetia angeht: Der Vergleich mit berlusconischen Verhältnissen ist unsinnig. Ich setze mich in beiden Funktionen gleichermassen für die zeitgenössische Musik ein und bin überzeugt, dass sie sich gut trennen lassen. Es wäre auch seltsam, wenn sich Pro Helvetia von einem ihrer Stiftungsräte die Kulturpolitik vorschreiben liesse.»²²

19 Ebd., hier S. 64.

20 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jacques Demierre, 25. 9. 2010, dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre, 4. 4. 2024.

21 Ebd., doppelte Hervorhebung original.

22 Thomas Meyer: Raus aus den Nischen! Stellungnahme von Thomas Meyer zu den Repliken auf seinen Artikel, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/92>, 13. 8. 2024.

Diskrepanz zwischen dem Artikel und der Entwicklung der freien improvisierten Musik

Der Artikel basiert auf einem Konzert, das Thomas Meyer besucht hat und auf dessen Grundlage er grundsätzliche Fragen zur Freien Improvisation stellt. Das Konzert fand in der Werkstatt für improvisierte Musik (WiM) Zürich statt, die 1978 gegründet wurde und einer der wichtigsten Veranstaltungsorte für improvisierte Musik in der Schweiz ist – zumindest in der Deutschschweiz. Wichtige Publikationen wie *Jazz in der Schweiz*²³ von Bruno Spoerri oder *Jazzstadt Zürich*²⁴ von Ueli Staub berichten über die Geschichte dieses Ortes, dessen symbolische und soziale Bedeutung in der späteren Polemik folgenreich werden sollte. Das angesprochene Konzert versammelte Pioniere der Schweizer Improvisationsszene.

Meyer beginnt mit einer lobenden Beschreibung der Musiker und des Konzerts: «Kürzlich – am 22. Juni 2010 – hatte sich in der WiM, der Werkstatt für improvisierte Musik in Zürich, ein Septett angekündigt: die beiden Bassisten Peter K Frey und Daniel Studer, der Klarinettist Hans Koch, der Gitarrist Michael Seigner, der Pianist Jacques Demierre, der Cellist Alfred Zimmerlin und der Geiger Harald Kimmig. [...] Improvisierte Musik aus der Schweiz auf höchstem Niveau, abwechslungsreich und konsequent musiziert, jederzeit im Fluss und in der Aufmerksamkeit, spannend bis zum letzten, zum Geräuschhaften tendierend, vorausschauend, Anklänge vermeidend, strukturiert. Kurz: freie Improvisation auf hohem, beängstigend hohem Niveau, denn wer will ihnen das nachmachen, in einer so grossen Besetzung und nicht in der diesbezüglich «bequemerem» Trioformation zum Beispiel. [...] Frei sollte es sein, frei improvisiert ohne jede Absprache. Man kam zusammen, wechselte kein Wort über Musik, spielte zusammen, wechselte auch darüber kein Wort und ging wieder auseinander. Krud gesagt, aber das ist das eine Extrem. So dürfte es auch an diesem 22. Juni geschehen sein: wortlos. Das ist die hohe Kunst.»²⁵

Meyers Frage nach dem möglichen Niedergang der Freien Improvisation ist also nicht auf das rein musikalische Ergebnis zurückzuführen, sondern auf andere Faktoren und Parameter. Meyer beschreibt den sozialen und politischen Kontext, in dem diese Musik praktiziert wurde, als er begann, sich für sie zu interessieren, in den 1980er-Jahren, vermittelt durch eine gewisse Dringlichkeit, eine Form von Art brut, möchte man sagen. Diese Praxis hatte auch eine implizite Ästhetik und eine allgemein akzeptierte Sprache, die oft energiegeladen oder sogar aggressiv war und die sich parallel zu den Jugendunruhen ausprägte. Das Konzert des Septetts entspricht somit einem anderen Ansatz und Kontext als in den Achtzigerjahren, wie Alfred Zimmerlin erklärt: «Zu dieser Zeit [2010]

23 Bruno Spoerri: *Jazz in der Schweiz*, Zürich: Chronos, 2005.

24 Ueli Staub: *Jazzstadt Zürich. Von Louis Armstrong bis Zurich Jazz*, Zürich: NZZ Libro, 2003.

25 Thomas Meyer: Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz, in: *Dissonanz* 111 (2010), S. 4–9, hier S. 5.



Abb. 1: Die Trioformation KARL ein KARL mit Peter K Frey, Michel Seigner, Alfred Zimmerlin bildete den Kern des Septetts und wurde von Thomas Meyer in seinem Artikel von 1989 porträtiert. Hier live in Willisau, 2013. Foto: Dragan Tasic.

gab es viele Bewegungen, die darauf abzielten, das Material zu reduzieren und sich auf den Klang sowie die Struktur zu konzentrieren. Es war eine abstrakte Suche, die zu einer ruhigeren, introspektiven Musik führte, die weit vom Free Jazz entfernt war. Wir hatten den Wunsch, neue Felder zu entdecken. Und wir haben dieses Konzert freiwillig in der WIM gemacht, das ein Atelier ist! Ein Ort, an dem man forschen und ausprobieren kann. Und wir wollten die Möglichkeit erforschen, eine gemeinsame Sprache für ein Septett zu finden, mit einem kompositorischen Gedanken. Ein Ensemble zu gründen, ist Teil der Komposition. Die Anzahl der Musiker, das musikalische Set-up, ist Teil des Experiments. Es war eine sehr strukturierte Musik, man könnte es als *instant composing* bezeichnen. Und damit eine Suche nach einem bestimmten Aspekt der improvisierten Musik, ohne die anderen Forschungsfelder zu verleugnen. Thomas kam, und er dachte vielleicht, dass er nur ein Konzert hören wollte, obwohl es ein Forschungsexperiment war. Er dachte, es sei perfekt, es sei komponiert, aber er suchte nach dem Ursprung des Free Jazz, der absichtlich nicht vorhanden war. Ihm fehlte dieser rohe Ausdruck.»²⁶

26 Alfred Zimmerlin im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 10. 5. 2021: «A cette époque [2010] il y avait de nombreux mouvements visant à réduire le matériel et à se concentrer sur le son, ainsi que la structure. C'est une recherche abstraite, qui a donné une musique plus calme, introspective, très éloignée du *Free Jazz*. Nous avons l'envie de découvrir des nouveaux champs. Et nous avons fait ce concert volontairement au WIM, qui est un atelier! Un lieu pour faire des recherches, des essais. Et nous voulions faire une recherche sur la possibilité de trouver un langage commun en septette, avec une pensée de composition. Créer un ensemble, cela fait partie de la composition. Le nombre de musiciens, le set-up musical, fait partie de l'expérience. C'était une musique très structurée, on pourrait dire du *instant composing*. Et donc, une recherche sur un aspect précis de la musique improvisée, sans renier les autres champs de

Meyers Einschätzung dieser Veranstaltung verrät ein gewisses Missverständnis der Absichten der Musiker, das ihn dazu führt, im Laufe des Artikels grundsätzliche Fragen zu den Herausforderungen der Freien Improvisation und ihrem aktuellen Stand zu stellen. Da ist zunächst eine allgegenwärtige definitorische Frage, die mit dem Begriff selbst zusammenhängt, und damit eine Hinterfragung des Begriffs Freiheit. In seiner Reaktion auf den Artikel stellt Bertrand Denzler fest, dass «dieser Artikel – gewollt oder ungewollt – einige interessante Fragen aufwirft. Was bedeutet ‹frei› in diesem Zusammenhang?»²⁷

Thomas Meyer schreibt: «Vielleicht haben sich da die Akzente tatsächlich verschoben, ist jene in den siebziger und achtziger Jahren zentrale Befreiung in den Hintergrund getreten.»²⁸ Der Begriff der Freiheit ist nicht mehr der einzige Grund für die Existenz dieser Musik. In Meyers Diskurs gibt es aber eine Vermischung zwischen dem Inhalt, dem Vorgehen und dem Aktivismus, der sich in der Musik herauskristallisieren würde. Um dies zu erläutern, blende ich einige Jahrzehnte zurück.

Die Anfänge der Freien Improvisation in den Jahren um 68 und damit in der Zeit der Studentenrevolte sind kein Zufall, auch wenn beide Phänomene wohl eigenständig sind: Die von den Studentenaktivisten proklamierte Freiheit und die von den Musiker:innen der Freien Improvisation proklamierte Freiheit haben je eine eigene Ausprägung, die jedoch Parallelen und Synergien aufweisen. Alain Savouret, der 1968 Schüler von Olivier Messiaen am Conservatoire national de Paris war, kommentiert dies aus französischer Perspektive folgendermassen: «[Der Mai 68] war nur eine Lektion für diejenigen, die ihn erlebt haben, wie ich, wie andere von dieser Art [...]: nämlich die Lust zu spielen, mit anderen zu spielen. [...] Es war eine Reaktion auf einer sozialen Ebene. Es war keine musikalische Reaktion, würde ich sagen. [...] Aber für uns bot sie mehr eine Perspektive, anders auf die Gesellschaft und auf die Ohren der Gesellschaften einzuwirken.»²⁹ Seiner Meinung nach wirkte die Studentenrevolte für viele Menschen als eine Art Sog, sodass diese sich fragten, wie sie in diesem Kontext handeln könnten: «Für Menschen, die wie ich 1968 noch am Konservatorium weilten, schien es eine Notwendigkeit, als Folge von 68 Strukturen und Formen zu verändern. Also, sich auf die Ideen dieser Studentenbewegung einzulassen und zur Tat zu schreiten. Und wie könnte man radikaler zur Tat schreiten, als zu sagen: ‹Wir gehen hin, wir organisieren Musikveranstaltungen, wir machen Musik, aber ohne Noten.›»

Gemäss Meyer hat Freiheit in der Freien Improvisation nun eine geringere Bedeutung als in den Siebziger- und Achtzigerjahren, insofern «einige Musiker

recherche. Thomas est venu, et il a peut-être pensé qu'il venait juste écouter un concert, alors que c'était une recherche. Il a pensé que c'était parfait, que c'était composé, mais il a recherché l'origine du *Free Jazz* qui était volontairement absente. Il lui a manqué cette expression crue.»

27 Antwort auf den Artikel von Thomas Meyer: Bertrand Denzler, 25. 9. 2010, www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95#denzler, 10. 8. 2024.

28 Meyer (wie Anm. 25), S. 8.

29 Alain Savouret im Gespräch mit Raphaël Sudan, Paris, 12. 2. 2022, 2. Teil, 00:01:46.

wie Jacques Demierre es vorziehen, den Begriff ›Freiheit‹ hinter jenen der ›responsabilité‹ zu stellen. Verantwortung fürs Ganze zu übernehmen. Die Freiheit erstarrt zur Unfreiheit, wenn sie nur sich selber auf den Nabel schaut.»³⁰

Die bildende Künstlerin Miriam Sturzenegger, die enge Kontakte zu einer Vielzahl von Improvisationskünstler:innen pflegt, hat ebenfalls auf die von Meyer ausgelöste Polemik reagiert und bringt das Ganze auf eine Metaebene, die die gesellschaftlichen Herausforderungen dieser Praxis berücksichtigt, gerade was die Freiheit und die Grenzen, die es zu verschieben gilt, betrifft: «Wie auch in der bildenden Kunst war dies eine Zeit, in der die Thematisierung der Grenzen ein wesentliches Anliegen der KünstlerInnen war, es galt, diese Grenzen zu erweitern, zu verschieben, aufzulösen. Damit rührte man an noch existierende Tabus, man leistete unweigerlich Widerstand gegen die bürgerlichen Normen im Kulturverständnis, gegen den akademischen Kanon, gegen konservative ästhetische Vorstellungen. Freie Improvisation zu praktizieren oder Aktionskunst zu machen war damals eine politische Handlung, automatisch, es war provozierend und existentiell, denn es ging darum, die Freiheit der Kunst gegenüber der Gesellschaft durchzusetzen und sich von der Vergangenheit zu emanzipieren.»³¹ Aber war die Freiheit in der Praxis wirklich eine vollkommene? Die Statements von Pionieren wie Derek Bailey scheinen klar zu sagen, dass dies nicht der Fall ist: «Sie [die freie improvisierte Musik] hat keine stilistische oder idiomatische Verpflichtung. Sie hat keinen vorgeschriebenen idiomatischen Klang. Die Merkmale der frei improvisierten Musik werden nur durch die klanglich-musikalische Identität der Person(en) bestimmt, die sie spielen.»³² Es handelt sich hier um eine Art Kodex der nichtidiomatischen Musik, der darauf abzielt, jegliche Verwendung eines referenzierten Idioms zu meiden. Die «Freie» Improvisation war also eine «free from»-Improvisation. Sie sollte sich nicht auf einen referenzierten Stil beziehen, aber durch diese Negation wurde sie zu einem eigenen Idiom mit seinen Totems und Tabus. Im Übrigen ist es heute recht einfach, eine Aufnahme Freier Improvisation aus den 1970er-Jahren zu erkennen, da das musikalische Ergebnis einer für diese Zeit typischen Ästhetik entspricht, wie auch Alain Savouret erwähnt: «Es gab eine unterschwellige Ästhetik, natürlich, aber die fand sich ein bisschen überall wieder.»³³ Was dieser Ästhetik nicht entsprach, wurde einfach nicht als Freie Improvisation angesehen, und die Pioniere des Genres wie Bailey oder Eddie Prevost waren in dieser Hinsicht sogar ziemlich totalitär: «Es gibt keinen Platz für einen Dur-Akkord in der Freien Improvisation»,³⁴ sagte

30 Meyer (wie Anm. 25), S. 8.

31 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Miriam Sturzenegger, 25. 9. 2010, www.dissolance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger, 23. 7. 2024.

32 Derek Bailey: *Improvisation, its nature and practice in Music*, London: Da Capo Press, 1992, S. 83: «It has no stylistic or idiomatic commitment. It has no prescribed idiomatic sound. The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the person or persons playing it.»

33 Alain Savouret im Gespräch mit Raphaël Sudan, Paris, 12. 2. 2022, 3. Teil, 00:33:36.

34 Beitrag von Eddie Prevost während eines Workshops zur freien Improvisation in Basel, zitiert von Fred Frith in einem Gespräch mit Raphaël Sudan, Basel, 23. 4. 2018.

Prevost während eines Workshops. Im Gegensatz dazu geht Miriam Sturzenegger davon aus, dass die Freie Improvisation heute freier ist, weil sie undogmatisch wurde: «[...] weil die ideologischen Fesseln mittlerweile weggefallen sind, kann sich die freie Improvisation als Haltung heute weitaus breiter und heterogener entfalten als damals.»³⁵ Auch Lucas Niggli weist in diese Richtung, indem er sich als «Kind des <anything-goes>» bezeichnet.³⁶ Das Nichtidiomatische wird zum Nichtdogmatischen, und das neue Idiom, zu dem die Freie Improvisation durch die Negation der anderen geworden ist, wird wieder inklusiv. Doch wie in vielen Reaktionen erwähnt, bedeutet Inklusivität und Offenheit gegenüber anderen Stilen nicht, sich jeglicher Form von Organisation zu entziehen. So proklamiert Lucas Niggli: «Wir wollen nicht an den Punkt kommen, an dem wir uns von den Dogmen der freien Improvisation befreien müssen.» Und auch wenn er diese inklusive Generation verkörpert: «Ich gehöre eindeutig zu dieser Kategorie, bin in vielen Ohren ein <Hansdampf-in-allen-Stil-Gassen>, aber ich will immer noch Verantwortung übernehmen und mich frei in der Musikwelt bewegen.» In ihrem ebenfalls in *Dissonanz* 112 veröffentlichten Brief vom 19. Oktober 2010 nehmen die Musiker von KARL ein KARL eine ähnliche Position ein, indem sie den Einbezug unterschiedlicher Stile als Hauptmerkmal der Postmoderne hervorheben: «Musikalisch bedeutet das <anything goes>, dass jeder und jede für sich ästhetisch klare Positionen beziehen muss, um nicht im Unverbindlichen landen zu müssen.»³⁷ Die Freie Improvisation mag zwar frei von nichtidiomatischen Zwängen sein, aber sie bleibt deswegen nicht völlig frei und war es auch nie. Thomas Meyer spricht davon, dass Jacques Demierre mehr von der Verantwortung als von der Freiheit spricht. Jacques Demierre antwortet darauf indirekt in einem Interview 14 Jahre später, indem er sagt: «Aber die Freiheit, für mich besteht sie für die Leute, mit denen ich spiele. [...] Also, ich habe ein Trio, mit dem ich sehr regelmässig spiele, die anderen beiden sind völlig frei, für mich nicht verantwortlich, sondern frei zu tun, was sie wollen. Und so spüre ich diese Freiheit, ich gebe ihnen diese Freiheit, aber ich erwarte auch, dass sie mir diese Freiheit geben.»³⁸ Der Schwerpunkt liegt erneut auf der Kollektivität, dem subtileren Aspekt einer Freiheit, die dem anderen angeboten wird und die auf Gegenseitigkeit beruht. Und wenn man noch weiter über Meyers Ausführungen nachdenkt, der vom befreienden Aspekt dieser energetischen Musik mit ihrem kruden Charakter spricht, fragt man sich:

35 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Miriam Sturzenegger, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger>, 13. 8. 2024.

36 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Lucas Niggli, 22. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#niggli>, 13. 8. 2024.

37 KARL ein KARL: Peter K Frey, Michel Seigner, Alfred Zimmerlin: Anfang/Ende/Anfang, in: *Dissonanz* 112 (2010), S. 64–76, hier S. 71.

38 Jacques Demierre im Gespräch mit Raphaël Sudan, Fribourg, 9. 12. 2022, 00:21:07: «Mais la liberté, pour moi, elle est pour les gens avec qui je joue. [...] Enfin, j'ai un trio avec qui je joue très régulièrement, les deux autres sont totalement libres, pour moi, pas responsables mais libres, de faire ce qu'ils veulent. Et donc moi je sens cette liberté, je leur donne cette liberté, mais j'attends aussi qu'ils me la donnent à moi.»

Ist sie gerade deshalb frei, um aus dieser bereits sehr einschränkenden Definition auszurechnen zu können?

Widersprüche und Kontroversen

Mehrere Elemente haben die Kontroverse angeheizt, aber der Inhalt des Artikels – vor allem seine Schlussfolgerung – ist widersprüchlich. «Von einer Krise der improvisierten Musik zu sprechen, scheint nicht angemessen» wirkt als Fazit gegen Schluss des Artikels ziemlich inkonsistent, resümiert Meyer doch einige Zeilen später: «Ich glaube freilich, dass ihre Geschichte mittlerweile zumindest in der Schweiz an einen Endpunkt gelangt ist. (Bitte um Widerspruch!) Gewiss, sie wird noch gepflegt, aber entwickelt sie sich weiter?»³⁹ Er versucht eine Debatte anzustossen in der Hoffnung, dass seine Grabrede einen Gegenredner findet, der überzeugend genug ist, um ihn zu widerlegen. In den folgenden Antworten wird er viele davon finden.

«Ich finde, dass dieser Artikel – absichtlich oder unabsichtlich – einige interessante Fragen aufwirft. Was bedeutet <frei> in diesem Zusammenhang? Ist Improvisation ein Werkzeug, ein Selbstzweck, eine Lebenseinstellung, eine Kultur oder alles zusammen? Was sind die Tabus und Totems der improvisierten Musik? Und noch viele weitere Fragen, die eine gründliche Untersuchung erfordern würden.»⁴⁰ Diese Aussage von Bertrand Denzler zeigt auf jeden Fall, dass Meyers Artikel zum Nachdenken über spezifische Konzepte der Freien Improvisation anregt, die es wert sind, vertieft erforscht zu werden. Auf dieser Grundlage lassen sich mehrere der von Meyer aufgeworfenen grundlegenden Fragen aufgreifen und analysieren: «Aber hat sich da nicht eine Kunst, da sie einmal zum Hochschulfach geworden ist, soweit etabliert, dass sie ihren Underground-Bonus, oder positiv: ihre Ursprünglichkeit bzw. ihre Notwendigkeit verloren hat?»⁴¹

Die Frage nach der Integration der Freien Improvisation in die Hochschulen wird in mehreren Antworten auf den Artikel aufgegriffen, insbesondere von Miriam Sturzenegger, die Meyers Hypothese von der Gefahr eines Subversivitätsverlusts durch Institutionalisierung bestätigt, wenngleich die Haltung und das Denken der Protagonist:innen nicht durch die Akademie gebrochen werden können: «Dass die Eingliederung der Improvisation in die Hochschule kritisch betrachtet wird, ist richtig und wichtig, denn wir wissen, dass eine institutionelle Vereinnahmung das beste Mittel ist, um rebellische Tendenzen

39 Meyer (wie Anm. 25), S. 9.

40 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Bertrand Denzler, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#denzler>, 4. 4. 2024.

41 Meyer (wie Anm. 25), S. 8. Die französische Version unterscheidet sich da mehr als in Nuancen: «Est-ce qu'une pratique enseignée dans les Hautes Ecoles ne perd-elle pas de son urgence et de sa raison d'être?» (Verliert eine Praxis, die an den Hochschulen gelehrt wird, nicht ihre Dringlichkeit und Existenzberechtigung?). Übersetzung ins Französische von Jonas Kocher, https://dissonance.ch/upload/pdf/diss111_my_fr.pdf, 22. 4. 2024.

zu schwächen. Doch wenn Methoden vermittelt werden, so bleibt das improvisatorische Denken noch immer Aufgabe des Einzelnen – es lässt sich nicht lehren, aber auch nicht durch Erziehung brechen.»⁴² Zunächst muss man verstehen, dass dieses Fach in den verschiedenen (Schweizer) Studiengängen und Hochschulen nicht auf die gleiche Weise integriert ist. Wir werden uns nicht allzu sehr für die Hochschulen interessieren, die einen jährlichen Workshop zur Freien Improvisation anbieten, um das Kästchen «Kredit» abhaken zu können, sondern für Institutionen wie die Musik-Akademie Basel, die zu dieser Zeit einen spezialisierten Master in Freier Improvisation anbot. Im Jahr 2010 sind die beiden Professoren, die im Rahmen dieses Masterstudiengangs unterrichten, Alfred Zimmerlin und Fred Frith. Die ästhetischen Regeln, die dort diskutiert werden, sind offener als die relativ geschlossenen und einseitigen Auffassungen der 1970er- und 1980er-Jahre. Es werden Werkzeuge verfeinert, die Sprache bekräftigt, das Zuhören entwickelt, und es ist klar, dass das «frei improvisierte» Produkt, das von den in dieser Kunst akademisch ausgebildeten Studenten hervorgebracht wird, weniger roh sein wird als das seiner Vorläufer. Aber verliert es dadurch seine Dringlichkeit und Subversivität? Dazu müsste man behaupten, dass die Akademie diese Form der Art brut übernommen hat, um sie nun höflicher, akzeptabler und weniger subversiv oder gefährlich zu machen. Und hier ist die Art und Weise, wie sie gelehrt wird, von entscheidender Bedeutung, ebenso wie der Begriff der Übertragbarkeit – oder Nichtübertragbarkeit –, der von Lucas Niggli aufgegriffen wird: «[...] ein möglicher Widerspruch zu ihrer Installation als Pflichtfach an den Musikhochschulen? Es ist doch wunderbar, dass alle Musikstudierenden in Ihrer [!] Ausbildung zu welchem Spezialistentum auch immer das Fach «Improvisation» belegen müssen. [...] Auf dass sich die Frage der Unvermittelbarkeit durch gelebte Praxis relativiere. Die Freie Improvisation kann man, wie einige Dinge im Leben, nur durch Tun lernen. Das Experiment, der Versuch lebt.»⁴³ Durch Erfahrung entwickeln die Schüler:innen gerade die Dringlichkeit eines Moments, das Teilen von Sprache, die Kraft einer musikalischen Kollision in einer kollektiven Improvisationssituation zu erfassen ... Die Subversivität hängt mit der Persönlichkeit der Studierenden zusammen, die Freie Improvisation praktizieren. Sie sind in vielen Fällen kollektiver Musik mit einer Musik konfrontiert, die sich nicht unterwirft, und ihr Wunsch, die Merkmale und Werkzeuge ihres Ausdrucks, ihrer Reaktionsfähigkeit zu verfeinern, wird das Ergebnis zwar in etwas Feineres, Gelehrteres und wahrscheinlich auch Vielfältigeres verwandeln, dessen Dringlichkeit und Daseinsberechtigung sich jedoch auf noch viel subtilere und schlagkräftigere Weise für diejenigen herauskristallisieren wird, die ihre Authentizität wahrzunehmen wissen.

42 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Miriam Sturzenegger, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger>, 13. 10. 2024.

43 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Lucas Niggli, 22. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#niggli>, 13. 8. 2024.

Diese Frage könnte man sich hingegen heute stellen, da sich der Basler Studiengang Master in Freier Improvisation 2017 zur Enttäuschung von Alfred Zimmerlin, der im selben Jahr in den Ruhestand ging, in «Master in Open Creation» umgewandelt hat. Die Freie Improvisation steht nicht mehr im Mittelpunkt des Studiengangs, sondern wird zu einem ergänzenden Werkzeug für die zeitgenössische multidisziplinäre Praxis, die sowohl individualistischer als auch oberflächlicher in ihrem alles betreffenden Ansatz ist. «Es geht viel mehr in die Richtung, so ein Amalgam Composer-Performer-Improvisator. [...] Dies ist sehr individuell und ... Vielleicht, wenn man es etwas negativ formulieren will, auch ich-bezogene Wege gehen. Freie Improvisatorinnen/Improvisatoren sind viel weniger ich-bezogen. [...] Vielleicht liege ich auch falsch. Der Studiengang ist noch zu wenig alt, um das wirklich beurteilen zu können. Also ich sage das völlig ungeschützt. Ich sag, ich sag eher, da ist eine Gefahr da, dass das entstehen könnte. So. Und ich glaube, dass Leute, die wirklich genuin improvisieren wollen, gar nicht mehr unbedingt ihren Platz finden. Und die werden das wieder selbst entwickeln.»⁴⁴

Ist die von Alfred Zimmerlin beschriebene Gefahr eine Antwort auf die von Thomas Meyer gestellte Frage? Ist es der Akademie gelungen, die Freie Improvisation zu instrumentalisieren, um sie zu zähmen und Thomas Meyers Prophezeiung sieben Jahren zuvor in gewisser Weise zu erfüllen? Dies trifft zu, wenn man nur die reduzierte Zentralität und Bedeutung des neu gestalteten Studiengangs betrachtet, nicht aber, wenn man davon ausgeht, dass die freien Improvisator:innen eine gewisse Autonomie wiedererlangen, eine Art neuen Underground, mit einer Rückkehr zur Dringlichkeit und zur rohen Form, die sie in den 1970er- und 1980er-Jahren hatte, nun aber in neue ästhetische Paradigmen gekleidet. Wie Alfred Zimmerlin sagt, muss die Freie Improvisation nicht mehr um ihren Platz kämpfen, sie ist einfach da: «Einerseits eben an den Hochschulen ist es angekommen. Auf den Festivals ist es angekommen. In der Neuen Musik. Da ist es *da*. Und es gibt einen neuen Untergrund. Also, die Leute, die keinen Platz an der Hochschule finden, sind der neue Untergrund. Und da entsteht etwas Neues.»⁴⁵

Schliesslich und über die Problematik hinaus, die mit der Aufnahme der Freien Improvisation in die Akademie verbunden ist, bleibt die Frage nach der Dringlichkeit und Subversivität dieser Musik. Die Auffassungen über den politisierten und subversiven Aspekt dieser Musik variieren mit denjenigen, die sie praktizieren – einige sind mehr Aktivisten als andere –, aber es ist sicherlich kein Zufall, dass diese Musik um 1968 herum entstanden ist. Das meint zumindest Thomas Meyer: «Ich glaube, dass die freie Improvisation von den 1968er Jahren beeinflusst ist. In der Musik der freien Improvisation gibt es einen politischen Aspekt. Basisdemokratie in der Musik: Alle Musiker haben das gleiche Recht auf der Bühne. [...] Im Free Jazz gibt es auch diese Art von Schrei, eine Dringlichkeit, die aus dem Jazz als

44 Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Raphaël Sudan, Uster, 13. 1. 2023, Teil 1, 00:56:52.

45 Ebd., 00:56:22.

Befreiungsbewegung kam, die im Free Jazz erhalten bleibt. In der Freien Improvisation ist das aufgelöst.»⁴⁶ Auf der Grundlage dieses Vorverständnisses stellt Meyer die Frage, ob die Freie Improvisation im Jahr 2010 ihre politische Daseinsberechtigung verloren haben könnte. Zimmerlin reagiert darauf, indem er die Situation der Schweizer Improvisator:innen von 1970 relativiert: «Unsere Notlage war eine andere Notlage. In England zum Beispiel gab es den Klassenkampf und die Arbeiterklasse. In der Schweiz gab es auch den Klassenkampf, aber mit der direkten Demokratie war er weniger offensichtlich zu sehen. [...] Die Dringlichkeit der improvisierten Musik in der Schweiz ist nicht ein Kampf, sondern eine Suche: die Dringlichkeit der Suche in der Subtilität.»⁴⁷

«Bedeutet das nun, dass freie Improvisation nur noch ein Ausdrucksmittel unter anderen ist? [...] Wäre dieses Zugeständnis an Spiel- und Hörgewohnheiten eine Bankrotterklärung der freien Improvisation?»⁴⁸ Meyers Frage impliziert den zugrunde liegenden Gedanken, dass die Freie Improvisation zumindest eine Zeit lang mehr als nur ein Ausdrucksmittel war. Es scheint, dass sich um diese Frage eine Art Nostalgie rankt, eine Sehnsucht nach einer Zeit, in der nach Meyers Auffassung die Freiheit der Musiker:innen grösser war, weil die Musik eine aussermusikalische, dogmatische Botschaft vermittelte, in der die Akteur:innen einen Kampf führten, der heute nicht mehr relevant ist. Diese Nostalgie wird in mehreren Antworten auf diesen Artikel festgestellt, insbesondere von den Musikern von KARL ein KARL, die feinfühlig, aber mit einer gewissen Ironie darauf antworten: «Wir möchten nun nicht auf Einzelheiten Deines Artikels eingehen, sondern würden es vorziehen, einmal mit Dir persönlich bei einem Glas Wein darüber zu diskutieren, welche nostalgischen Impulse Dich zu diesem Artikel bewegt haben. Eine Nostalgie, von der Dein Artikel zwar getragen ist, deren Ursprung jedoch nicht artikuliert wird.»⁴⁹ Miriam Sturzenegger beschreibt dieses Phänomen ebenfalls: «Auch ist Provokation heute nicht die Triebfeder der freien Improvisation. Es gibt auch keinen Grund dazu, die gesellschaftliche Repression ist nicht mehr so stark wie damals. Die freie Improvisation als

46 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «Je crois que l'improvisation libre est influencée par les années 1968. Dans la musique de l'improvisation libre, il y a un aspect politique. Démocratie de base illustrée en musique: tous les musiciens ont le même droit sur scène [...] Dans le *Free Jazz*, il y a également cette espèce de cri, urgence venue du jazz comme un mouvement de libération, qui demeure dans le *Free Jazz*. Dans l'improvisation libre, c'est dissout.»

47 Alfred Zimmerlin im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 10. 5. 2021: «Notre urgence était une autre urgence. En Angleterre par exemple, il y avait la lutte des classes, et la classe ouvrière. En Suisse il y avait aussi la lutte des classes, mais avec la démocratie directe, c'était moins évident à voir. [...] L'urgence de la musique improvisée en Suisse, ce n'est pas une bataille, mais une recherche. L'urgence de la recherche dans la subtilité.»

48 Meyer (wie Anm. 25), S. 9. Die französische Version verkürzt dies auf: «Est-ce que cela signifie que l'improvisation libre n'est plus qu'un moyen d'expression parmi un autre? Est-ce qu'elle n'a pas failli?» (Bedeutet dies, dass die freie Improvisation nur noch ein Ausdrucksmittel unter vielen ist? [...] Hat sie nicht versagt?). Übersetzung Kocher (wie Anm. 46).

49 KARL ein KARL (wie Anm. 37), S. 71.

Ideologie, wie sie damals gelebt wurde, die ist vorbei.»⁵⁰ Von den zahlreichen Reaktionen auf den Artikel antwortet Tomas Korber direkt auf diese Frage: «<Bedeutet das nun, dass freie Improvisation nur noch ein Ausdrucksmittel unter anderen ist?> – Ja, und was wenn dem so wäre? Was heisst <nur noch?> Ich selbst gehöre zu jenen Musikern, die Improvisation immer schon in erster Linie <bloss> als Arbeitsmethode (äquivalent zu Komposition) verstanden haben, also frei jeglicher Ideologie. Andere Kollegen sehen darin eine grundsätzliche Haltung, wiederum andere sogar eine umfassende Lebensphilosophie. Wichtig scheint mir, dass all diese verschiedenen Einstellungen und Hintergründe nebeneinander Platz haben.»⁵¹ Um sagen zu können, dass die Freie Improvisation versagt hat, müsste man definieren können, dass sie ursprünglich einen bestimmten Zweck hatte, und sie somit wieder auf eine missionarische Form trotziger, subversiver Musik reduzieren. Damit sind wir wieder bei einem definitorischen Problem einerseits und wahrscheinlich einem idealisierten Vorverständnis seitens Thomas Meyers andererseits. Doch dieser räumt seine Zweifel und die Schwierigkeit ein, die Grenzen, Herausforderungen und Ziele der Freien Improvisation zu definieren. In Ermangelung einer klaren Antwort spielt er den Ball zurück in das Feld der Improvisatoren, indem er feststellt – auch wenn dies in fragender Form geschieht –, dass diese relativ wenig bereit sind, über ihre Kunst zu sprechen und einen klaren Diskurs über ihre Disziplin zu entwickeln: «Fraglich ist allerdings, ob innerhalb der freien Improvisation nicht der drängende Wunsch nach dem Diskurs fehlt, nach der Formulierung einer Ästhetik, dem Nachdenken – und das ist einer der Gründe, warum selbst in Fachzeitschriften wie der *dissonance* vergleichsweise selten darüber reflektiert wird.»⁵² Auch auf diese Problematik geht Tomas Korber direkt ein, und zwar ziemlich heftig: «Der Wunsch nach dem Diskurs fehlt keineswegs, unter Musikern schon gar nicht, wie mir meine täglichen Erfahrungen zeigen. Jedoch hat sich der Diskurs in der Öffentlichkeit durch die in den letzten zwei Jahrzehnten aufgekommenen Technologien (a. k. a. Internet) eindeutig verschoben.»⁵³ Es ist offensichtlich, dass vor dem Aufkommen und der Demokratisierung des Internets der Diskurs über Improvisation oft intern in Improvisationsgruppen geführt oder über Zeitungsinterviews oder sogar in Büchern transportiert wurde, in denen die Autor:innen – oft selbst Improvisator:innen – ihre Auffassungen darlegten, aber zwangsläufig etwas perspektivisch und ohne dass eine Debatte stattfinden konnte. Mit dem Aufkommen des Internets und von Blogs wird es möglich, Ideen auszutauschen und längere, nachhaltigere und internationalere Debatten über diese Praxis zu führen. Natürlich: Die

50 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Miriam Sturzenegger, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#sturzenegger>, 17. 8. 2024.

51 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Tomas Korber, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#korber>, 22. 4. 2024.

52 Meyer (wie Anm. 25), S. 7.

53 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Tomas Korber, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#korber>, 22. 4. 2024.

Kontroverse um Meyers Artikel ist zweifellos das beste Beispiel auf Schweizer Ebene. Ohne den Inhalt des Diskurses über Freie Improvisation weiter zu thematisieren, schliesst Tomas Korber recht angriffig mit der Bemerkung, dass es mehr Artikel über Freie Improvisation in der Zeitschrift *Dissonanz* gäbe, wenn man Fachleute dafür anfragen würde. Dies ist ein frontaler Angriff auf Meyer selbst, der zwar dafür geschätzt wird, dass er einer der wenigen ist, die über Freie Improvisation sprechen; hier aber wird er völlig demontiert: «Auch in einer Fachzeitschrift wie *dissonance* würde öfter reflektiert, wenn man denn Autoren beauftragen würde, die etwas über das Thema zu sagen haben.»⁵⁴ Jedenfalls hatte diese Fragestellung das Verdienst, den Improvisationskünstler:innen eine Stimme zu geben. Sie meldeten sich zahlreich, um über ihre Kunst und ihre Auffassung davon zu sprechen, sie zu thematisieren und zu theoretisieren. Meyer kommt darauf zurück, indem er erkennt: «Der Artikel hat etwas verändert. Vielleicht waren die improvisierenden Musiker zu sehr ‹unter sich›.»⁵⁵

«Gewiss, sie wird noch gepflegt, aber entwickelt sie sich weiter? Gibt es noch Geheimnisse zu erforschen in der freien Improvisation? Könnte man noch weiter in die Tiefe gehen?»⁵⁶ Diese Frage wirkt natürlich sehr provokativ und Thomas Meyer gibt seine eigene Antwort darauf, indem er sagt: «Vielleicht sind die heroischen Zeiten auch hier vorbei: Die Revolution hat stattgefunden.»⁵⁷ In den Reaktionen auf den Artikel hagelt es Antworten, vor allem von all den jungen Leuten, die sich von dieser Reflexion ausgeschlossen fühlten. Lucas Niggli reagiert als Erster auf die Tatsache, dass alle Beispiele, die Meyer anführt, von Musikern der eigenen Generation stammen: «Fast alle Beispiele, die Du nennst, alle Musiker, die Du aufzählst, alle Ereignisse, die Du erwähnst, sind entweder aus Deiner Generation oder haben zwischen 1990 und 2000 stattgefunden.» Dann antwortet er mit einer Liste von Beispielen von Musikern, deren Existenz und Praxis, wenn er sie denn berücksichtigt hätte, die Frage «Ist die freie Improvisation am Ende?» eindeutig mit Nein hätte beantworten können: «Um eine Antwort auf Deine Frage zu erhalten, ob die Freie Musik heute nicht gleich klingt wie vor zwanzig Jahren, hättest Du vielleicht anstelle des Konzerts der hochgeschätzten Kollegen der ‹Gründergeneration› ein Konzert von Twopool (Jonas Tauber, Bass; Christian Wolfarth, Percussion; Andrea Oswald, alto saxophone; Andreas Tschopp, trombone) oder von Mersault & Nate Wooley (Tomas Korber, electronics, guitar; Christian Weber, bass; Christian Wolfarth, percussion) sollen gehen – um nur zwei Konzerte des aktuellen Oktober-Programms der WIM Zürich zu erwähnen. [...] Diese Liste könnte ich

54 Ebd.

55 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «L'article a changé quelque chose. Peut-être que les musiciens d'improvisation étaient un peu trop ‹entre eux›.»

56 Meyer (wie Anm. 25), S. 9. Auch hier wird auf Französisch leicht verkürzt: «Se développe t-elle encore? Reste t-il encore des territoires vierges à explorer dans la musique improvisée? Peut-on aller encore plus loin?» Übersetzung Kocher (wie Anm. 46).

57 Meyer (wie Anm. 25), S. 9.

ausführlich weiterführen, auch als klare Antwort auf Deine Frage: ‹Ist die freie Improvisation am Ende?›»⁵⁸ Gaudenz Badrutt widerspricht dieser rhetorischen Frage ebenfalls frontal, indem er sie erneut zitiert: ‹Warum wird die jüngere (und aktive) Szene der freien Improvisation nicht wahrgenommen? Zitat: ‹Ist eine jüngere Generation nachgerückt, die eine ähnliche Spielhaltung mit neuen Möglichkeiten verbindet? Darüber wäre nachzudenken.› Darüber wäre nicht nachzudenken, sondern es ginge darum, diese wahrzunehmen. Vorausgesetzt man beachtet die Veränderung des Begriffverständnisses von Freier Improvisation.›»⁵⁹ Badrutt beschuldigt Meyer also indirekt, nicht die richtige Frage zu stellen, denn, ja, es gibt tatsächlich eine junge Generation, aber Meyer ist es, der sie nicht wahrnimmt und gerade die Tatsache nicht berücksichtigt hat, dass diese junge Generation die Freie Improvisation auf andere Weise praktiziert als die Generation, auf die er sich bezieht. Wie wir bereits gesehen haben, haben sich die nichtidiomatischen Prinzipien in ein ‹anything goes› verwandelt, und das Aufkommen elektronischer Mittel hat dieser Praxis ebenfalls eine neue Bedeutung verliehen. Auch Alfred Zimmerlin stellt in Bezug auf die neue Generation fest: ‹Das ist eine andere Generation, die anders sozialisiert ist. Die sind schon von Anfang an ganz anders aufgewachsen, hatten viel mehr Informationsmöglichkeiten, als wir es hatten, und viel mehr Möglichkeiten, sich zu vernetzen.›⁶⁰ Er weist auch darauf hin, dass die Pioniere der Freien Improvisation oft Autodidakten waren, die jüngeren Generationen jedoch ein höheres instrumentales Niveau hatten und dass es mittlerweile professionelle Studiengänge gibt, um Freie Improvisation auf hohem Niveau zu studieren. Über die Schüler, die den Master in Freier Improvisation in Basel, wo er selbst unterrichtete, absolvierten, sagt er: ‹Und die haben auch instrumental andere Fertigkeiten. Das heisst, wenn du dieses Studium machen willst, musst du ja schon an einer Hochschule gewesen sein.›⁶¹ Das hier demonstrierte Paradoxon besteht darin, dass Meyer einer Improvisationspraxis nachtrauert, die Teil einer vergangenen Epoche ist, und dass er sich fragt, ob es überhaupt eine Entwicklung gebe, aber gleichzeitig die existierende Entwicklung übersieht. Kann man gleichzeitig das Verschwinden einer Praxis einer vergangenen Epoche bedauern und die Art und Weise, wie sie sich entwickelt hat, stillschweigend übergehen?

Jonas Kocher reagierte ebenfalls heftig und verletzt: ‹Du negierst eine ganze Generation von Musikern, die heute in der Deutschschweiz und der Romandie aktiv und etabliert sind, viel mehr als in den 1990er Jahren. Musiker, die sich engagieren und sich der Rolle ihrer Musik in der Gesellschaft und ihrer Bedeutung als Klang- und Kunstforschung bewusst sind. Warum wird eine ganze

58 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Lucas Niggli, 22. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#niggli>, 22. 4. 2024.

59 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Gaudenz Badrutt, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#badrutt>, 22. 4. 2024.

60 Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Raphaël Sudan, Uster, 13. 1. 2023, 00:50:11.

61 Ebd.

Reihe von Musikern negiert? Aus Provokation? Traurig und unangebracht. Aus Unwissenheit? Traurig und beunruhigend. Ich muss dir sagen, dass wir uns völlig übergangen fühlen, unbedeutend, nicht existent.» Kocher hinterfragt hier Meyers Expertise, will aber nicht an dessen Unwissenheit glauben: «Anstelle eines Artikels, der provozieren will (ich glaube lieber daran als an Unwissenheit), hättest du dich zur Stimme einer aktiven und engagierten Generation machen können, sowohl in der Schweiz als auch im Ausland. Deine Provokation schadet nur den Interessen einer beträchtlichen Anzahl von Musikern, und zwar nicht nur denen der jungen Generation.»⁶²

Jacques Demierre seinerseits bevorzugt die These von Meyers Inkompetenz: «Aber diese Verkennung der Realität der improvisierten Musik ist auch ein Beweis für eine schwerwiegende Inkompetenz. Thomas Meyer ist einer der wenigen in der Schweiz, die regelmässig über improvisierte Musik schreiben, und dennoch verunglimpft er in seinem Text nicht nur die aktuelle Arbeit der Generation der Über-50-Jährigen, sondern er verschweigt auch völlig das Engagement der nachfolgenden Generationen, die sich diesen «historischen» Musikern längst angeschlossen haben, um diese improvisierte Praxis ohne Altersunterschied zu verteidigen und zu fördern.»⁶³

All diese heftigen Reaktionen klingen wie der Aufschrei einer neuen Generation von Improvisationsmusiker:innen, die sich in den Augen eines der wenigen Autoren, die über diese Praxis berichten, ausgelöscht und als nicht existent betrachtet fühlen. Heute reagiert Thomas Meyer aus der zeitlichen Distanz und erkennt: «Ich habe dieses Konzert als Spiegel der improvisierten Musik zu diesem Zeitpunkt genommen. Ich habe vielleicht übersehen, was in der französischen Schweiz vor sich ging, was junge Musiker zu tun versuchten. [...] Ich denke auch, dass es in der französischen Schweiz eine neue Bewegung für improvisierte Musik gab. Sie dachten wahrscheinlich, dass ich sie vernachlässige. Das ist vielleicht ein bisschen wahr. Das hat sie verärgert.»⁶⁴

62 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jonas Kocher, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#kocher>, 22. 4. 2024.

63 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jacques Demierre, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre>, 4. 4. 2024.

64 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «J'ai pris ce concert comme un miroir de la musique improvisée à ce moment-là. J'ai peut-être négligé ce qui se passait en Suisse romande, ce que des jeunes musiciens essayaient de faire. [...] Je pense aussi qu'en Suisse romande, il y avait un nouveau mouvement de musique improvisée. Ils ont dû penser que je les néglige. C'est peut-être un peu vrai. Cela les a fâchés.»

Unterschiedliche Sprachversionen

Es ist wichtig zu betonen, dass der Artikel auf Deutsch verfasst und die Übersetzung ins Französische von Jonas Kocher vorgenommen wurde, der seit 2008 im Vorstand des STV war, das heisst, er sass ein Jahr lang mit Thomas Meyer im Vorstand. Kocher, der die Improvisator:innen im Vorstand vertrat, erhielt den heiklen Auftrag, den Text in seine Muttersprache zu übersetzen. Er selbst gab zu, dass er ihn mit einer gewissen Schärfe übersetzt habe und, obwohl er die Essenz des Gesagten bewahren wollte, einiges vergrößert und dies mit einer gewissen Wut und in Eile getan habe: «J'ai dû, dans un souci de rendu plus direct, grossir un peu le trait tout en essayant de rester fidèle au propos premier.»⁶⁵ Als Beispiel seien hier einige bemerkenswerte Unterschiede zwischen Meyers und Kochers Version angeführt. Im letzten Abschnitt, «Das Ende einer Geschichte?»⁶⁶ veranschaulicht Meyer seine Beobachtungen von Veränderungen, indem er die Entwicklung von Irène Schweizers Spiel im Laufe der Zeit beobachtet: «Nicht weil die Pianistin nicht mehr so sehr mit den Ellbogen spielt, weil sie etwas ruhiger geworden ist und nach einer Poesie sucht, sondern weil die Freiheit zwar noch präsent, aber nicht mehr allgegenwärtig ist. Oder vielleicht, weil sie sich mit anderen musikalischen Elementen verschwimmt hat.»⁶⁷ Dieser Absatz über Irène Schweizer fehlt in Kochers Übersetzung, in der er den letzten Gedanken aufgreift und zusammenfasst, indem er ihn neu formuliert: «Der Begriff der Freiheit ist nicht mehr der einzige Grund für diese Musik, er hat sich mit anderen Elementen vermischt oder steht nicht mehr im Mittelpunkt.»⁶⁸ Dadurch wirkt der Text tatsächlich schärfer, mit Aussagen, die quasi aus der Hüfte geschossen sind, während sie in der Originalversion nuancierter sind. Die Konsequenz wird in den Reaktionen, die sich daraus ergeben, deutlich spürbar sein. Die französischsprachige Leserschaft hat wohl nur Kochers Übersetzung wahrgenommen, während die deutschsprachige Leserschaft bloss den Originalartikel gelesen haben wird. Es muss auch betont werden, dass Kocher stark die Musiker:innen verkörpert, die sich von Meyers Artikel benachteiligt und vergessen fühlen, denn er gehört zu jener Generation von «aktiven und etablierten Musikern, die gegenwärtig in der Deutschschweiz und in der Romandie tätig sind [...]. Warum diese Negierung einer ganzen Anzahl von Musikern? [...] Ich muss dir sagen, dass wir uns völlig übergangen fühlen, unbedeutend, nicht existent.»⁶⁹ Gaudenz Badrutt kommt sogar zum zynischen Schluss: «Fazit des Artikels, für mich persönlich betrachtet: Laut diesem Artikel existiere ich als improvisierender Musiker eigentlich gar nicht.»⁷⁰

65 Jonas Kocher im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 15. 5. 2021.

66 Meyer (wie Anm. 25), S. 8 f.

67 Ebd., S. 9.

68 Übersetzung Kocher (wie Anm. 41).

69 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jonas Kocher, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#kocher>, 13. 8. 2024.

70 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Gaudenz Badrutt, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#badrutt>, 22. 4. 2024.

Es gibt also eine doppelte Missachtung: der jungen Musiker, die in Meyers Diskurs gar nicht existieren, und der Musiker aus der Romandie, die ebenfalls nicht vorkommen und deren Irritation durch Kochers Übersetzung noch verstärkt wird. In ihrem Statement stellen auch die Musiker von KARL ein KARL fest, dass «die junge Generation sich vehement gemeldet hat – zu Recht».⁷¹ Jonas Kocher, der zu den jungen Musiker:innen *und* zur französischsprachigen Schweiz gehört, blickt aus der Distanz von zwölf Jahren auf die eigene Reaktion zurück: «Meine Reaktion war in dem Moment sehr emotional. Meine ganze Generation fühlte sich ignoriert und betrogen. [...] Im Nachhinein sehe ich die Dinge anders. Ich verstehe seine Kritik jetzt besser, aber ich finde, sie war schlecht formuliert. [...] Ich bin nach dem Artikel mit ihm in Zürich essen gegangen, weil er die aggressiven Reaktionen nach der Veröffentlichung nicht verstehen konnte. Ich konnte ihm einige Versäumnisse in seinen Beobachtungen erklären.»⁷²

In Meyers Stellungnahme werden die Generationen getrennt betrachtet, es gebe alte und neue Improvisatoren. In seiner unmittelbaren Reaktion geht Meyer auf die Abwesenheit der jungen Generation in seinen Ausführungen ein. Er ärgert sich über die Heftigkeit der Reaktionen auf seinen Text, weil dieser «eine zu leichte Angriffsfläche bietet»,⁷³ und rechtfertigt die Abwesenheit junger Improvisationskünstler mit dem bewusst selektiven Inhalt seines Artikels: «Dieser ‹blinde Fleck› ergab sich aus der Gedankenlinie des Textes, der die frei improvisierte Musik stark aus ihrer Tradition und dem (ideologiedurchgesetzten) Freiheitsbegriff heraus betrachtete.»⁷⁴ Er räumt ein, dass die neuere Improvisationsszene in einem anderen Text ausführlich dargestellt werden sollte, und weist auf das zugrunde liegende Unbehagen auf breiterer Ebene hin: «Grundsätzlich aber äussert sich in den Reaktionen von Seiten der jüngeren (Improvisatoren-)Generation vor allem ein tiefes Gefühl, vernachlässigt oder zuwenig beachtet zu werden, das man unbedingt zur Kenntnis nehmen sollte.»⁷⁵

Obwohl die meisten Improvisator:innen, die sich neuer, vor allem elektronischer Mittel bedienen, der jüngeren Generation angehören, handelt es sich um eine eigene Kategorie von Künstlern, die von Meyer nicht erwähnt wird: «Im Artikel geht ein grosser Teil der Szene vergessen! Es geht nicht, die Entwicklung der improvisierten elektronischen und elektroakustischen Musik der letzten Jahre und der Gegenwart auszublenden.»⁷⁶ Neben Gaudenz Badrutt haben auch viele andere die Abwesenheit der elektronischen Musik beklagt. Denis Beuret: «Die improvisierte Musik hat sich einfach angepasst, indem sie neue Komponen-

71 KARL ein KARL (wie Anm. 37), S. 71.

72 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jonas Kocher, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#kocher>, 13. 8. 2024.

73 Thomas Meyer: Raus aus den Nischen! Stellungnahme von Thomas Meyer zu den Repliken auf seinen Artikel, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/92>, 13. 8. 2024.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Gaudenz Badrutt, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#badrutt>, 22. 4. 2024.

ten wie die Verwendung von Elektronik oder zeitgenössischen Techniken und Sprachen integriert hat, die oft selbst aus improvisierten Experimenten hervorgegangen sind.»⁷⁷ Tomas Korber gibt sogar Literaturhinweise zu diesem Thema: «Für eine Übersicht einiger der jüngeren Figuren, verweise ich auf meinen Text *In Echtzeit: Improvisierte elektronische und elektroakustische Musik* im soeben erschienenen Buch von Bruno Spörri. *Musik aus dem Nichts – Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz.*»⁷⁸ Thüning Bräm verweist auf neue Ausdrucksmöglichkeiten durch die jüngsten Fortschritte bei den elektronischen Mitteln: «Aber es gibt heute ganz neue Gebiete, z. B. an den Schnittstellen von virtueller und körperlicher Improvisation, die damals im Analogzeitalter der Elektronik noch nicht oder in anderer Art zugänglich waren.»⁷⁹

Thomas Meyer berücksichtigt nicht die Durchlässigkeit der Freien Improvisation, die es den Romands und den Deutschsprachigen, den Jungen und den Alten, den Instrumentalist:innen und den Elektromusiker:innen ermöglichen würde, manchmal zusammenzuarbeiten, sich gegenseitig zu beeinflussen und in jedem Fall zu koexistieren.

Es ist bemerkenswert, dass der Titel «Ist die freie Improvisation am Ende?» provokativer ausfällt als der folgende Inhalt, der sowohl fragend ist als auch versucht, sich entgegen dem momentanen Gefühl, dass es da eine Sackgasse gebe, zu beruhigen in der Hoffnung, es handle sich um einen prophetischen Irrtum. Thomas Meyer verteidigt sich, indem er festhält, dass der Titel in Frageform nicht von ihm stamme: «Der Redakteur hat eine provokative Überschrift gewählt, das ist nicht von mir!»⁸⁰ Der Text wendet jedoch genau diese Aussage, die Rede vom Ende, ins Affirmative: «Ich glaube freilich, dass ihre Geschichte [die Geschichte der Freien Improvisation] mittlerweile zumindest in der Schweiz an einen Endpunkt gelangt ist. (Bitte um Widerspruch!)»⁸¹ Meyer bedankte sich am Schluss, etwas verbittert und überfordert vom Ausmass der von ihm ausgelösten Diskussion, für die vielen Reaktionen, die ihm widersprachen: «Um Widerspruch hatte ich gebeten. Er ist reichlich eingetroffen.»⁸² Und ergänzte: «Ich nehme diese Korrekturen und Einwände gern zur Kenntnis. Sie bergen reichlich Potential, weiter zu diskutieren und zu denken.»⁸³

77 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Denis Beuret, 30. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#beuret>, 16. 8. 2024.

78 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Tomas Korber, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#korber>, 22. 4. 2024.

79 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Thüning Bräm, 7. 10. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#braem>, 16. 8. 2024.

80 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «Dans le magazine Dissonance où il y a eu les réactions, la préface dit que la traduction élimine les questions et les transforme en affirmations. Le rédacteur a posé un titre provocateur, ce n'est pas de moi!»

81 Meyer (wie Anm. 25), S. 9.

82 Thomas Meyer: Raus aus den Nischen! Stellungnahme von Thomas Meyer zu den Repliken auf seinen Artikel, dissonance.ch/de/rubriken/6/92, 13. 8. 2024.

83 Ebd.

Interessenkonflikte und Pro Helvetia

«Thomas Meyer ist gleichzeitig Journalist, der in *Dissonanz* (einer vom Schweizerischen Tonkünstlerverein und der Konferenz der Schweizer Musikhochschulen herausgegebenen Zeitschrift) über den Tod der improvisierten Musik als eigenständige musikalische Ausdrucksform schreibt, und gleichzeitig ist er Mitglied des Stiftungsrats von Pro Helvetia, der die Gesuche, die unter anderem von Musikern, die improvisierte Musik praktizieren, eingereicht werden, beurteilt und dann je nach Fall annimmt oder ablehnt. Diese berlusconische Position ist inakzeptabel. Sie ist umso inakzeptabler, als sich einige Dossierverantwortliche innerhalb der Stiftung, die sich angesichts der improvisierten Musik als inkompetent bezeichnen, auf diesen Text berufen, um ihre Entscheidungen zu begründen.»⁸⁴

Diese Reaktion von Jacques Demierre fasst sehr gut einen der Aspekte und Konsequenzen – erlebte oder befürchtete? – des Artikels von Thomas Meyer. Mit einer gewissen Distanz und Ironie kommentiert Michael Kunkel die Situation: «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.»⁸⁵

Hat der Artikel wirklich solche negativen Folgen gehabt? Demierres Spontanreaktion, die direkt auf die Veröffentlichung des Artikels folgte, bejaht dies. Betrachtet man die Situation differenzierter, muss man die Frage eher verneinen. Demierre spricht in meinem Interview genau darüber: «Und man sagt dir, dass man dir danach bei Pro Helvetia sagt: <Ah ja, aber ich habe den Artikel gelesen, ihr habt keinen Zuschuss bekommen, weil wir nach der Lektüre festgestellt haben, dass ...>»⁸⁶ Seiner Meinung nach wurde ihm also von Pro Helvetia als direkte Folge des Artikels von Thomas Meyer eine Förderung verweigert, was Thomas Gartmann, Leiter Musik bei Pro Helvetia, in einem von Tobias Rothfahl geführten Interview in *Dissonanz* 112 dementierte. Pro Helvetia habe sich bei der Stellungnahme zum abgelehnten Fördergesuch Demierres «nicht auf den Aufsatz von Thomas Meyer gestützt; der Entscheid war gefällt, bevor der Artikel erschienen ist. Hingegen haben wir auf den Aufsatz hingewiesen, weil er einige Fragen genau

84 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jacques Demierre, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre>, 4. 4. 2024.

85 Kunkel (wie Anm. 5), S. 307.

86 Jacques Demierre im Gespräch mit Raphaël Sudan, Fribourg, 9. 12. 2022, 00:17:13: «Et on te dit, après, à Pro Helvetia, qu'on te dise <ah oui mais j'ai lu l'article, vous n'avez pas eu de subvention parce qu'après la lecture, on s'est rendu compte que ...>»

zu diesem Thema stellt.»⁸⁷ Gartmann erklärt ausführlich, wie die Förderbeiträge in verschiedenen Musikgenres, aber auch innerhalb eines Genres vergeben werden, wie die Gelder nach der persönlichen künstlerischen Entwicklung und dem Alter der Künstler verteilt werden: «Wir halten es für völlig normal, dass Musiker oder Ensembles, die über Jahrzehnte von Pro Helvetia gefördert wurden, zugunsten der jüngeren Kollegen etwas zurücktreten. Es kann keine Förderungsautomatismen geben – das liegt besonders im Interesse des Nachwuchses. Und es ist auch eine Frage der allgemeinen Fairness.»⁸⁸ Von dieser Situation beeinflusst, ist Demierre derjenige, der sich am heftigsten gegen Meyers Ämterkumulation ausspricht, wie dieser feststellt: «Die Reaktion von Jacques Demierre ist sehr wichtig. Sie dachten, ich sei bei Pro Helvetia, und hatten Angst vor Veränderungen in der Politik von Pro Helvetia.»⁸⁹ Auf die Frage, ob sich die Subventionspolitik von Pro Helvetia aufgrund seines Artikels geändert habe, antwortet Meyer klar mit Nein. Tatsächlich scheint die Subventionierung von improvisierten Veranstaltungen durch diesen Artikel nicht verschlechtert worden zu sein, im Gegenteil, wie Demierre selbst zugibt: «Jedenfalls hat es nicht aufgehört, dass ich für Tourneen unterstützt werde, ich finde, ich habe da eine regelmässige Unterstützung durch Pro Helvetia. Ich habe also den Eindruck, dass es wirklich nur ein Moment der Krise war.»⁹⁰

Demierre schliesst seinen Brief mit einem Aufruf zum Dialog: «Als Abschluss meiner Reaktion auf diesen Artikel schlage ich Thomas Meyer und Pro Helvetia ein Treffen in Form einer Generalversammlung der improvisierten Musik vor, bei dem die Probleme im Zusammenhang mit der improvisierten Musik in der Schweiz und ihrer Unterstützung durch die kulturellen Instanzen offen diskutiert werden sollen.»⁹¹ Jonas Kocher positioniert sich ähnlich, indem er einerseits das Problem des Interessenkonflikts kritisiert, andererseits darauf hinweist, dass der Artikel eine Situation schuf, in der die Herausforderungen der Freien Improvisation mit Vertretern von Pro Helvetia diskutiert werden konnten. Auf die Frage, ob sich die Kulturpolitik in Bezug auf die Subventionen für Improvisationskünstler durch diesen Artikel verschlechtert habe, antwortet er: «Nein, im Gegenteil! Meine Aktivitäten und die anderer Kollegen wurden gut unterstützt. Wir haben uns mit Carine Zuber und Thomas Gartmann von Pro Helvetia getroffen, um über die Herausforderungen bei der Förderung der freien Improvisation zu sprechen. Tobias Rothfahl, aktueller Beauftragter für klassische und zeitgenössische Musik bei Pro Helvetia, war zu dieser Zeit bei *Dissonanz*.»⁹² Jacques Demierres Aufruf zum Dialog führte so schliesslich zu einer «Absolution».

87 Interview mit Thomas Gartmann, in: *Dissonanz* 112 (2010), S. 75 f., hier S. 75.

88 Ebd., hier S. 76.

89 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «La réaction de Jacques Demierre est très importante. Ils ont pensé que j'étais dans Pro Helvetia et ils ont eu peur des changements dans la politique de Pro Helvetia.»

90 Jacques Demierre im Gespräch mit Raphaël Sudan, Fribourg, 9. 12. 2022, 00:17:47.

91 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Jacques Demierre, 25. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#demierre>, 16. 8. 2024.

92 Jonas Kocher im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 15. 5. 2021: «Non, au contraire!

Hat sich die Freie Improvisation verändert?

Thomas Meyers Artikel schlug ein wie eine Bombe, aber er hatte das Verdienst, vieles in Bewegung zu setzen. Zahlreiche Improvisationskünstler meldeten sich zu Wort, um sich zu verteidigen, eine Bestandsaufnahme dieser in den Medien unterrepräsentierten Kunstform vorzunehmen und ihre Umrisse, Herausforderungen und Unterdisziplinen zu erklären. Wie wir gesehen haben, waren die Auswirkungen, was die Unterstützung durch Pro Helvetia und die Aufwertung und Sichtbarkeit der Freien Improvisation betrifft, eher positiv.

Meyer selbst wurde zu vielen Diskussionen eingeladen, manchmal mit dem Ziel, ihn «ins Unrecht zu setzen», aber vor allem, um den Diskurs über die Existenz verschiedener Formen der Freien Improvisation zu erweitern. Alfred Zimmerlin kommentiert: «Wahrscheinlich hat der Artikel Thomas Meyer verändert! Er ist offener geworden. Die Aggressivität der Reaktionen hat ihm zugesetzt. Und er hat danach viel mehr über improvisierte Musik geschrieben. Wahrscheinlich musste er mehr über diese Musik lernen, sie besser kennenlernen, die Gründe, warum man diese Musik macht, besser kennenlernen. Es gibt musikalische, abstrakte, nicht nur politische Gründe.»⁹³ Tatsächlich folgten in *Dissonanz* weitere Artikel über Improvisation, unter anderem «Unterricht als Forschungslabor?» von Christoph Baumann, Urban Mäder und Thomas Meyer,⁹⁴ «Aspekte der Freien Improvisation in der Musik» von Nina Polaschegg,⁹⁵ «Ohne feste Regeln»⁹⁶ von Thomas Meyer. Hat sich Meyers Interesse an der jüngeren Generation, die er einst vergessen hatte, nun verstärkt, ja, steht sie nun im Mittelpunkt seines Interesses? Alfred Zimmerlins Reaktion scheint dies zu bejahen, dem steht aber eine Beobachtung Jonas Kochers entgegen: «Im März dieses Jahres habe ich ein Konzert mit Hans Koch beim Radio gegeben. Thomas Meyer moderierte dieses Konzert, es war das erste Mal seit langem, dass ich ihn über Improvisation sprechen hörte. Er sprach viel über die Praxis der Alten (Hans Koch) und sehr wenig über die Perspektive. Er blieb sehr auf die Anfänge fixiert.»⁹⁷

Mes activités, comme celles d'autres collègues, ont été bien soutenues. On a rencontré Carine Zuber et Thomas Gartmann, de Pro Helvetia, pour discuter des enjeux de la subvention de l'improvisation libre. Tobias Rothfahl, actuel chargé de la musique classique et contemporaine chez Pro Helvetia, était chez Dissonance à l'époque.»

- 93 Alfred Zimmerlin im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 10. 5. 2021: «Probablement que l'article a changé Thomas Meyer! Il est devenu plus ouvert. L'agressivité des réactions l'a malmené. Et il a beaucoup plus écrit par après, sur la musique improvisée. Il a probablement dû apprendre d'autres choses sur cette musique, mieux la connaître, mieux connaître les raisons pourquoi on fait cette musique. Il y a des raisons musicales, abstraites, pas seulement politiques.»
- 94 Christoph Baumann, Urban Mäder, Thomas Meyer: Unterricht als Forschungslabor, in: *Dissonanz* 115 (2011), S. 44–50.
- 95 Nina Polaschegg: Aspekte der Freien Improvisation in der Musik, in: *Dissonanz* 116 (2011), S. 84 f.
- 96 Thomas Meyer: Ohne feste Regeln, in: *Dissonanz* 139 (2017), S. 7–14.
- 97 Jonas Kocher im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 15. 5. 2021: «En mars dernier, j'ai fait un concert avec Hans Koch à la télévision. Thomas Meyer a présenté ce concert, c'était la

Doch die Freie Improvisation ist seit diesem Artikel gewachsen und hat sich weiterentwickelt. Thomas Meyer sagt selbst: «Sie bewegt sich. Ich hoffe, sie macht Fortschritte. In den Musikhochschulen hat sie eine klare und akzeptierte Position.»⁹⁸ Sie hat sich insbesondere von anderen Einflüssen wie der elektronischen Musik inspirieren lassen, ein Prozess, den Gaudenz Badrutt bereits in der auf den Artikel folgenden Kontroverse beschrieben hat: «Ich denke, dort ist ein radikaler Weg u. a. weitergegangen und wurde im Laufe der Zeit auf die akustischen Instrumente «zurückgeworfen», sodass auch die freie Improvisation mit akustischen (und elektronischen) Instrumenten andere Spielhaltungen etc. gefunden hat (bzw. am finden ist).»⁹⁹ Jonas Kocher gehört zu den Künstler:innen, die die Elektronik als Mittel zur Weiterentwicklung genutzt haben, bevor sie zu einer rein akustischen Praxis zurückkehrten: «Ich selbst habe das durchlaufen. Ich habe Elektronik gespielt. [...] Zwei Jahre lang habe ich fast kein Akkordeon mehr gespielt. Aber dafür habe ich ein elektronisches Set entwickelt, das mir erlaubt hat, den Klang zu konzipieren, ohne dieses Instrument und diese ganze Tradition zu haben. [...] Ich kehrte zum Akkordeon zurück, aber mit einem ganz anderen musikalischen Denken, und ich entdeckte das Instrument als etwas Neues wieder. [...] Und alles, was ich durch die Elektronik gelernt hatte, konnte ich auf dem Akkordeon umsetzen, und das hat neue Spielmöglichkeiten eröffnet. Ich habe das Instrument auf eine völlig neue Art und Weise betrachtet.»¹⁰⁰

Es bleibt noch die Frage nach der Subversivität und der politischen Bedeutung der improvisierten Geste. In diesem Punkt gehen die Meinungen weiter auseinander. Im Jahr 2010 kommentierte Denis Beuret: «Improvisierte Musik ist kein kommerziell verwertbares Produkt: Man kann natürlich Konzerte aufnehmen, Platten brennen und den Markt mit Platten improvisierter Musik überschwemmen, aber es widerspricht völlig dem Geist der Improvisation, bei einem Konzert eine vergangene Improvisation identisch zu reproduzieren. [...] Indem sie sich weigert, in dieses industrielle Schema zu passen, ist die improvisierte Musik immer noch eine Protestbewegung, wie in den Sechzigerjahren, es hat sich nichts geändert!»¹⁰¹ Doch gehört die Fähigkeit, zu improvisieren, heute zu den Voraus-

première fois depuis longtemps que je l'entendais parler d'improvisation. Il a parlé beaucoup de la pratique des anciens (Hans Koch) et très peu de mise en perspective. Il est resté très croché sur les débuts de l'histoire.»

98 Thomas Meyer im Gespräch mit Raphaël Sudan, online, 14. 5. 2021: «Elle avance. J'espère qu'elle avance. Dans les hautes écoles de musique, elle a une position précise et acceptée.»

99 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Gaudenz Badrutt, 23. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#badrutt>, 22. 4. 2024.

100 Jonas Kocher im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 13. 10. 2022, Teil 2, 00:06:58: «Moi, je suis passé par là. J'ai joué de l'électronique. [...] Pendant deux ans, je n'ai presque plus joué d'accordéon. Mais par contre, j'ai développé un set électronique qui m'a permis de penser le son sans avoir cet instrument et toute cette tradition. [...] Je suis revenu à l'accordéon, mais avec une pensée musicale toute autre, et j'ai redécouvert l'instrument comme une chose nouvelle. [...] Et tout ce que j'avais appris au travers de l'électronique, j'ai pu le faire sur l'accordéon, et ça a ouvert des possibilités de jeu. J'ai repensé l'instrument de façon complètement nouvelle.»

101 Antworten auf den Artikel von Thomas Meyer: Denis Beuret, 30. 9. 2010, <https://dissonance.ch/de/rubriken/6/95#beuret>.

setzungen, um einen Teil des zeitgenössischen Repertoires zu spielen, und die jüngste Neuformierung des Masterstudiengangs Freie Improvisation in Basel als «Open Creation» scheint darauf hinzudeuten, dass diese Fähigkeit Teil einer Reihe von Fähigkeiten sein muss, um auf dem Arbeitsmarkt konkurrenzfähig zu sein. Jonas Kocher stimmt dem zu: «Ursprünglich ging es darum, die Idee dieses Konzepts der Improvisation, die von ihrem Wesen her eine subversive Praxis ist, weiterzuführen. Sie wurde von der Akademie absorbiert, die ein sehr hierarchisches, sehr kodifiziertes Organ ist. Also eigentlich wird die Improvisation, indem sie darin aufgesogen wird, zu einem Produkt wie jedes andere, also verliert sie ihren subversiven Charakter.»¹⁰² In der heutigen Zeit hätten die Studenten keine Radikalität mehr in ihrer musikalischen Ausrichtung, sie machten im Gegenteil ein bisschen auf Alleskönner, ohne viel Abstand und Reflexion über die Materie: «Ich mache ein bisschen das, ich mache ein bisschen das und ein bisschen das. Und dann ist es so, dann mache ich das, weil es cool ist. Ich mache das, weil es cool ist, und das gefällt mir nicht. Es gibt keine ... Wirklich ... Ich habe einen Mangel an Fragen vonseiten der Schüler, vonseiten der Leute, die den Schülern etwas vermitteln.»¹⁰³

Franziska Baumann beobachtet ebenfalls einen Paradigmenwechsel und eine Abkehr vom politischen Statement: «Da waren gewisse, die total reduziert haben in den Neunzigerjahren, also völlig reduktionistisches Spiel; andere, die einfach wirklich mehr so in diesem stark physischen Spiel geblieben sind. Und ja, wie ich schon vorhin gesagt habe, es hat sich einfach immer davon entfernt, eine politische Message oder eine kulturpolitische Message zu beinhalten.»¹⁰⁴ Sie stellt aber auch zahlreiche Neuerungen fest, die dazu beitragen, dass der aktuelle improvisierte Inhalt frisch bleibt, insbesondere bei ihren Schülern: «Ich habe zum Beispiel einen jungen Pianisten als Studenten, der sagt: «Ich übe nicht, ich habe gar keine Zeit, das zu üben», und der benutzt den Flügel wie ein Objekt. Der macht mit Sounds und Zeugs und Objekten. Ein ganz anderer Zugang zum Instrument. Nicht auf dieser handwerklichen Ebene, sondern eigentlich eher so

ch/de/rubriken/6/95#beuret, 12. 9. 2024. «La musique improvisée n'est pas un produit commercialisable: On peut, bien entendu, enregistrer des concerts, graver des disques et inonder le marché avec des disques de musique improvisée, mais il est totalement contraire à l'esprit de l'improvisation de reproduire à l'identique, lors d'un concert, une improvisation passée. [...] En refusant d'entrer dans ce schéma industriel, la musique improvisée est encore et toujours un mouvement de contestation, comme dans les années 60, rien n'a changé!»

102 Jonas Kocher im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 13. 10. 2022, Teil 1, 00:31:58: «À la base, c'est pour continuer cette idée de cette notion d'improvisation qui est une pratique subversive par essence. Elle a été absorbée par l'Académie, qui est un organe très hiérarchique, très codifié. Donc en fait, l'improvisation en étant absorbée dedans, ça devient un produit comme un autre, donc elle perd son caractère subversif.»

103 Ebd., Teil 1, 00:32:41: «[...] je fais un peu de ça, je fais un peu de ça, et un peu de ça. Et puis voilà, après je fais ça parce que c'est cool. Je fais ça parce que c'est cool, et ça, ça me plaît pas. Il n'y a pas de ... Vraiment ... J'ai un manque de questionnement de la part des étudiants, de la part des gens qui transmettent aux étudiants.»

104 Franziska Baumann im Gespräch mit Raphaël Sudan, Spiegel bei Bern, 23. 9. 2022, 00:47:18.

auf dieser klanglich neuen Sound-Objekt-Ebene. Aber super.»¹⁰⁵ Was Baumann positiv bewertet, sieht Jonas Kocher negativ: «Es gibt eigentlich seit etwa zehn Jahren eine Art Verschiebung hin zu etwas, wo die Improvisation zu etwas wird, das sich ein bisschen auf eine bestimmte reduktionistische Ästhetik beschränkt. Und das ist eine Art und Weise, eine Musik zwischen Konzept und Pseudoöffnung zu realisieren. Aber es gibt überhaupt keine ... Eher im Dienste von etwas, das zu einem ästhetischen Objekt wird.»¹⁰⁶ Ist Kocher nicht dabei, Thomas Meyers düstere Prognose zu bestätigen? Er stellt auf jeden Fall einen Rückgang der sozialen Bedeutung der improvisierten Geste fest: «Es gibt nicht mehr diesen Gemeinschaftsbegriff, den es damals zum Beispiel bei Free-Jazz-Konzerten und Improvisationen gab. Das bedeutete wirklich etwas, gesellschaftlich, politisch, Improvisation zu praktizieren oder um diese Kreise herum zu sein, der Veranstalter, des Publikums, der Musiker. [...] Eigentlich ist es ein bisschen «alles ist gleich», aber das ist ein bisschen das Schicksal unserer Zeit.»¹⁰⁷

Haben wir es mit Feststellungen zu tun, die uns zu der Annahme veranlassen, dass sich Thomas Meyers unheilvolle Prophezeiung aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen bewahrheitet? Die Existenz von Improvisationsfestivals und die Tatsache, dass alle in diesem Artikel erwähnten Musiker immer noch aktiv sind und ihre Sprache und ihre musikalische Forschung ständig erneuern, deuten darauf hin, dass dies nicht der Fall ist. Aber die Freie Improvisation hat nun eine Geschichte: eine Vergangenheit, eine Gegenwart und hoffentlich eine reiche Zukunft.

105 Ebd., 00:08:40.

106 Jonas Kocher im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 13. 10. 2022, Teil 1, 00:38:03. «Il y a eu en fait depuis une dizaine d'années une espèce de glissement vers quelque chose où l'improvisation devient quelque chose qui se limite un peu à une certaine esthétique réductionniste. Et c'est une façon de réaliser une musique entre concept et pseudo-ouverture. Mais il n'y a pas du tout ... Plutôt au service de quelque chose qui devient un objet esthétique.»

107 Ebd., Teil 1, 00:29:16. «Il n'y a plus cette notion de communauté qu'il y avait à l'époque autour, par exemple, des concerts de *Free Jazz*, d'improvisation. Ça, ça, ça voulait vraiment dire quelque chose, socialement, politiquement, de pratiquer l'improvisation ou d'être autour de ces cercles, des organisateurs, des publics, de musiciens. [...] En fait, c'est un peu «tout se vaut, quoi, mais c'est un peu le sort de notre époque.»

Eine kurze Vereinsgeschichte, 1975–2017¹

THOMAS GARTMANN

Als der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975 sein 75-Jahr-Jubiläum feierte, war er auf der Höhe seiner nationalen Ausstrahlung. Paul Sacher berichtete dem STV-Generalsekretär: «Bundesrat Hürlimann empfing mich sehr liebenswürdig & sagte beides zu, die Ansprache und das Vorwort.»² Obwohl er schon seit langem nicht mehr als Präsident amtierte, war Sacher weiterhin der starke Mann, bei dem alle Fäden zusammenliefen. Mit 23, als eines der jüngsten Mitglieder der Geschichte, trat er 1929 in den Verein ein, zwei Jahre später wurde er in den Vorstand gewählt, 1942 war er Vizepräsident und 1946 für neun Jahre Präsident, bevor er 1955 zum Ehrenpräsidenten ernannt wurde. Aber noch zwanzig Jahre später war er für das Jubiläumsfest in seiner Heimatstadt Basel verantwortlich. Dass er 1974 sondierte, ob sich der Bundesrat hierzu in corpore einladen liesse, zeigt die Selbsteinschätzung, ja, -überschätzung des Vereins. Auf sich bezogen kündigte er indessen nüchtern an, am Festakt werde er etwas «über neue Musik im heutigen Musikleben» vortragen.³

Paul Sacher und das Jubiläum 1975

In seiner Festansprache – mit Genugtuung vermerkt er, er habe sich «strikte an die vereinbarte Redezeit gehalten»⁴ – gibt er sich in der Aussage offen und innovativ, im Ton aber eher dem konservativen Duktus eines Emil Staiger oder dem pathetisch-raunenden eines Bundesrats Etter verpflichtet: «Der schöpferische Musiker steht im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft [...] [W]ie könnte in dieser Welt immer wieder herkömmliche Schönheit das Ziel des Komponisten sein? Geräusche, Verfremdung und elektronische Klangerzeugung sind in die Musik eingedrungen und entsprechen wohl eher den geistig-seelischen Lebens-

1 Die Jahre 1900–1975 der Vereinsgeschichte präsentierte der STV selbst in Jubiläumsschriften im Vierteljahrhunderttakt: Carl Vogler: Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums, Zürich: Hug, 1925; Hans Ehinger, Henri Gagnebin, Wilhelm Merian, Edgar Refardt, Willi Schuh, Adolf Streuli, Carl Vogler (Hg.): Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950, Zürich: Atlantis, 1950; Max Favre, Andres Briner, Paul-André Gaillard, Bernard Geller (Hg.): Tendenzen und Verwirklichungen. Festschrift des Schweizerischen Tonkünstlervereins aus Anlass seines 75-jährigen Bestehens (1900–1975), Zürich: Atlantis, 1975.

2 Sacher an Bernard Geller, 29. 6. 1974, handschriftliches Addendum, Paul Sacher Stiftung (PSS), Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0747.

3 Sacher an Geller, 23. 8. 1974, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1.0755.

4 Sacher an Geller, 21. 5. 1975, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1.0793.



Abb. 1: Paul Sacher (1906–1999) gehörte zu den einflussreichsten Persönlichkeiten des Schweizer Musiklebens. Büste (1971) von Alexander Zschokke (1894–1981) vor der Schola Cantorum Basiliensis. Fotograf:in unbekannt (Wikipedia, CC BY-SA 4.0).

bedingungen ihrer Schöpfer. Das Schönheitsideal ist wandelbar.» Er erweist sich so durchaus als Verteidiger experimenteller Kunst – wie er etwa auch das Pariser Experimentalmusikstudio IRCAM unterstützt hatte –, ja, er gibt sich ganz als Anhänger der Generation der Jungen: «Unter den jungen Komponisten gibt es immer wieder Pioniere, die in Neuland vordringen und bisher ungehörte Klänge entdecken, zu denen selbst der Kenner nur schwer Zugang findet. Dagegen wird ein grosser Teil der Grau-in-Grau-Produktion unserer Tage wohl bald gänzlich in Vergessenheit geraten. Sie ist bar jeder rhythmischer Erfindung und gewissermassen anonymer Herkunft.»

Bei aller Offenheit für Politik und Gesellschaft und der Begeisterung für das Neue ist aber bereits ein Wetterleuchten sichtbar, einerseits im «Spannungsfeld», andererseits sind die Innovationen «vorgedrungen», was nicht gerade nach friedlicher Erweiterung und Bereicherung klingt. Er gibt zudem ein politisches Statement ab, in dem er sich gegen jede Diktatur wehrt, ganz im Duktus des Kalten Kriegs: «Ich habe alle sich aufdrängende Polemik vermieden, weil das oft verlästerte und totgesagte bürgerliche Musikleben weiterhin blüht und die von der marxistischen Ideologie inspirierten Heilsbotschaften dort, wo sie praktiziert werden, nicht besseres hervorbringen als die offizielle Staatskunst anderer Diktaturen. Nur wer sich dem unwürdigen Zwang zur Ideologisierung zu entziehen

vermag, ist in der Entfaltung seiner Kunst nicht gehemmt. Zum Glück' gibt es auch in unfreien Ländern eine beträchtliche Anzahl solcher Komponisten.»⁶ Musik ist ihm «ein Mittel der Kommunikation», zugleich beschwört er sie als fast mystisch: «[...] sie kann Vision sein und gibt ihr letztes Geheimnis niemals preis.» Folgerichtig fordert er ihre Vermittlung auf verschiedenen Stufen. Er plädiert für einen qualifizierten schulischen Musikunterricht und konzidiert der Neuen Musik Elitestatus: «Moderne Musik war nie und kann nicht volkstümlich sein, weil sie anspruchsvoll ist und nur durch wiederholtes Hören verständlich wird.»⁷ Damit spricht er sich für eine praktische Musikvermittlung aus, wie er sie in dieser Form mit seinen Orchestern selbst ausübt.

Auch Bundesrat Hans Hürlimann, Vertreter der Konservativen in der Landesregierung, gibt sich als offener Geist und hat offenbar einige Gedanken von Sacher aufgenommen, an erster Stelle die Subvention durch die öffentliche Hand: «Die Förderung der Künste durch den Staat ist eine Fortsetzung des ehemals fürstlichen Mäzenatentums.» Positive Erwähnung findet die Relevanz der Künstler:innen (die ihnen jüngst während der Pandemie ja wieder abgesprochen wurde):⁸ «Die unmittelbare politische und gesellschaftliche Relevanz künstlerischen Schaffens und Wirkens zeigt sich gerade heute besonders deutlich, da sich viele Künstler bewusst gesellschaftlichen Themen zuwenden und sich oft als Anwälte derer verstehen, die in unserer Gesellschaft benachteiligt sind.» Folgerichtig konstatiert er leicht überhöht: «Die Zukunft unserer Gesellschaft ist deshalb die Zukunft ihrer Kultur.» Daraus leitet er ab – in der Aufbruchzeit der Siebzigerjahre schien solches noch möglich –, «dass der Künstler, der durch sein Werk die Menschen nicht nur innerlich bewegt und beglückt, sondern ihnen auch durch immer neue Deutungen der Wirklichkeit und des Lebens neue Horizonte eröffnet, auf die Förderung der Öffentlichkeit Anspruch hat».

Kulturelle Teilhabe, ein Konzept, das später von Bundesrat Pascal Couchepin aufgenommen und ins neue Kulturförderungsgesetz integriert wird, taucht bereits hier als Gedanke auf, wobei sich emanzipativer Gedanke und Bildungsbürgertum eigentümlich verbinden: «Darin muss das Ziel aller unserer kulturellen Anstrengung liegen, möglichst Vielen die selbständige Auseinandersetzung mit der Umwelt in ihren verschiedenen Dimensionen, mit der Geschichte und mit dem kulturellen und geistigen Erbe zu ermöglichen.» Der Musik spricht er eine besondere Eignung zur Kulturvermittlung zu: «Sie gestattet vielfach selbst

5 Die ursprüngliche Formulierung «zum Heil der Musik» ist im Typoskript handschriftlich korrigiert, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0843.

6 Dabei mochte er etwa an Witold Lutosławski gedacht haben.

7 Ansprache Paul Sacher, PSS, Sammlung Paul Sacher, 330.1-0841, abgedruckt in: Jahresbericht 1975, S. 15 f., ASM-E-3-70.

8 Das geht aus der Tatsache hervor, dass der Bundesrat Kulturveranstaltungen nur sehr langsam wieder zuließ. Darauf wiederum reagierten verschiedene Kulturinstitutionen, vgl. etwa den Beitrag «Ist der kulturelle Sektor systemrelevant?» der ZHDK mit einem Verweis auf ihre Studien zum Thema: www.zhdk.ch/meldung/ist-der-kulturelle-sektor-systemrelevant-4390.

Ungewöhnlichen eine unmittelbare Teilnahme, denn sie wendet sich nicht weniger an das Gefühl wie an den Verstand.»

Wie Sacher verweist der Bundesrat auf die Notwendigkeit, dass bereits die Schule diesbezüglich ihre Hausaufgaben machen müsse, damit «auf allen Stufen [...], gerade von der Musik her jene Erneuerung des kulturellen Lebens gelingen möge, an deren Ende zwar nicht der Unterschied von Künstler und Publikum verschwindet, aber die Überwindung jener Kluft stehen mag, die heute vielfach die nach vorwärts drängenden schöpferischen Kräfte von jenen trennt, denen diese Kunst letztlich zu dienen hat». Im Folgenden spricht er den Künsten und insbesondere der Musik die Macht zu, das Materialitätsdenken zu überwinden. Drei Jahre nach dem Manifest des Club of Rome⁹ deklariert er frohgemut: «Ich bin zuversichtlich, dass gerade eine Zeit, wo uns die Grenzen des materiellen Wachstums nicht selten sehr schmerzlich bewusst werden, die Hinwendung zu [...] qualitativen Werten [...] beschleunigt», und spricht von einer «Hierarchie der Werte, die dem Ideellen eine Priorität gegenüber dem Materiellen verleiht». Dabei beschwört er auch die Metaphysik: «Und den Künsten bietet heute gerade die Musik bei aller Gefährdung, der sie durch die immer mehr um sich greifende Mechanisierung ausgesetzt ist, dem einzelnen besondere Möglichkeiten zum Erlebnis des Schöpferischen.» Er schliesst mit einem Ausruf, der sich für die Tonkünstler wie Balsam anfühlen musste: «Es sind Gefühle des Dankes und der Anerkennung», belies es aber nicht bei diesem wohlfeilen verbalen Lob, sondern erwähnte auch gönnerhaft die Erhöhung der Zuwendungen an die Kulturstiftung Pro Helvetia.¹⁰

Der erste Redner, STV-Präsident Julien-François Zbinden, fordert etwas floskelhaft von der Musik «die Wahrheit und die Schönheit» ein und konkretisiert Letztere als «die Entwicklung des ständigen Suchens des Menschen nach der Schönheit in all ihren Formen, die Tiefe seines Denkens, den Gehalt seiner Religionen». Nach dieser Brücke, die mutmasslich sowohl auf den konservativen Bundesrat zugeschnitten wie auch der eigenen Überzeugung geschuldet ist, nimmt er die Gedanken seiner Nachredner auf, deren Manuskripte er wohl gesehen hat; jedenfalls fokussiert er einmütig dieselben Themen.¹¹ Auch er hält die Musikerziehung für eine Aufgabe der Schule, geht hier aber noch weiter und fordert «ausgebildete Lehrer» – was bis heute keine Selbstverständlichkeit ist – und dass ein künstlerisches Fach nicht bloss fakultativ zu besuchen sei. Er

9 The Limits to Growth / Die Grenzen des Wachstums, 1972.

10 Ansprache von Herrn Bundesrat Hans Hürlimann, Vorsteher des Eidgenössischen Departementes des Innern, abgedruckt in: Jahresbericht 1975, S. 17–20, ASM-E-3-70.

11 Es sind Themen, die teils auch vom wegweisenden *Clottu-Bericht* für eine neue eidgenössische Kulturpolitik angesprochen werden. Vgl. [Clottu-Kommission, präsiert durch Gaston Clottu]: Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik, Bern 1975, vgl. auch auf der offiziellen Website des Bundesamtes für Kultur: Geschichte der bundesstaatlichen Kulturförderung, www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturfoerderungsgesetz/geschichte-der-bundesstaatlichen-kulturfoerderung.html#-1964039506, 22. 10. 2024.

beruft sich dabei auf einen Avantgardisten, der ihm künstlerisch kaum besonders nahegestanden haben dürfte, und dessen Forderung an die Schule: «[...] indem sie [die Schule] die Künste nicht, wie Iannis Xenakis sagt, in den ‹Kehrichtkübel der Freizeit› verbannt.» Was die Teilhabe betrifft, wagt er sich noch weiter hervor; man meint Anklänge an Joseph Beuys zu vernehmen, wenn er volle Selbstverwirklichung einfordert und dabei resümiert: «Wir dürfen also festhalten, dass in jedem Menschen – in allerdings sehr unterschiedlicher Entwicklung – ein Künstler schlummert.» Die ideellen Überlegungen und finanziellen Versprechungen des Bundesrats scheinen ihm kräftig Mut einzuflössen, sodass er nicht einfach ergeben dankt, sondern gleich relativiert: Auch die erhöhten Mittel für die Kulturstiftung seien kümmerlich; fünfeinhalb Millionen Franken, das entspreche bloss dem Durchschnittspreis eines Autobahnkilometers. Kühn fordert er die «Schaffung eines eidgenössischen Kulturdepartementes», die «Freiheit der künstlerischen Äusserung» und, in fast gewerkschaftlicher Manier, dass auch das Komponieren als «vollwertige[] Arbeit anerkannt» werde. Und er schliesst mit einem Aufruf, der im Typoskript unterstrichen ist und den Romand verrät, nämlich «*die Kunst zu leben*».¹²

Beim Festakt wurden die Reden von Präsident Zbinden, Ehrenpräsident Sacher und Bundesrat Hürlimann gerahmt durch Musik von Heinrich Sutermeister, Roger Vuataz und Robert Blum: alles sichere Werte, repräsentative Werke, die niemanden gross irritieren konnten; das Festprogramm war so eher auf Affirmation hin angelegt – ganz im Gegensatz zur innovativen Musikgestaltung, wie sie Sacher in seiner Rede verteidigt hatte. Dafür wurde eine avantgardistische Oper von Klaus Huber im Stadttheater aufgeführt.

Kritik am Fest kam dann von beiden Seiten: Der sich als avanciert verstehende Armin Schibler fühlte sich zurückgesetzt, weil von ihm nur ein bescheidenes Klavierstück und erst noch eines aus einer früheren Schaffensperiode¹³ dafür vorgeschlagen wurde, was er entrüstet ablehnte: «Ich bitte Sie, die für diese Wahl zuständige Kommissionmitglieder [!] zu verständigen, dass ich auf keinen Fall mich damit einverstanden erklären kann und dass ich in keiner Weise bei diesem Fest in Erscheinung treten möchte.»¹⁴ Sacher zeigte ein gewisses Verständnis: «Herr Schibler wird die ‹Toccata› zu wenig repräsentativ finden. Es ist unbelasteter, wenn Sie mit Herrn Schibler reden, als wenn ich es selber tun müsste.»¹⁵ Es blieb aber dabei: Schibler zog seine Klavier-Tokkata aus dem von der Basler Ortsgruppe der IGNM patronierten Konzertprogramm zurück.¹⁶

Auf konservativer Seite stiess eine Nichtberücksichtigung am Fest heftig auf. Caspar Diethelm, der nicht vorgeschlagen worden war, beklagte sich, das sei

12 Ansprache von Herrn Julien-François Zbinden, Präsident des STV, abgedruckt in: Jahresbericht 1975, S. 10–14, ASM-E-3-70.

13 Siehe dazu das Kapitel zu den Komponistenpreisen, S. 69 f.

14 Schibler an STV, 10. 6. 1974, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0732.

15 Sacher an Geller, 17. 6. 1974, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0739.

16 Protokoll der Vorstandssitzung vom 31. 8. 1974, S. 6, ASM-E-3-39.

eine «bittere Pille» nach bald 30-jähriger Zugehörigkeit; er meinte, dass ihm sein rückwärtsgewandter Stil zum Verhängnis geworden sei, und protestierte mit dem Argument der Gleichbehandlung, das im Verein durchaus tief verankert war: «Noch immer bin ich der Auffassung, und das Fest in Amriswil bestärkte mich darin, dass unsere Feste einen Querschnitt durch das *gesamte* kompositorische Schaffen der Schweiz geben sollte, gleichgültig, welche Stilmittel der Komponist im Einzelnen verwenden mag, denn dies allein ist noch kein Kriterium für den Wert oder Unwert einer Komposition.»¹⁷ Dass die Ablehnung tatsächlich mangelnder Qualität geschuldet sein könnte, blendete er aus. Qualitative Urteile wurden vom STV nur selten öffentlich geäußert. In internen Dokumenten findet man sie aber immer wieder, gelegentlich sind sie von lustvoller Bosheit. So schrieb Sacher zu einem Gesuch des Komponisten Jean-Frédéric Perrenoud um ein Unterstützungsstipendium der Stiftung Pro Arte: «Perrenoud sollte als Komponist wirklich nicht ermutigt werden wegen allzu ausgesprochenem Mangel an Talent!»¹⁸

Der STV profitiert stark von Sachers breiter Vernetzung. Die Verknüpfung von Kultur und Industrie ist dank Sacher so eng, dass er Fritz Gerber, damals Verwaltungsratspräsident und Geschäftsführer der Zürich Versicherung, später in der gleichen Doppelrolle bei Roche, erfolgreich als Präsidenten der Schweizer Kunststiftung vorschlagen kann, die den STV fortan regelmässig finanziell unterstützt. Umso empfindlicher reagiert er, wenn er sich zurückgesetzt fühlt, und dies ist besonders bei öffentlichen Entscheidungen der Fall, die ihn sein Gesicht verlieren lassen. Für das Tonkünstlerfest 1968 in Zürich werden ihm für die Jury die Dirigentenkonkurrenten Erich Schmid und Charles Dutoit vorgezogen; er wird nur als Ersatzmann gewählt. Sein langjähriger Sekretär Jean Henneberger versucht, mit einem Appell an Sachers Humor die Situation zu entkrampfen: «Fast glaube ich von hieraus ein Schmunzeln um Ihre Mundwinkel ziehen zu sehen!»¹⁹ – vergeblich, Sacher reagiert tief verletzt: «Es ist etwas bizarr, wenn eine Generalversammlung des S. T. V. den Ehrenpräsidenten als Ersatzmann in eine Jury wählt! Das müsste auch der letzte Dorftrötel einsehen. Der Ehrenpräsident ist auch nicht geneigt, diese Wahl anzunehmen.»²⁰ Und weil auch das STV-Mitglied Edmond de Stoutz mit seinem Zürcher Kammerorchester am Fest auftreten möchte und im Gegensatz zu Sacher sein Programm selbst bestimmen darf, ausserdem Sachers Collegium musicum keine Spesenentschädigung offeriert wird, weigert sich dieser aus Trotz, sein Orchester zu dirigieren.

In einem weiteren Brief beschwert er sich nochmals verbittert über die «lächerliche[n] Vorfälle, die mir die Lust genommen haben».²¹ Dieser Brief kreuzt sich mit einem Beschwichtigungsversuch Hennebergers: Am Vortag ist in einer

17 Diethelm an STV, 21. 3. 1975, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0803 f.

18 Sacher an Henneberger, 21. 6. 1966, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0336.

19 Henneberger an Sacher, 9. 6. 1966, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0332 f.

20 Sacher an Henneberger, 21. 6. 1966, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0336.

21 Sacher an Henneberger, 28. 6. 1966, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-340.

Besprechung des Organisationskomitees festgehalten worden, dass das Vorstandsmitglied Rolf Looser aus der Jury zurücktritt, damit man seinen Platz zusammen mit dem Präsidium Sacher anbieten kann (entgegen der von der Mitgliederversammlung vorgenommenen Wahl ...).²² Darüber hinaus ködert man ihn mit der Option einer Uraufführung, wie Henneberger ihm in seinem Versuch, zu «insistieren», schreibt.²³ Mit Mühe bleibt das Gesicht gewahrt. Doch Sacher distanziert sich vom STV: «Die Geschäfte des Tonkünstlervereins gehen mich heute nichts mehr an. Sie sind Aufgabe des Vorstandes.»²⁴

Auch wenn Sacher sich nach dem Jubiläumsfest 1975 wieder in den Hintergrund zurückzog, wirkte er noch lange als graue Eminenz, insbesondere wenn es um die Einschwörung neuer Präsidenten oder um die Lösung von Krisen ging. So verdankt Martin Derungs eine Einladung auf den Schönenberg mit «Ihre Anregungen und Ratschläge sind mir sehr wichtig»,²⁵ und sowohl Fueter wie Brotbeck berichten von Versöhnungsgesprächen am selben Ort.²⁶

Schwierige Jahre mit Klaus Huber

Mit der Präsidentschaft von Klaus Huber wurde eine solche Krise permanent. Wie der nicht genehme Vorstandskandidat Jahre zuvor bei seinem beleidigten Rückzug von der Wahl gesagt hatte,²⁷ war seine internationale Karriere kaum vereinbar mit dem organisatorisch wie zeitlich fordernden Präsidentenamt. Entsprechende Befürchtungen hatte es bereits bei der Vorbereitung der Wahl gegeben. Nach Zbindens Rücktritt interessierten sich Huber und der Pianist Charles Dobler für den Posten. Letzterer begründete seine Kandidatur damit, dass seit 19 Jahren kein Interpret mehr Präsident war; Huber warb für sich mit den Worten, dass er als Präsident die verschiedenen Aufgaben auf den ganzen Vorstand verteilen würde. Seine Kollegen stellten ihm darauf kritische Fragen. Gaudibert wollte wissen, ob er genügend Zeit aufwenden könnte, was er mit Hinweis auf seinen Rücktritt von der Studienkommission im Freiburger Senat bejahte. Rudolf Kelterborn, der als Vizepräsident für die Nachfolge eigentlich gesetzt gewesen wäre, es aber offenbar vorzog, Komposition in Zürich und Karlsruhe zu dozieren und sich hierfür genügend Zeit zu nehmen, nahm Hubers Votum, die Verantwortung breiter zu verteilen, missbilligend auf: Er würde es zwar begrüßen, wenn der STV einen Präsidenten hätte, der aufgrund seines internationalen Ansehens so repräsentativ sei wie Klaus Huber. Er könne sich

22 Protokoll der Besprechung vom 27. 6. 1966, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0344 f.

23 Henneberger an Pacher, 30. 6. 1966, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0346 f.

24 Sacher an Henneberger, 5. 7. 1966, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-0350.

25 Derungs an Sacher, 9. 9. 1993, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1380.

26 Fueter respektive Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, beide Zürich, 18. 5. 2022 respektive 1. 7. 2022.

27 Siehe dazu das Kapitel zu den Komponistenpreisen.

jedoch nicht mit der Art und Weise einverstanden erklären, wie Herr Huber die Vereinigung zu führen gedenke. Die überlasteten Vorstandsmitglieder seien froh, wenn die Sitzungen minutiös vorbereitet würden, was viel Zeit spare. Ausserdem fragt er sich, ob Herr Huber bereit wäre, auf die Teilnahme an der Aufführung eines seiner Werke zu verzichten, die mit einer Sitzung des Komitees zusammenfalle. Es sei bereits so schon schwierig, einen Termin zu finden, der für acht Personen passe. Er bezweifelt auch, dass Herr Huber bereit sei, die eigenen ästhetischen Vorstellungen zu ignorieren, um Kompromisslösungen zu finden, wo es notwendig scheine: «Ein Vorstandsmitglied kann eine solche Haltung durchaus einnehmen, nicht aber der Präsident, der sich manchmal auch dann zu einem Thema und in einem Umfeld diplomatisch ausdrücken muss, wenn diese ihm nicht sehr sympathisch sind, und Entscheidungen des Vorstands zu verteidigen hat, die seiner eigenen Meinung widersprechen.»²⁸

Huber drückt sein Vertrauen in die Arbeit von Generalsekretär Geller aus und er spricht sich dafür aus, möglichst viele Dokumente schriftlich rechtzeitig vor der Sitzung an seine Kollegen weiterzugeben. Er bedauert, dass er ständig an seine Haltung im Vorstand einige Jahre früher erinnert wird, wo er doch schon lange keine polemische Haltung mehr eingenommen habe.

Kelterborn brachte das Dilemma auf den Nenner, «dass der Präsident Neues bringen muss, ohne das Alte zu zerstören». Der scheidende Präsident Zbinden versichert, dass er in seinen fünf Jahren an der Spitze des STV nie von irgendeiner Gruppe unter Druck gesetzt worden sei, und nimmt sein Lieblingsargument auf: Der Präsident müsse eine moderierende Rolle spielen, objektiv und fair sein. Es wäre gefährlich, wenn der STV zu einer zweiten IGNM werden und in eine einzige ästhetische Richtung einbiegen würde.²⁹ Der STV genießt seit 1900 allgemeinen Respekt, weil er sich einen Panoramablick auf alle Trends bewahrt hat. Er hat seine Unabhängigkeit durch alle Höhen und Tiefen hindurch bewahrt. Seine, Zbindens, erste Sorge bei der Übernahme des Vorsitzes war es, ein Auseinanderbrechen der Vereinigung zu verhindern. Dies gelang ihm mit der tatkräftigen Unterstützung des Vorstands und des Sekretariats. Er möchte bei seinem Abschied die Gewissheit haben, dass sein Nachfolger dieselbe Auffassung von Objektivität vertritt wie er. Er glaubt, dass Herr Hubers inneres Wesen, sein persönliches Engagement, das als Vorstandsmitglied so positiv ist, selbst wenn es die Diskussion erschwert, es ihm schwer machen wird, das Amt des Präsidenten zu übernehmen.³⁰ Einige Jahre später sollte Huber den Vorwurf einseitiger Meinungen an seinen Vorgänger zurückgeben. Der offizielle Bericht von

28 Protokoll der Vorstandssitzung vom 27. 5. 1978, S. 11–13, ASM-E-1-43.

29 Zu dieser Polarisierung vgl. Doris Lanz: Herausgeforderte Traditionen. Die «Avantgarde» und der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) um 1970, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 79–93, sowie das Kapitel zu den Festen.

30 Vorstandsprotokoll vom 27. 5. 1978, S. 11–13, ASM-E-1-43.

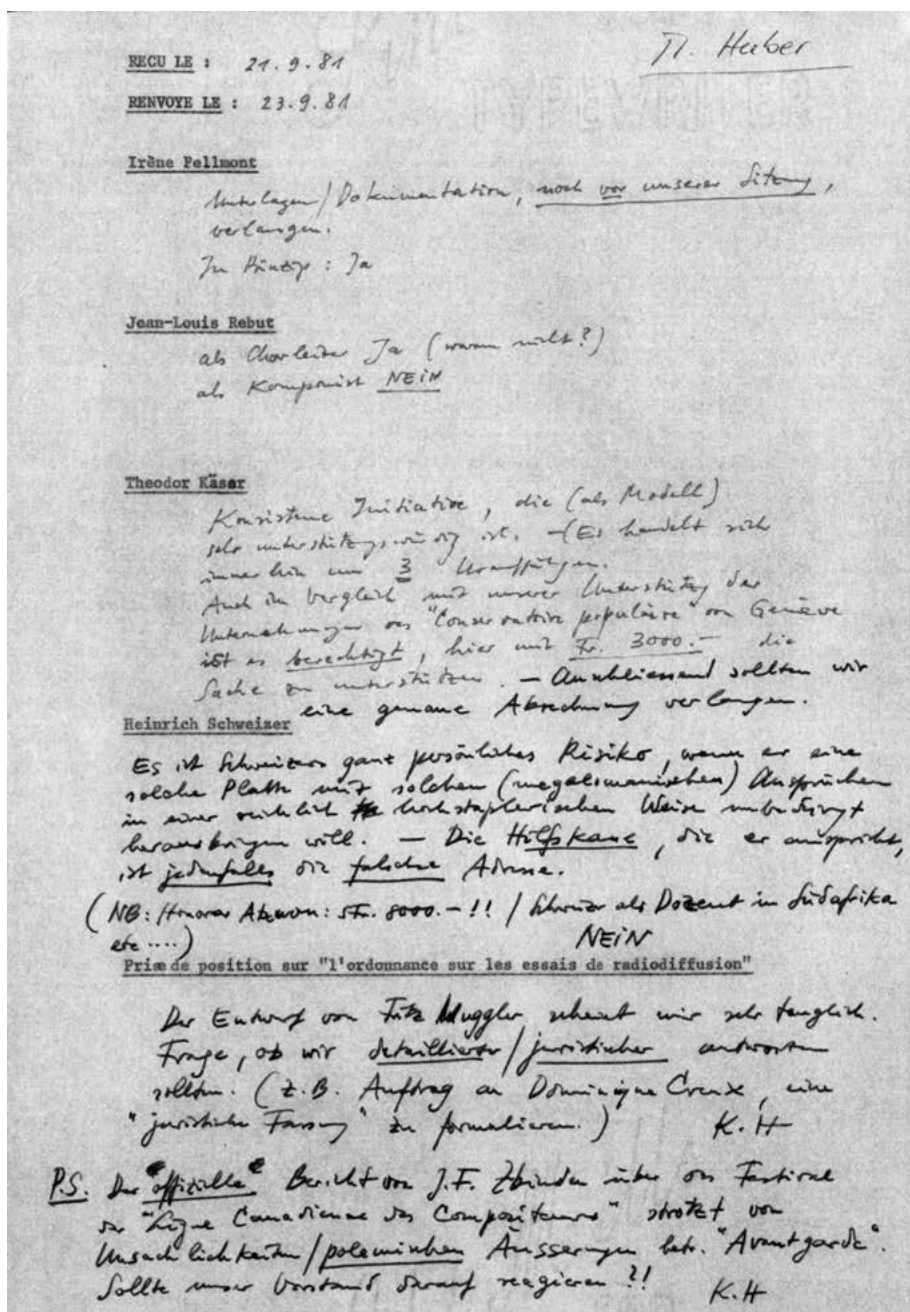


Abb. 2: Klaus Hubers giftelnder Kommentar zu seinem Vorgänger Zbinden, Nachsatz in seinen Stellungnahmen im Zirkulationsverfahren, 21. 9. 1981, ASM-E-2-15.

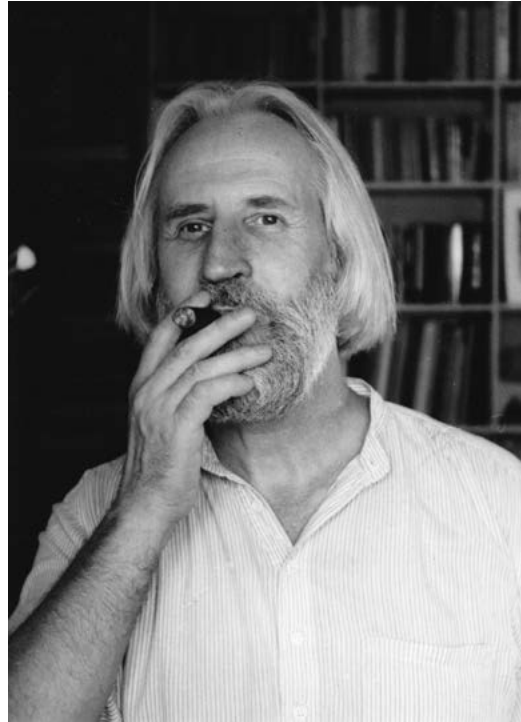
Zbinden über das Festival der Ligue canadienne des compositeurs strotze nur so von Unsachlichkeiten und polemischen Äusserungen betreffend «Avantgarde», und rhetorisch fragt er, ob der Vorstand nicht darauf reagieren solle.³¹ Balissat beschwichtigt und sieht nicht ein, warum Zbinden in einer öffentlichen Debatte seine tiefen Überzeugungen nicht ausdrücken dürfte.³²

Urs Peter Schneider stellt als einziger überzeugter Befürworter Hubers fest, dass dieser nicht für Gruppen, sondern für Ideen kämpft, an die er fest glaubt. Und maliziös meint er im Gegenzug, er möchte wissen, welchen Beitrag denn der Gegenkandidat Dobler im Vorstand geleistet habe und welche Ziele er sich als Vorsitzender setzen würde. Opportunistisch knüpft Dobler an das Votum Zbindens an und versucht so, sich in eine gute Ausgangsposition zu hieven: «Herr Dobler betonte den tiefgreifenden Unterschied zwischen der IGNM (deren Mitglieder mehrheitlich Amateure sind) und dem STV (Berufsverband). Im Ausland habe er immer erklärt, dass es in der Schweiz nicht eine einzige nationale Tendenz gebe, sondern verschiedene Stile. Er legt Wert darauf, alle Tendenzen, alle Kategorien von Mitgliedern, unabhängig von ihrem Alter, gleichberechtigt zu vertreten.» Kelterborn durchschaut dieses Spiel und meint giftig, «es sei nicht anständig von Herrn Dobler, zu erklären, was er in den Vorstand eingebracht habe». Letzte Argumente werden ausgetauscht, bevor es zur Abstimmung mit denkbar knappem Resultat kommt: «Herr Gaudibert erklärt, dass er auf alle Fragen, die ihn beschäftigten, eine Antwort erhalten habe und daher dem Gesagten nichts mehr hinzuzufügen habe. Herr Faller ist sehr zufrieden mit dem Niveau dieser besonders gründlichen Diskussion. Er teilt die Bemerkungen, die von Herrn Kelterborn und Herrn Zbinden an Herrn Huber gerichtet wurden. Er bezweifelt, dass dieser seine Persönlichkeit (die er übrigens auch ausserhalb des Präsidiums schätzt) von einem Tag auf den anderen ändern kann. Er erinnert daran, dass die Interpreten die grosse Mehrheit im STV bilden[,] und wünscht sich sehr, dass einer von ihnen zum Präsidenten ernannt wird.» Räto Tschupp wiederum hat «Vorbehalte gegenüber beiden Kandidaturen, was sich im Übrigen auch in der Diskussion gezeigt habe. Er befürchtet, dass unter dem Präsidium von Herrn Huber die Diskussion ins Unermessliche anschwellen könnte und er die eigentliche Verwaltung nicht in den Griff bekommen könnte. Es dürfe nicht sein, dass letztlich alles von Herrn Geller abhängt, was nicht die geringste Kritik an Herrn Geller beinhalte, aber es gehe um eine Grundsatzfrage. Der Vorsitzende beantragt, dass die Abstimmung geheim durchgeführt wird. Die beiden Kandidaten nehmen nicht daran teil. Um die Mehrheit zu haben, muss einer der Kandidaten mindestens drei Stimmen erhalten. Andernfalls würden wir eine ausserordentliche Sitzung des Vorstands einberufen, um das gesamte Problem

31 Entrüstet unterstreicht er dabei das Adjektiv «offiziell», das er vorher denunzierend in Anführungszeichen gesetzt hatte, siehe Abb. 2.

32 Konsultation des Vorstandes per Zirkulationsverfahren, Rückmeldung Huber vom 23. 9. 1981 respektive Rückmeldung Balissat vom 2. 10. 1981, AMS-E-2-15, was auch zeigt, wie viel Zeit solche postalischen Meinungsäusserungen benötigten.

Abb. 3: Klaus Huber (1924–2017),
Komponist, Kompositionslehrer
und engagierter Kulturpolitiker.
Foto: Max Nyffeler, 1984.



erneut zu diskutieren und gegebenenfalls die Wahl einer anderen Persönlichkeit für das Präsidium in Betracht zu ziehen. Es kommt zur Abstimmung mit folgendem Ergebnis: 3 Stimmen für Herrn Huber, 2 Stimmen für Herrn Dobler. H. Zbinden gibt bekannt, dass H. Huber der offizielle Kandidat des Vorstands für die Präsidentschaft sein wird und gratuliert ihm zu seiner Nominierung. Sehr sportlich gratuliert Herr Dobler auch H. Huber.»³³

Die Wahl war geheim. Aufgrund der Voten und späteren Bemerkungen ist aber zu vermuten, dass sich Kelterborn und Tschupp trotz ihrer starken Vorbehalte für den «Avantgardisten» Huber entschieden, zusammen mit Gaudibert, während die beiden andern Romands für Dobler stimmten. Obwohl dieser indirekt betonte, dass Interpreten ungeachtet ihrer starken numerischen Überzahl in Vorstand und Präsidium in der Minderheit blieben, zog dieses Argument nur beim Dirigenten Faller, nicht aber bei dessen Kollegen Tschupp. Anders als bei späteren Konflikten scheint die Bruchlinie der ästhetischen Position und weder der Sprachkultur noch der Berufsgattung entlangzugehen.

In der nachfolgenden Generalversammlung erfolgt die Wahl Hubers ohne Nebengeräusche und ohne Gegenstimme. Als erste Amtshandlung schlägt er –

33 Protokoll der Vorstandssitzung vom 27./28. 5. 1978, S. 11–13, ASM-E-1-43.

wohl als Zeichen der Versöhnung – die Ernennung seiner schärfsten Kritiker Zbinden und Kelterborn zu Ehrenmitgliedern vor.³⁴

Zunächst stiess Huber viele Reformen an und er hat dabei einiges in Bewegung gebracht. Das Tonkünstlerfest 1982 in Zofingen war ein erster, wenn auch unbeholfener Versuch, Fronten aufzuweichen, gerade auch mit ausgiebigen Debatten, und verstärkt improvisierte und nichtklassische Musik zu integrieren.³⁵ Die Mitwirkung von Frauen wie auch von Ausländer:innen war ihm wichtig, auch wenn beide Initiativen nicht von ihm stammten. Wie gezeigt wurde, verhielt er sich bei der Umsetzung dieser Anliegen taktisch aber so ungeschickt, dass beide vorerst scheiterten, ebenso eine Amtszeitbeschränkung für Vorstandsmitglieder.³⁶ Einen Erfolg bildete dagegen der Aufbau eines Schweizer Musikedition genannten Autorenverlags, der mit zusätzlichen Bundesgeldern zum Jahr der Musik 1985 gegründet werden konnte und bis heute existiert.³⁷ All diese Bestrebungen verstand der Achtundsechziger Huber als Beitrag zu Mitbestimmung, Selbstverwaltung und Partizipation. In diesem Zusammenhang kann man auch seine extensive Nutzung von Zirkularen für die Stellungnahmen der Vorstandsmitglieder in der Vorbereitung der Geschäfte sehen: So förderte er den demokratischen Prozess, schuf durch dessen Dokumentation Transparenz – von der wir Nachgeborenen noch heute profitieren – und konnte sich entlasten. Allerdings leistete er damit einer unheilvollen Bürokratisierung und einer Verlangsamung der Prozesse Vorschub, weil die Entscheide nach solchen Vernehmlassungen zu Gesuchen, Briefen oder strategischen Fragen in wildem Mix oft doch erst im Kollektiv nach mündlicher Diskussion gefällt wurden, mithin also doppelte Arbeit anfiel. In einer der Zirkularvernehmlassungen machte sich Charles Dobler verärgert Luft, indem er bei einem Geschäft notiert: «Die Dringlichkeit der Sache sollte uns endlich dazu führen, die Sitzungszeit für die wirklichen Probleme + Aufgaben des STV zu verwenden! Ob wir diesen Zug schon verpasst haben ...?»³⁸

Aber auch die mangelnde zeitliche Verfügbarkeit des Präsidenten – mit der dieser einige Jahre früher ja die Wahl in den Vorstand abgelehnt hatte, als er sah, dass er keine Mehrheit der Kolleg:innen hinter sich scharen konnte – zeigt sich nun im ausufernden Zirkulationsverfahren. Auf ein Schreiben des Basler Musikwissenschaftsordinarius Hans Oesch, der sich offenbar über eine Erhöhung des

34 Jahresbericht 1979, S. 15, ASM-E-3-74.

35 Doris Lanz: Singuläres Experiment oder Beginn eines Paradigmenwechsels? Das Tonkünstlerfest 1982 auf der Suche nach «Berührungspunkten zwischen E- und U-Musik», in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 371–385.

36 Siehe die Kapitel zu den Ausländer:innen und zu den Frauen.

37 www.musicedition.ch. Huber sind hier 1980 und 1981 die entscheidenden Anstösse dazu zu verdanken, vgl. Jahresbericht 1981, S. 3, ASM-E-3-76.

38 Notiz von Charles Dobler in der Zirkularkonsultation als Reaktion auf ein Schreiben von Rudolf Kelterborn zur Situation der Medien in der Schweiz, ASM-E-2-15, undatiert (September oder Oktober 1980).

T. HUBER

RECU LE : 25.4.81 } war von 21.-24.4. in den Niederlanden.
 RENVOYE LE : 27.4.81 } K.H.

Demande d'admission d'Olivier Cuendet

(EVENT. - JA) Wenig bis keine Dokumentation. (Nicht einmal eine Angabe über die aufgef. WERKE.) Robert F. möge um referieren.

Demande d'admission de Peter Eidenbens

(JA) Noch weniger Dokumentation. Müsste, vor einer (negativen) Entscheidung unbedingt vorlagt werden. Hervorragender Musiker u. Dirigent. Arbeit mit Jahren des Zürcher Bach-Chor und auff. v. Orchestern

Demande d'admission de Alfred Felder (J.S. Bach ... Willy Burkhard etc.)

Event.? (Mangelnde Dokumentation auch da.)

Demande d'admission d'Edouard Gero

Als Komponist: sehr fraglich. Verspricht über ein oberflächliches Handwerk, das er kritikal anwendet. Als Charakter sollte er nicht ^(ja) ~~ausgewählt~~ (Dokumentation ~~ist~~ ^{gefunden})

Proj. de texte à l'appui de la recommandation du Comité de rejeter la proposition de modification de l'art. 17, al. 2

[Prétext gefährlich]. könnte sehr leicht kontraproduktiv wirken, da der Text viel zu emotionell geladen und weniger was an polemisch gehalten ist. - Wenn überhaupt ein Schreiben, dann nur in sachlicher Proposition Marti/Henz/Darungs II de révision de l'art. 19, al. 3

Den Vorschlag finde ich sehr gut. (Schwarzen. K.H.)

Formulierung müsste verbessert werden. - Es ist ganz klar, dass eine Erneuerung des Vorstandes viele Vorteile mit für die Erneuerung des Vereines bringen sollte. -

Requête Kulturhöhe Lützelflüh Ist die Ergänzung beh. Amtsbüro der Präsidenten eingeholt?

JA. Fr. 3000.-

Requête Maryvonne Rochat

Wenn irgendmöglich würde ich eine kleine Unterstützung helfen.

Requête CIEM

JA. - Aber: Warum ist das Werk, wie Fr. Fisch das plante, nicht von einem Musikverlag übernommen worden?? Hat man z.B. HUG + Co gefragt? - (Beides Annahme des Wettbewerbs hat)

Requête Union des compositeurs tchécoslovaques ist bereits gewartet!!

Im Ansatz JA, entsprechend dem Abkommen CSSR-SWEDE.
 Im Detail zu diskutieren.
Requête Camera Sion

JA, sobald ein Budget eingeworben ist. (Nicht Kostendruck "Horava" ... ?)

*) letzten Briefe 11. Seite, 1. Seite 2. Seite...

Abb. 4: Klaus Hubers Voten zu den unterschiedlichsten Themen in der Konsultation vom 27. 4. 1981, ASM-E-2-15.

Mitgliederbeitrags und darüber empörte, dass der STV zu wenig für die Musikologen mache, reagieren die meisten Vorstandsmitglieder unwirsch bis bissig: «Kommentar überflüssig. Brief verdanken & ad acta!», meint Lehmann. «Der Brief zeugt weitgehend von Uninformiertheit! Viel gibt es dazu nicht zu sagen», schreibt Muggler, während Frauchiger mit «→ Papierkorb!» reagiert, dieweil Dobler doch zugibt: «O. nennt einige Dinge beim Namen, die zu denken geben + überprüft werden müssen.»³⁹ Zum ersten und wohl einzigen Mal wird dem Vorstand bewusst, dass es neben Interpret:innen und Komponist:innen noch eine dritte Kategorie, die der Musikschriftsteller:innen, gibt. So beauftragen sie den selbst musikhistorisch interessierten Rätö Tschupp, ein diplomatisches Schreiben zu entwerfen, das indessen trotz seiner freundlichen Aufforderung kein Echo auslöst: «Sie müssen wissen, der STV benötigt unbedingt die Unterstützung der Musikologen. Wir würden auch gerne erfahren, was wir unsererseits für sie tun könnten und müssten. Ihre Reaktion beweist hier, dass bis heute vielleicht nicht genügend Anstrengungen in dieser Richtung unternommen wurden.»⁴⁰

Auch wenn Huber sich manchmal einer eigenen Stellungnahme entzieht – mangels Zeit oder weil er sich nicht zu exponieren wagt wie im Falle der Komponistin Margrit Zimmermann⁴¹ –, finden sich von ihm doch viele Meinungsäusserungen, die oft mehr über ihn selbst aussagen als über die beurteilten Komponisten: «Claudio Cavadini: seine kompos. Spannweite ist *sehr* beschränkt, aber er hat (wenn auch kaum Phantasie) ein recht zuverlässiges Handwerk (insbesondere in der Instrumentation).» Dennoch spricht er sich mit einem «eher JA» für die Aufnahme aus. Noch gequälter klingt seine Stellungnahme zu Heinrich Schweizers Aufnahmege such:

«Man muss wahrscheinlich schon JA sagen; *obwohl* ich

- Das Klavierstück indiskutabel – kitschig, gewichtlos,
- das Streichquartett schematisch (unmusikalisch) und nicht gerade streicher-mässig
- Die *«Historische Sinfonie»* eine Verwirrung eines megalomanischen Geistes (der seine unglaubliche Naivität offenbart!) finde. K. H.»

Die Einschätzungen sind apodiktisch, auch wenn er sichtlich um eine Objektivierung ringt. Und fast widerwillig folgt er dem «Zwang», verschiedene «Strömungen» zu berücksichtigen, obgleich er sich auf die mangelnde Qualität des Kandidaten hätte berufen können. Beim Jazzmusiker Bovard misst er mit falscher Elle: Da zur Beurteilung von dessen Musik nur Partituren vorliegen, kommt er zum vernichtenden Schluss: «Jean-François Bovard: (sehr) *eventuell*:» Seine Hauptbegründung: sehr undifferenziert gemachte Routinepartituren. «*Genügt nicht*.» Dabei vernachlässigt er, dass im Jazz das Wesentliche meistens eben nicht schriftlich fixiert ist und deshalb nicht alles in den Partituren steht. Jedes Urteil

39 Zirkulationsstellungnahme Dobler, September 1980, ASM-E-2-15.

40 Creux an Oesch, 23. 6. 1980, formuliert durch Rätö Tschupp, ASM-H-1-25.

41 Siehe das Kapitel zu den Frauen.

Reçu le : 23. 3. Klaus Huber H. Huber
 Renvoyé le : 26. 3.

Procès-verbal de la dernière séance du Comité

Demandes d'Admissions

- Claudio CAVADINI eher JA; seine Kompos. Spannweite ist sehr
 beschränkt, aber er hat (wenn auch keine Klavier) ein recht zu-
 reichendes Handwerk (insbesondere in der Instrumentation)
 → Der Preisg. Anbiden sind sicher vorhanden, wenn auch in keiner
 Weise besonders herausstichend oder gar bahnbrechend. K.H.

- Heinrich SCHWEIZER
 wenn man weit überhört eher JA sagen; obwohl er
 - von Kennerschaft in Diskretion - Kritik, gewichtet,
 - der Breitenwirkung räumlich (unumstößlich) und nicht gerade stark bewirkt
 - die Harmonik tiefgründig eine Verbindung aus unregelmäßigen Akkorden,
 - Jean-François BOVARD (der seine englische Nationität offenbart), für die, K.H.
 (selbst) ebenfalls: schreibt für Blechbl + CO., .. Basso du org. f.ritual.
 NB: Etwa zwei futuristisch aufgemischte Streichler (1972) stehen vorne, sehr
 mitfühlend gemachte Rhythmus-Partitur gegenüber, Genügt nicht. K.H.

- Tamas WEBER JA.

Projet de résolution n° sur le droit des interprètes

solche
Satzge | fehlt der (beschlossene) Hinweis auf die RÖMER KONVENTION
 | die, JTV schlägt vor, dass die SCHWEIZ die von 26. Oktober 61
 | direkter Wege. (Das hat der Vertrag in der letzten Sitzung!
 | Projet de résolution sur la situation des media Einstrimmung beschlossen! K.H.

solche
Satzge | Ich lege einen Gegenvorschlag bei.

Requêtes

- Hans Wüthrich JA.

- Jean-Jacques Düнки er müsste genauere Angaben über
 seine Studienabsichten einreichen.
AUFSCHREIBEN!

Abb. 5: Klaus Hubers kritische Einschätzungen von Kompositionen im Zirkularverfahren, 26. 3. 1980, ASM-E-2-15.

signiert er stempelgleich mit seinen Initialen. Demgegenüber schreibt Faller ganz begeistert: «Ja, ein ausgezeichnete Posaunist[,] ist kein ‹Orchestermusiker› im engeren Sinne. Er ist viel mehr als das!»⁴² Weil sich die andern dem anschliessen, wird Bovard an der nächsten Sitzung aufgenommen.

Ähnlich umständlich, ineffizient und entsprechend zeitraubend wie der Umgang mit Konsultationen im Zirkularverfahren gestaltete sich Hubers Sitzungsführung. Die im Prozess der Kandidatennominierung geäusserten Bedenken, dass eine ausufernde Diskussionskultur Einzug halten würde – man kannte ja den streitbaren Charakter Hubers –, erwiesen sich als richtig. Als sich einmal ein Meeting auf nicht weniger als drei Tage bis tief in die Nächte erstreckt, bringt Gaudibert als Reaktion auf die Dysfunktionalität mehrere ordnungspolitische Anträge ein: «Funktionsweise des Vorstands: Herr Gaudibert bat darum, dass wir uns einerseits ein Zeitlimit für die Behandlung wichtiger Themen setzen und andererseits die vom G. S. [Generalsekretär] in Zusammenarbeit mit dem Präsidenten erstellte Tagesordnung nicht ändern sollten.»⁴³ Hans Ulrich Lehmann pflichtete ihm bei und schlug verbindliche Zeitdauern für die einzelnen Traktanden vor, wogegen Huber heftig opponierte: «Herr Huber, der ein Befürworter der Demokratie im Vorstand ist, hält das ‹Timing› für zu autoritär.» Für die Generalversammlung fordert Gaudibert ebenfalls Zeitdisziplin, eine Sitzungsdauer von nicht über zwei Stunden, die Wiedereinführung der Zweisprachigkeit – ein Anliegen, das der frühere Präsident Zbinden brieflich unterstützt – sowie dass bei Abstimmungen keine Unklarheiten entstehen, dass der Präsident die Vorstandsmitglieder konsultiert und dass der Präsident die vom Vorstand geäusserte Meinung vertritt. Dass zu solchen Selbstverständlichkeiten Interventionen nötig waren, zeigt indirekt, wo überall der Präsident sich wenig regelkonform benahm.⁴⁴

Besonders problematisch wurde es, wenn Huber ein Geschäft vertrat, das ihm persönlich am Herzen lag. So ging es 1980 um die Unterstützung des Künstlerhauses Boswil, wo er das Komponistenseminar begründet hatte. Er sprach begeistert über die «laufende Erweiterung des Gebäudes, die die Schaffung neuer Werkstätten und Arbeitsräume ermöglichen soll», hob «die Errungenschaften seiner Institution im Musikbereich und die Unterstützung hervor, die sie unseren Musikern zukommen lässt», erwähnte die Pläne für einen internationalen Kongress «Musikkritik in dieser Zeit» und plädierte für eine regelmässige Subvention.⁴⁵ Seine Vorstandskollegen wehren sich darauf gegen eine Unterstützung von Infrastruktur und Bauten sowie wiederkehrende Zuwendungen, die nicht den Statuten entsprächen, was wiederum Huber bestreitet. Er besteht auf einer jährlichen Subvention. Dobler und Lehmann möchten dann Aktivitäten wie «Porträts von Komponisten» und «Auftritte unserer Interpreten» unterstützen.

42 Zirkularkonsultation, Votum Huber 26. 3. 1980, Votum Faller 31. 3. 1980, ASM-E-2-15.

43 Protokoll der Vorstandssitzung vom 28., 29., 30. 8. 1980, S. 1, ASM-E-3-45.

44 Ebd., S. 2 f.

45 Ebd.

Schliesslich einigte man sich auf den Kompromiss: «[...] einmalige Unterstützung von 10000.– zugunsten von Aktivitäten unserer Mitglieder.»⁴⁶ Zum Unmut seiner Vorstandskollegen referierte Huber die vertraulichen Diskussionen der Sitzung offenbar – dies geht aus der unten geschilderten späteren Kontroverse hervor – gleich dem Leiter des Künstlerhauses.

Im Juni trat Hedy Salquin, einst das erste weibliche Vorstandsmitglied, als langjährige Präsidentin der Werkkommission zurück, kehrte gleichzeitig dem Verein den Rücken und begründete dies mit einem verbitterten Brief: Sie fühlte sich weder als Dirigentin noch als Pianistin vom STV genügend geschätzt, beklagte die Ineffizienz der Kommission und vermerkte frustriert, wie diese Arbeit ihre eigene Karriere behindere.⁴⁷ Sogleich schrieb Huber ihr einen Brief, der von tiefer Empathie zeugt, auch wenn sich ihre ideologischen wie ästhetischen Ansichten überhaupt nicht deckten. Ihr Austritt hätten ihn «und den Vorstand ohne Ausnahme – aufs Tiefste bestürzt. Wir müssen wohl einfach zugeben, dass zwischen uns beiden eine gewisse, seit Jahren schwelende Animosität bestanden hat.» Und er betont, «wie sehr es mir dran liegt, bei allen Differenzen der Kunstauffassung und der politischen Auffassungen den Menschen in seiner persönlichen Lebenssituation voll zu respektieren. Nun weiss ich, wie schwer es Dich ankommt, «neben» den familiären Verpflichtungen, die jede gute Mutter ernst nimmt, Deiner künstlerischen Berufung voll gerecht zu werden.»

Er zeigt volles Verständnis für ihre Situation, weil sie seiner persönlichen entspricht: «Ich selber bin ja – ähnlich wie Du in einem andauernden Konflikt zwischen meinen Verpflichtungen als Komponist (ich muss fortwährend Kompositionsaufträge aufschieben ...), der Professur in Freiburg [...], meiner Familie und den Verpflichtungen gegenüber unserer Vereinigung.» Aus der Einfühlung wird dann aber rasch Selbstmitleid: «Ich muss mir ernsthaft überlegen, wie lange ich (gesundheitlich unbeschadet) alles «unter einen lebbaren Nenner» zu bringen im Stande sein werde ... Wie auch immer sich die Situation aber zuspitzen sollte: Mitglied des STV werde ich bleiben, aus keinem anderen Grund als dem: Solidarität. So bitte ich Dich (ich kann ja nicht sagen: auf den Knien) um Deine weitere Solidarität mit den Schweizer Musikern: Halt unserer Vereinigung doch die Treue!»⁴⁸

Bereits drei Monate später lässt er selbst seinen Vorstand im Stich und teilt aus dem österreichischen Kurort Kitzbühel mit, dass er sich eigenhändig beurteilt hätte: «Liebe Freunde und Kollegen, Im Zusammenhang mit meiner künstlerischen und menschlichen Existenz als Komponist habe ich die unangenehme Pflicht, Euch im jetzigen Zeitpunkt über folgenden nicht leicht gefassten Entschluss zu informieren. Die Arbeit an einem [...] umfangreichen oratorischen Werk» sei «sehr viel komplexer, zeit- und kraftraubender», als «vorauszusetzen

46 Protokoll der Vorstandssitzung vom 28., 29., 30. 8. 1980, S. 8–10, ASM-E-3-45.

47 Salquin an Creux, 12. 3. 1980, ASM-L-1-54.

48 Huber an Salquin, 18. 6. 1980, ASM-E-2-15.

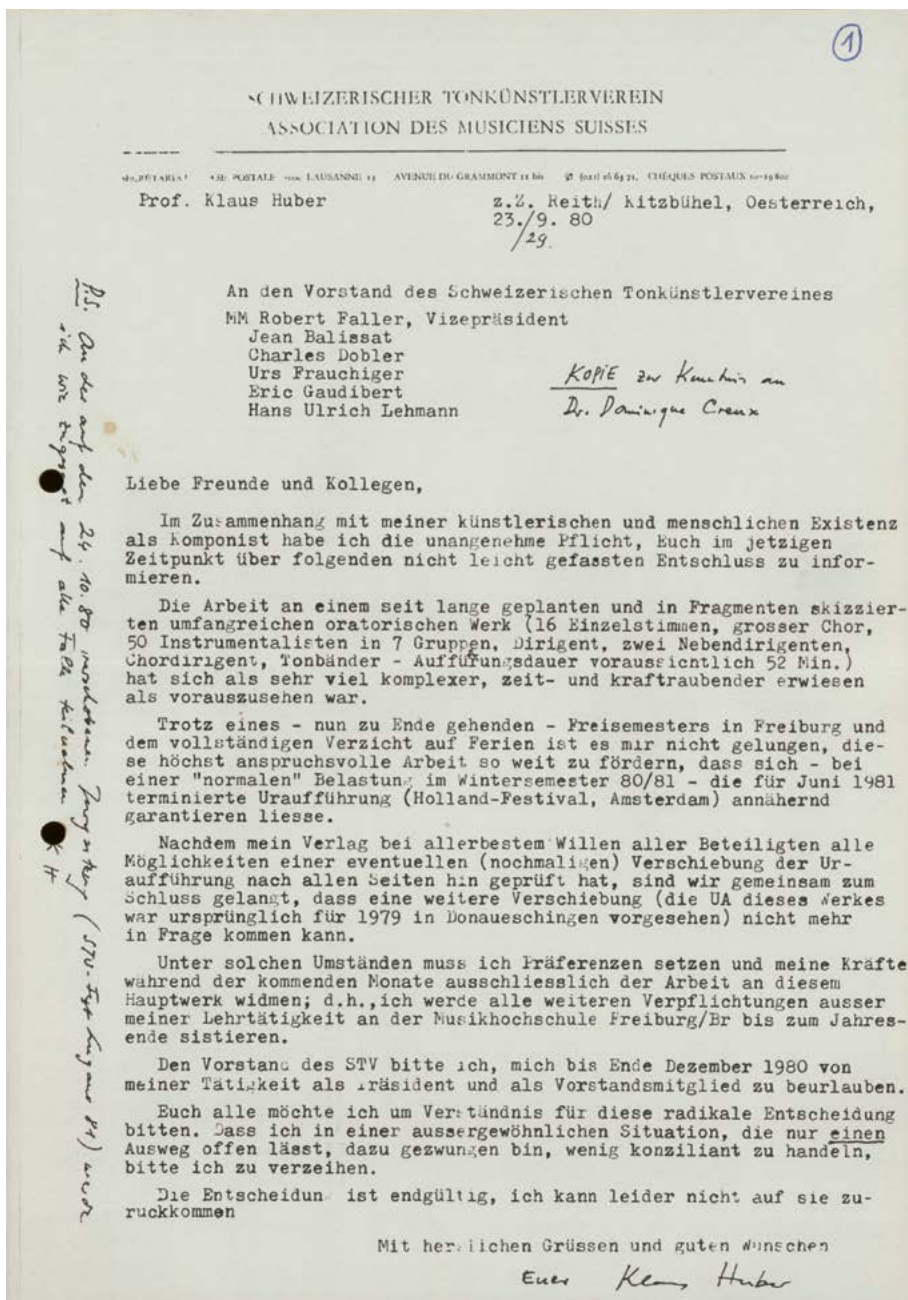


Abb. 6: Urlaubsgesuch Klaus Hubers an den Vorstand, Reith/Kitzbühel, 23./29. 9. 1980, ASM-E-2-15.

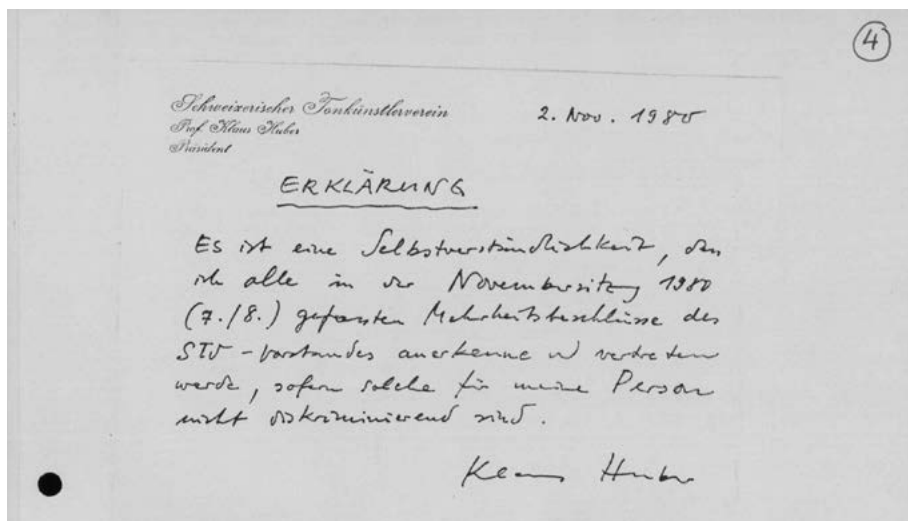


Abb. 7: Eigenhändige Loyalitätserklärung Klaus Hubers vom 2. 11. 1980, ASM-E-2-15.

war. [...] Unter solchen Umständen muss ich Präferenzen setzen und meine Kräfte während der kommenden Monate ausschliesslich der Arbeit an diesem Hauptwerk widmen; d. h., ich werde alle weiteren Verpflichtungen ausser meiner Lehrtätigkeit an der Musikhochschule Freiburg/Br bis zum Jahresende sistieren.» Er nennt dies eine «radikale Entscheidung» und eine «aussergewöhnliche Situation, die nur einen Ausweg offen lässt.»⁴⁹

Als Erster reagiert der Generalsekretär Dominique Creux und warnt ihn vor den Konsequenzen seiner Entscheidung, denn er kennt ihn nur zu gut: «Ich kenne Sie und glaube nicht, dass es Ihnen leicht fallen wird, Positionen zu vertreten, die Ihnen zuwider sind und die Sie keine Gelegenheit zu bekämpfen hatten.»⁵⁰ Während hier noch Verständnis signalisiert wird, klingt der Brief des Vizepräsidenten Robert Faller viel härter. Die Urlaubsbitte, «ohne vorher mit irgend jemandem Kontakt aufzunehmen», wird als «unannehmbar» bezeichnet. Vielleicht hat es die Kollegen auch gestört, dass der Brief fast provozierend aus dem österreichischen Urlaubsort abgeschickt wurde. Und die von Creux angesprochene Befürchtung führt zu einer ultimativen Aufforderung: «Weiter bittet Dich der Vorstand, ihm offiziell und verbindlich zu bestätigen, was Du bereits unserem Generalsekretär geschrieben hast, dass Du in keinem Fall die Beschlüsse wieder

49 Huber an STV-Vorstand, 23./29. 9. 1980, ASM-E-2-15. Bei diesem Hauptwerk handelt es sich, wie aus dem Brief herausgeht, um sein grosses politisches Oratorium, dem er später den Titel *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet* gibt.

50 Creux an Huber, 6. 10. 1980, ASM-E-2-15: «Vous connaissant, je ne pense pas qu'il vous sera facile de défendre des positions qui vous sont contraire et que vous n'avez pas eu l'occasion de combattre.»

in Frage stellen wirst, die der Vorstand während Deiner Abwesenheit trifft, von welcher Tragweite sie auch seien, und dass Du sie nach Deiner Rückkehr voll vertreten wirst. Der Vorstand bittet Dich, ihm diese schriftliche Verpflichtung vor seiner Novembersitzung [...] zuzusenden.»⁵¹

Huber reagiert perplex, gibt aber zähneknirschend nach und verteidigt sich: «Das offizielle Antwortschreiben [...] habe ich mit einiger Bestürzung zur Kenntnis genommen, – nicht was seinen Inhalt, aber was den drohenden Ton betrifft. Es tut mir leid, wenn der Eindruck entstanden sein sollte, als hätte ich durch die (schriftliche) Form meines einsamen Entschlusses irgendeinen meiner Kollegen brüskieren wollen. – Viel eher habe ich aus einer gewissen Panik heraus so – das gebe ich zu – ungewöhnlich gehandelt. Ich glaube aber, – und das auch heute – dass mein Schritt nicht verantwortungslos war.»⁵² Er bezeichnet sein Verhalten als «faire Haltung», hält eine solche Zusicherung für «überflüssig». Bei der Frage nach der Information der Mitglieder kneift er allerdings: Er möchte die Mitglieder nicht selbst informieren, sondern sieht als «einzig faire und legale Lösung», dass der Vorstand diese Mitteilung «formuliert und verantwortet». Und dann gibt er die Selbstverpflichtung folgsam ab – mit einem für ihn typischen, relativierenden Nachsatz: «ERKLÄRUNG / Es ist eine Selbstverständlichkeit, dass ich alle in der Novembersitzung 1980 (7./8.) gefassten Mehrheitsbeschlüsse des STV-Vorstandes anerkenne und vertreten werde, sofern solche für meine Person nicht diskriminierend sind.» Im Begleitschreiben an Creux nennt er das Schreiben eher hochtrabend als ironisch «Erklärung von Reigoldswil».

Einen Monat später versucht eine kleine Delegation mit Robert Faller und Urs Frauchiger im persönlichen Gespräch mit Klaus Huber den Zwist zu lösen; ihrem Bericht zufolge vergeblich: «Wir versuchten, ihm den Ernst der Lage, die Mängel seiner Arbeitsmethoden und die Gefahr eines Bruchs innerhalb unseres Vereins vor Augen zu führen.»⁵³ Huber spricht in einem formellen Brief an den Vorstand – er hat ihn vom Generalsekretär eigens auf Französisch übersetzen lassen – der Unterredung jeden offiziellen Charakter ab und versteift sich darauf, es gehe um unterschiedliche Meinungen, Überzeugungen und künstlerische Interessen, obwohl dies in diesem Konflikt nie geäußert worden war, und er wünscht eine «discussion franche et loyale à l'intérieur du Comité».⁵⁴

Um aus der Sackgasse herauszukommen, wird schliesslich der Ehrenpräsident Sacher konsultiert, der zu Klaus Huber eine ambivalente Haltung hat. Einerseits hatte sich dieser bei ihm schon 1967 vollmundig anzudienen versucht: Er habe der Verlockung einer Filmmusik für ein Sandoz-Porträt widerstanden – die Chemiefirma war die Konkurrenz von Sachers Roche – und auch das Kompo-

51 Faller an Huber, 17. 10. 1980, ASM-E-2-15.

52 Huber an Vorstand, 2. 11. 1980, ASM-E-2-15.

53 Rapport sur l'entrevue du 13 décembre 1980 de Robert Faller et Urs Frauchiger avec Klaus Huber, ASM-E-2-15: «[...] nous avons essayé de lui montrer la gravité de la situation, les lacunes de ses méthodes de travail et le danger d'une rupture au sein de notre Association.»

54 Huber an Vorstand, 20. 12. 1980, ASM-E-2-15.

nistenseminar in Boswil abgesagt.⁵⁵ Ein Jahr darauf hatte er sich nach Constantin Regameys Rücktritt als STV-Präsident 1968 vehement gegen ein Nachrücken des Vizepräsidenten Hermann Haller gewehrt. Da er fürchtete, dass dieser den von ihm «angestrebten offenen Kurs bremsen» könnte, wandte er sich damals ebenfalls an den Ehrenpräsidenten und plädierte für eine Kampfwahl. Davon riet Sacher ab: «Ihre Bedenken gegen die Kandidatur [...] kann ich durchaus nachvollziehen», gleichzeitig gelte es den Schaden zu bedenken: «Selbstverständlich sollte der neue Präsident aus tiefster Überzeugung für alles Neue einstehen und die Fortschrittlichsten, [...] die jungen und jüngeren Komponisten in erster Linie fördern. [...] Ein reaktionärer Präsident ist [...] eine Katastrophe.» Vergeblich versuchte Huber ihn zu überreden, nochmals selbst in dieses Amt zurückzukehren.⁵⁶

Nun also erklärte sich Sacher bereit, als Mediator in diesem Konflikt zu wirken. Im Folgenden entwickelte sich in Anwesenheit des «Angeklagten» Huber ein Scherbengericht, wie das ausführliche Protokoll anschaulich schildert: «Der Ehrenpräsident erinnert zunächst daran, dass der vorübergehende Urlaub unseres Präsidenten nicht der einzige Grund für diese ausserordentliche Sitzung ist, sondern dass er im Gegenteil hinzukommt zu dem Unbehagen, das innerhalb des Vorstands herrschte, wenn Herr Huber die Sitzungen leitete. Er erteilte dann nacheinander den einzelnen Mitgliedern des Vorstands das Wort, um ihnen die Möglichkeit zu geben, sich in aller Offenheit zu dieser Angelegenheit zu äussern. Für H. Lehmann stehen die rechtlichen Fragen nicht im Vordergrund, sondern es handelt sich vielmehr um ein Problem der menschlichen Beziehungen. Die Übernahme eines Präsidiums geschehe in Kenntnis der Sachlage, was insbesondere bedeute, dass ein Teil der beruflichen Tätigkeiten etwas in den Hintergrund treten müsse. Er räumte zwar ein, dass Spannungen in einem Vorstand wie dem unseren normal sind, betonte jedoch, dass diese unter Hubers Führung ein ungewöhnliches Ausmass annehmen. Letzterer wolle nämlich demokratisch sein, sei aber dennoch autoritär. Er erinnert in diesem Zusammenhang an die Wüthrich-Affäre während der Sitzung des Vorstands in La Chaux-de-Fonds im letzten Sommer, in der unser Präsident die Meinung des Vorstands nicht so vertreten hat, wie er es hätte tun sollen.⁵⁷ Er ist der Ansicht, dass eine Reaktion des Vorstands gegenüber allen unseren Mitgliedern in der gegenwärtigen Situation unerlässlich ist. Für Herrn Balissat rührt das gegenwärtige Unbehagen von einer Menge kleiner Dinge her, die sich angesammelt haben.»

Hellsichtig verweist der spätere Präsident auf die strukturellen Herausforderungen dieses Amtes, die mit der Persönlichkeit Hubers kaum vereinbar seien, weshalb er auch unverblümt seinen Rücktritt wünscht: «Seiner Meinung nach hat ein Präsident weniger Freiheit, sich zu äussern, als die anderen Mitglieder, da er

55 Corinne Holtz: *Welt im Werk. Klaus Huber (1924–2017). Eine Biografie*, Basel: Schwabe, 2024, S. 129. Der entsprechende Brief datiert auf den 19. 4. 1967.

56 Ebd., S. 133–135; Sacher an Huber, 16. 5. 1968, PSS, zitiert nach Holtz, S. 133 f.

57 Es ging dabei um ein Unterstützungsgesuch von Hubers ehemaligem Kompositionsschüler Hans Wüthrich, das zu spät eingereicht wurde.

vor allem das grosse Ganze im Blick haben muss. Unser Präsident hat eine starke Persönlichkeit, sowohl als Mensch als auch als Komponist, aber diese Eigenschaft ist nur schwer auf das Amt des Präsidenten übertragbar. Er [Balissat] bezweifelt insbesondere, dass unser Präsident trotz seiner offensichtlichen menschlichen Qualitäten ein Demokrat ist. Bei ihm besteht ein Konflikt zwischen der Ideologie des Amtes und der Art und Weise, wie er es ausübt. Er behandelt Themen zu oft auf subjektive Weise und kommt nicht immer bis zum Ende der Tagesordnung. Er betrachtet H. Huber als einen unserer grossen Komponisten, befürchtet aber, dass dieses Bild durch das Bild, das er als Präsident projiziert, getrübt wird. Er fordert ihn daher auf, von seinem Amt als Präsident zurückzutreten.»

Der Pianist Charles Dobler, der seinerzeit ja Gegenkandidat von Huber war, verweist ebenfalls auf die Diskrepanz zwischen Komponist und Präsidialfunktion, auf die Schwierigkeit seines Charakters und die mangelnde Loyalität, was Gaudibert in verschärften Worten aufnimmt, ja fehlende Ethik reklamiert: «H. Dobler erinnert daran, dass die Rolle, die H. Huber als Komponist spielt, für seine Funktion als Präsident nicht von Bedeutung ist. Bevor er das Präsidium übernommen hatte, wäre H. Huber beseelt von guten Absichten gewesen. Diese waren jedoch aufgrund der Persönlichkeit und der Subjektivität unseres Präsidenten zum Scheitern verurteilt. Er verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Affäre Wüthrich, die an der Sitzung in La Chaux-de-Fonds im vergangenen Sommer behandelt wurde. Er ist ausserdem der Meinung, dass zwischen dem Vorstand und seinem Präsidenten Loyalität herrschen muss und dass ohne Loyalität keine Arbeit möglich ist. Er bezieht sich auf den Fall der Stiftung Alte Kirche Boswil, der ebenfalls in der Sitzung in La Chaux-de-Fonds behandelt wurde und bei dem unser Präsident den Inhalt der Beratungen des Vorstands an den Präsidenten der Stiftung, H. Rösch, offenlegte. Gaudibert: Seine bis dahin positive Einstellung änderte sich durch die weiteren Ereignisse schlagartig: Er war insbesondere schockiert über die Form, die H. Huber seiner Beurlaubung gegeben hatte, die eine Art von Verachtung und Egozentrik sowie einen Verstoss gegen eine gewisse Ethik offenbarte. Die negative Seite der Waagschale wiegt für ihn nun schwerer.»⁵⁸ Auch der Vizepräsident distanziert sich nun angesichts des Vertrauensbruchs und der Unmöglichkeit einer gedeihlichen Zusammenarbeit: «Faller spricht zunächst über die Qualen, die ihm diese Angelegenheit bereitet hat. Zwar fühle er sich Herrn Huber freundschaftlich, ja sogar liebevoll verbunden, aber die Arbeit im Vorstand unter seinem Vorsitz erscheine ihm unmöglich. Nach einem kurzen Rückblick auf die Bedingungen, unter denen Herr Huber vom Vorstand als Präsidenschaftskandidat nominiert wurde, stellte er fest, dass der Präsident, da der STV ja keinen Direktor hat (anders als z. B. ein Konservatorium), nicht nur eine ehrenamtliche Rolle zu spielen hat, sondern ständig aktiv sein muss. Ausserdem war er schockiert über die Art und Weise, wie Herr Huber uns seinen Abschied mitteilte. Er merkte an, dass Huber gesagt habe, er wolle

⁵⁸ Protokoll der ausserordentlichen Vorstandssitzung vom 18. 1. 1981, S. 2–6, ASM-E-1-46.

alles ausser seiner Lehrtätigkeit in Freiburg aufgeben, aber er habe dennoch Zeit für das Festival in Donaueschingen und das Seminar in Boswil in letzter Zeit aufgewendet. Dies und die Tatsache, dass H. Huber den gemeinsamen Bericht von ihm und H. Frauchiger über ihr Treffen im Dezember in Basel und den offiziellen Charakter ihrer Delegation in Frage stellte, hätten das Vertrauen zwischen dem Vorstand und seinem Präsidenten zerstört. Aus diesem Grund möchte er, dass Herr Huber vom Vorsitz zurücktritt.»⁵⁹

Urs Frauchiger spricht ihm geradezu jede Eignung für das Amt ab und bezeichnet sein Vorgehen als kontraproduktiv für seine Absichten: «Herr Frauchiger ist ebenfalls der Meinung, dass H. Huber ein grossartiger Musiker ist. Das Ideal, das er vertritt, ist vernünftig und sollte im STV vertreten werden. Leider hat er seiner Meinung nach mit seiner Art zu handeln der ‹Tendenz›, die er vertritt, keinen Gefallen getan. Er ist nämlich zu leidenschaftlich, zu subjektiv und nicht in der Lage, seine eigenen Interessen und die der ‹Gruppe›, der er angehört, ausser Acht zu lassen. Dieses Verhalten steht eindeutig im Widerspruch zum Vorsitz unserer Vereinigung. Ist im Übrigen ein Komponist vom Kaliber eines Herrn Huber in einer solchen Funktion am richtigen Platz? Ein Präsident muss Manager sein, über organisatorische Fähigkeiten verfügen und Zeit zur Verfügung haben, um eine kontinuierliche Beziehung mit dem Sekretariat zu pflegen. Herr Huber hat dem STV während seiner Präsidentschaft zwar keinen eigentlichen Schaden zugefügt, aber auch keinen Vorteil für den STV gebracht, was in der gegenwärtigen Situation doch ein gewisses Manko darstellt. Er fordert ihn daher auf, sein Amt niederzulegen.»⁶⁰

Als Moderator hatte sich Sacher aus der Diskussion herausgehalten. Umso trockener fällt darauf sein Fazit aus, das an Huber aber wie jedes Argument einfach abprallt: «Dr. Sacher fasst das Gesagte zusammen und bringt gegenüber Herrn Huber den Wunsch des Vorstands zum Ausdruck, dass er als Präsident zurücktreten solle. Er bietet ihm an, seinerseits das Wort zu ergreifen. Herr Huber dankt seinen Kollegen für die Offenheit, die sie gezeigt haben, stellt aber fest, dass ihre Aussagen ihm nichts Neues bringen. Zunächst einmal versteht er den Vorwurf nicht, er sei autoritär, was im Widerspruch zu seinen demokratischen Überzeugungen stehe. Er erinnerte in diesem Zusammenhang daran, dass er bei der Übernahme des Vorsitizes die Aufgabe des Vorsitzenden grundlegend ändern und sicherstellen wollte, dass dieser im Vergleich zu den anderen Vorstandsmitgliedern nicht überinformiert ist. Seine Ambitionen zielten eher auf den Inhalt als auf die Form des Präsidentenamtes ab. Die Länge der Sitzungen wurde dadurch zwar beeinträchtigt. Der von Herrn Gaudibert eingebrachte Antrag habe jedoch die Tür geöffnet, um eine Lösung für dieses Problem zu finden. Er versicherte jedenfalls, dass er sich immer demokratisch verhalten habe und stets bemüht gewesen sei, dafür zu sorgen, dass der Vorstand seine Meinung äussern und über

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

jede Detailfrage abstimmen könne. Er sei sehr erstaunt, dass seine demokratische Seite auf diese Weise in Frage gestellt werden könne. Was die jüngsten Ereignisse betrifft, so bestreitet er, dass die Schuld dafür ausschliesslich ihm angelastet wird. Der Brief, den er an den Vorstand geschrieben habe, sei sicherlich nicht glücklich gewesen, er sei ihm unter dem unwiderstehlichen Druck der Situation, in der er sich befunden habe, diktiert worden. Es handelte sich also keinesfalls um einen Streich oder einen Vorwand, um die Dinge zu dramatisieren. Seiner Meinung nach war es «fair», dass er so gehandelt hat, wie er es getan hat. Was die Interessen der «Gruppe» betrifft, die er vertritt, bestreitet er, dass es eine solche Gruppe gibt. Es gibt eine «fortgeschrittene Fraktion» innerhalb des STV, die aus jungen Komponisten besteht (von denen einige seine Schüler oder Freunde sind), die einen neuen Ansatz für die Musik befürworten. Die Gefahr einer Spaltung innerhalb des STV war bereits 1972 während des Berner Festes aufgetreten.⁶¹ Er selbst habe alles getan, um diese Explosion zu verhindern, und sich objektiv in der «Opposition» engagiert. Schliesslich könne er den Vorwurf nicht akzeptieren, dass er nicht in der Lage sei, sich um die Angelegenheiten des Verbandes zu kümmern. Als Beispiel führt er die *Schweizerische Musikzeitung* an, um die er sich intensiv gekümmert habe und die ohne sein Zutun heute wahrscheinlich tot und begraben wäre.»

Sacher lässt sich durch diese ausweichende Verteidigungsrede nicht irritieren, sondern spricht nochmals Klartext, mit allem Respekt für Huber: «Dr. Sacher hält die Situation für eindeutig. Herr Huber sei auf der menschlichen Ebene ein Freund, wie die Mitglieder des Vorstands wiederholt sagten. Als Präsident ist es etwas anderes: Auch wenn er nicht anders kann, als ein Mensch zu sein, engagiert wie alle anderen, sollte er nach Möglichkeit neutral bleiben und den anderen zuhören. Ein guter Präsident sollte die Sitzungen zeitlich begrenzen und nach vorne schauen können. Was die Demokratie betrifft: Lläuft sie darauf hinaus, dass ein Vorstand über jedes Detail abstimmen soll? Es sei besser, die Meinung der Mitglieder einzuholen und eine allgemeine Linie zu finden. Es scheint sehr schwierig zu sein, die Zusammenarbeit zwischen dem Präsidenten und dem Vorstand in der derzeitigen Kombination fortzusetzen. Herr Huber ist ein engagierter Mensch mit starken Überzeugungen, der manchmal fanatisch sein kann (was seine Aufgabe als Präsident schwierig macht). Er ist daher kein Traumpräsident.»

Sacher baut Huber darauf eine Brücke und schlägt ihm vor, wiederum als einfaches Vorstandsmitglied zu fungieren, «da er nicht nur sich selbst, sondern auch einen gewissen Teil der heutigen Musiker repräsentiert». Huber reagiert aufgebracht, er habe bereits früher über diese Lösung nachgedacht, die den Vorteil hätte, Schaden von der Vereinigung abzuwenden, ist nach dem derzeitigen Stand seiner Überlegungen aber der Meinung, dass ein abruptes Ende seiner Präsidentschaft für den Verein heute nicht angebracht wäre. Auf jeden Fall würde er einer solchen Lösung unter dem Druck seiner sechs Vorstandskollegen nicht zustimmen wollen.

61 Vgl. Lanz (wie Anm. 29).

Demgegenüber leuchtete Sachers Kompromissvorschlag den Vorstandsmitgliedern ein und fand allgemeine Zustimmung: «H. Faller befürwortet die von unserem Ehrenpräsidenten vorgeschlagene Lösung, da die politische Linie, die Herr Huber vertritt, im Vorstand vertreten sein muss, was durch seine Mitgliedschaft viel besser möglich ist als durch den Vorsitz. Herr Balissat versichert nach bestem Wissen und Gewissen, dass seine Stellungnahme in keiner Weise damit zusammenhänge, dass sie auf die ›Tendenz‹ abzielen, die Herr Huber vertritt. Herr Frauchiger äusserte die gleiche Meinung. Dr. Sacher betonte, dass die Politik des STV darin bestehen müsse, Neues bekannt zu machen und die Kreativität zu fördern. Herr Huber solle daher nicht die Tür zuschlagen und den Vorstand im Krieg verlassen. Er sollte sich vielmehr bewusst sein, dass er als Vorstandsmitglied in der Lage sein kann, alles zu verwirklichen, was ihm am Herzen liegt.»

Huber droht darauf abermals mit dem Gespenst einer Spaltung: «Herr Huber glaubt, dass es auch innerhalb unserer Vereinigung ein Unbehagen geben könnte, selbst wenn man nur persönliche Gründe für den Rücktritt anführt. Er wisse nicht, wie eine kleine Fraktion unserer Mitglieder reagieren werde. Er kann eine Spaltungsbewegung nicht a priori ausschliessen. Daher benötige er Zeit, um über Dr. Sachers Vorschlag nachzudenken und seine Entscheidung ohne Druck zu treffen, vielleicht erst auf der Generalversammlung selbst. Herr Lehmann wies auf die Gefahr hin, die eine solche Ankündigung im letzten Moment auf der Generalversammlung mit sich bringen würde. Er fügte hinzu, dass er nicht unter Druck gesetzt werde. Dr. Sacher fragte schliesslich Herrn Huber, wie er sich in seiner Funktion als Präsident fühle. Herr Huber gibt zu, dass er sich dort überhaupt nicht wohl fühlt. Seiner Meinung nach sollte es im Vorstand mehr Kollegialität und Solidarität geben. Dr. Sacher ist der Meinung, dass es nur eine mögliche Konsequenz aus diesen Äusserungen gibt und gibt Herrn Huber Zeit zum Nachdenken, um seine Entscheidung in Freiheit zu treffen.»⁶²

Sacher hatte die Gabe, Leute zum Sprechen zu bringen. Auch wenn dieses Scherbengericht für Huber denkbar quälend gewesen sein muss, lassen sich aus den unterschiedlichen Äusserungen unschwer die wichtigsten Erkenntnisse ableiten: Zwischen künstlerischer und Vereinstätigkeit ist strikte zu trennen. Ein Präsident muss sich zurücknehmen können und loyal zu den Beschlüssen seines Gremiums stehen. Und was bei Huber besonders aufstösst, ist die Diskrepanz von partizipativ-demokratischer Attitüde und autoritärem Handeln. Anders als bei einem Tribunal der chinesischen Kulturrevolution lobt man aber den Komponisten und bemüht sich, die Kritik möglichst schonend anzubringen.

Im Anschluss versuchte Sacher nochmals bilateral, den Uneinsichtigen zu überzeugen – wie er dem Generalsekretär mitteilte, war das Gespräch hierzu aber vergeblich: «Nachdem ich Gelegenheit hatte, mich mit Klaus Huber zu unterhalten, kann ich Ihnen mitteilen, dass der Präsident in der heutigen Situation nicht bereit ist, von seinem Amt zurückzutreten. Ich habe ihm gesagt, er könnte für

seine Anliegen im Vorstand wirkungsvoller eintreten als gewöhnliches Mitglied des Vorstandes, weil er sich als Präsident eine gewisse Zurückhaltung auferlegen müsse. Es scheint mir nicht ausgeschlossen, dass er sich auf die nächste Generalversammlung hin für diese Lösung entscheidet. In der Sitzung vom kommenden Samstag hingegen werde ich nur als Niklaus von der Flüe zu vermitteln versuchen, um eine erträgliche Lage herzustellen, bis sich dann eine definitive Lösung abzeichnet.»⁶³

Das Bild des Emeriten Niklaus wurde auch von späteren Präsidenten bedient, wenn sie nach Schönenberg pilgerten – auch wenn der feudale Landsitz das Gegenteil einer Klause darstellte. Inzwischen fand der Generalsekretär Creux seinerseits die Situation aussichtslos, kündigte frustriert nach weniger als zwei Jahren Amtszeit und wechselte ans Bundesgericht – blieb aber noch jahrzehntelang als Passivmitglied dem Verein verbunden. Die Rücktrittsbegründung war deutlich: «[...] eine schwierige oder gar nicht vorhandene Zusammenarbeit mit ‹meinem› Präsidenten, woraus sich ein Zustand der Isolation ergab, der für die uneingeschränkte Erfüllung meiner Aufgaben schädlich war.»⁶⁴ Sacher ging in seiner Antwort auf das Rücktrittsschreiben allerdings nicht darauf ein. Lakonisch und verletzt vermerkte er einzig: «Im Programm von Lugano existierte der Ehrenpräsident nirgends.»⁶⁵

Um sein Gesicht zu wahren, verschob Huber seinen Rücktritt auf das Tonkünstlerfest von 1982 in Zofingen. In seiner letzten Präsidialansprache holte er dort fast jähzornig – in seinen Augen wohl eher wie ein alttestamentarischer Prophet – zu einer Generalabrechnung aus: Der STV brauche «dringend Erneuerung. Er muss einige seiner längst erstarrten Strukturen entschieden aufbrechen.» Er ortete einen «Schützengrabeninstitut»⁶⁶ und warnte vor einer «Sezession»: eine als Angriff getarnte Selbstkritik, die prompt zu negativen Reaktionen führte,⁶⁷ wobei diese Angst vor einer Sezession einer Fraktion vorher schon und später immer wieder geschürt worden war, meist von der traditionelleren Gegenseite. Mit der Rückschau auf seine Präsidialzeit stand Huber zwar in der Tradition etwa seines Vorgängers Zbinden, der seine Ära bei seinem Abschied ebenfalls resümiert hatte, allerdings als stolze Leistungsbilanz.

Nach Hubers Rücktritt 1982 machte Sacher sich nochmals Luft gegenüber der neuen STV-Generalsekretärin Héléne Petitpierre: «All seine Sätze aus den Mottenkisten des Marxismus wären nicht so schlimm gewesen, wenn er nicht mit absoluter Verantwortungslosigkeit das Gespenst einer Sezession ins Spiel gebracht hätte. [...] Der STV wird Ihre Dienste gut gebrauchen können, auch

63 Sacher an Creux, 14. 1. 1981, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1021.

64 Creux an Sacher, 11. 5. 1981, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1047: «[...] une collaboration difficile voire inexistante avec ‹mon› président, d'où un état d'isolement préjudiciable au plein exercice de mes fonctions.»

65 Sacher an Creux, 9. 6. 1981, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1052.

66 Jahresbericht 1982, S. 14.

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

wenn der neue Präsident sicherlich weniger chaotisch ist als der zurückgetretene.»⁶⁸ Petitpierre entwickelte sich zusehends zu seiner Vertrauten im STV. Bereits einen Monat später schreibt er ihr schon fast verliebt «Chère Elena» und «je t'embrasse tendrement, ton humble serviteur».⁶⁹ Im Herbst geht das Spiel weiter: «Ton petit billet-doux m'a bien réjouï [...]. Avec mes pensées affectueux, je t'embrasse.»⁷⁰

Zunächst fährt der Verein nun in ruhigeren Gewässern. 1985 verfasst Petitpierre, die sich als starke Gestalterin sah,⁷¹ eine Zusammenstellung ihrer Aufgaben, wie sie sie verstand, die sich wie eine Verteidigungsrede vor dem Vorstand liest und die sie in dessen Korrespondenz (gleich am Anfang des Dossiers für die Jahre 1982–1986) ablegte, um bei späteren Kontroversen darauf zurückgreifen zu können. Zugleich erfährt man hier wie aus keinem anderen Dokument anschaulich, wie vielfältig die Aufgaben waren, die sich der STV selbst auferlegte: «Aufgrund ihrer Vielfalt erfordert diese Aufgabe Flexibilität, Entschlossenheit und Verfügbarkeit. [...] In den letzten vier Jahren war kein Tag wie der andere. Auch wenn die Veranstaltungen, Wettbewerbe und Sitzungen regelmässig wiederkehren, werden sie von unvorhergesehenen Ereignissen unterbrochen, die jede Monotonie ausschliessen. Um ein möglichst vollständiges Bild der Tätigkeiten des Generalsekretärs zu vermitteln, erscheint es mir sinnvoller, die Aufgaben der Vereinigung zu beschreiben. Die Aufgaben des STV beinhalten die Aspekte Ausbildung, Förderung und Unterstützung der Mitglieder. Die Sorge um einen qualitativ hochwertigen Nachwuchs ist von grösster Bedeutung, und zu diesem Zweck werden der Studienpreis in Zusammenarbeit mit der Kiefer-Hablitzel-Stiftung und der Solistenpreis organisiert. Die Kandidaten für den Studienpreis sind junge Berufsmusiker, die eine finanzielle Unterstützung benötigen, um ihr Studium fortzusetzen. Indem sie sich vor der STV-KHS-Jury präsentieren, hoffen sie auf ein Stipendium. Der STV und die KHS investieren für diesen Zweck rund 130000 Franken. Die gesamte Organisation dieser Vorspieltage wird vom Sekretariat des STV übernommen. Der Prix de Soliste richtet sich an junge Musiker, die ihre Karriere bereits begonnen haben. Es handelt sich um einen Wettbewerb, der Schweizerinnen und Schweizern vorbehalten ist und jedes Jahr für verschiedene Kategorien geöffnet wird. Die Vorrunden und das Finale werden von Fachjürs beurteilt und der Gewinner jeder Kategorie erhält ein Preisgeld von 8000 Franken. Ausserdem bemühen wir uns, die Engagements dieser jungen Preisträger zu fördern, und versuchen, sie je nach Möglichkeit für das jährliche Schweizer Tonkünstlerfest zu engagieren. Der STV feiert in diesem Jahr sein 86. Schweizerisches

68 Sacher an Petitpierre 26. 5. 1982, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1073: «Toutes ses sentences tirées des oubliettes du marxisme n'auraient pas été si graves, s'il n'avait pas fait entrer en jeu avec une irresponsabilité absolue le fantôme d'une sécession. [...] L'AMS aura bien besoin de vos offices, quoique le nouveau président soit certainement moins confus que ne l'était celui qui vient de se retirer.»

69 Sacher an Petitpierre, 2. 11. 1983, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1084.

70 Sacher an Petitpierre, 17. 11. 1983, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1093.

71 Vgl. unten, Anm. 72.

Tonkünstlerfest. Jedes Jahr werden die Mitglieder neben der Generalversammlung zu Konzerten eingeladen, die in der Regel zwei Tage dauern. Bisher waren wir ein- oder mehrmals in 41 Schweizer Städten zu Gast. Kammermusik, Sinfoniekonzerte, Opern und seit einigen Jahren auch besondere Themen stehen auf dem Programm dieser Tage. Die aufgeführten Werke werden von einer von der Generalversammlung gewählten Jury auf der Grundlage der von den Mitgliedern eingesandten Partituren ausgewählt. Je nach den zur Verfügung stehenden lokalen Kräften hat der Vorstand zuvor die Form der Einsendung festgelegt. Die Feste werden zwei oder sogar drei Jahre im Voraus vorbereitet, und neben der Mitarbeit der Mitglieder, die Komponisten und Interpreten sind, ziehen wir für praktische Probleme die Hilfe eines lokalen Organisationskomitees hinzu. Die lokale finanzielle Unterstützung muss ebenfalls erwähnt werden, da sie nicht unerheblich ist. Um eine möglichst grosse Verbreitung zu gewährleisten, profitieren wir von der Unterstützung des Rundfunks, der alle oder einen Teil der Konzerte überträgt. Es gibt Feste, die sich reibungslos vorbereiten, und andere, bei denen sich die Unwägbarkeiten häufen; dann muss man sich bemühen, die Schwierigkeiten schnell und mit Respekt für jeden Einzelnen zu lösen. Die Unterstützung der Mitglieder erfolgt durch die Bestellung von Werken für ein Fest oder eine besondere Veranstaltung. Der Vorstand bemüht sich im Rahmen des Möglichen, die an ihn gerichteten Gesuche zu unterstützen. Da die finanziellen Mittel des STV begrenzt sind, arbeiten wir eng mit verschiedenen Stiftungen zusammen, von denen einige sogar vom STV verwaltet werden oder direkt aus ihm hervorgegangen sind. Die Stiftung «Caisse de Secours» hilft Mitgliedern, die vorübergehend in Not geraten sind, und die Stiftung «Prix de Compositeur» zeichnet einen Komponisten für sein Lebenswerk aus. Mit der B. A. T.-Stiftung für Schweizer Musik haben wir durch Wettbewerbe und Aufträge eine fruchtbare und sympathische Zusammenarbeit aufgebaut. Die Arbeitsgemeinschaft zur Verbreitung der Schweizer Musik wird ebenfalls vom Sekretariat des STV verwaltet. Neben dem STV gehören ihr die Suisa, Pro Helvetia, die SIG und die SRG an. Nach der Herausgabe der Anthologie der Schweizer Musik gibt sie nun die Porträt-CDs von bislang 14 Schweizer Komponisten heraus. Nicht zu vergessen ist, dass der STV unter dem Namen «Dissonanz/Dissonance» eine eigene Zeitschrift herausgibt, dass er sich aktiv an nationalen kulturpolitischen Debatten beteiligt und dass er mit neuen Ideen und Aktionen versucht, mit der Zeit zu gehen. Während sich der Vorstand erneuert, sorgt das Sekretariat durch die Verwaltung, Koordination, Information und Öffentlichkeitsarbeit des Vereins für Kontinuität. Das vierköpfige Team des Sekretariats nimmt voll und ganz an den Aktivitäten des STV teil, steht in regelmässigem Kontakt mit den Mitgliedern und bemüht sich mit sanfter, lächelnder Hartnäckigkeit («une douce fermeté souriante»), unter der Leitung des Vorstands, die alte Dame, den Schweizerischen Tonkünstlerverein, voranzubringen.»⁷²

72 Héléne Petitpierre: Generalsekretärin des STV («Secrétaire générale de l'AMS»), datiert September 1985, ASM-E-2-16.

Was hier besonders auffällt: Als ehemalige Sekretärin des Dirigenten Igor Markevitch setzte Petitpierre die Prioritäten anders als viele im STV, stand den Interpreten besonders nahe und engagierte sich vor allem für die Nachwuchsförderung. Tonkünstlerfeste als die zentrale STV-Aktivität und weitere Förderungen der Komponist:innen wie auch der Diskurs, angeregt durch *Dissonanz*, wurden nur en passant mit je einem Halbsatz erwähnt, was den damit zusammenhängenden ausufernden Diskussionen in keiner Weise gerecht wird. Mit diesen letzteren Aktionen hatte das Sekretariat allerdings relativ wenig zu tun. Insbesondere stellt sie die Leistung des Sekretariatsteams – damals vier Leute – in den Vordergrund. Das sieht sie auch nach Jahrzehnten so: «Wissen Sie, 16 Jahre als Generalsekretärin sind eine lange Zeit. Denn eigentlich hat der Generalsekretär, wenn er will, eine enorme Macht. Er hat die Macht, Einfluss zu nehmen, er hat die Macht über die Agenda, er hat die Macht. Man kann führen, wenn man Generalsekretär ist. Und über die Rolle des Generalsekretärs: Es ist wie beim Verfassen eines Protokolls: Sie können die Fakten genau wiedergeben, aber es gilt die Art und Weise, *wie* sie sie darstellen.»⁷³

Sechs Jahre nach diesem Dokument schreibt sie bei ihrer Heirat 1991 an Sacher – und es klingt fast wie ein Abschied: «Tendresses – merci pour tout!» Fortan verbinden sich freundschaftliche Zuneigung und geschäftliche Besorgnis. Als er von der drohenden Infragestellung der Generalsekretärin erfährt, meldet er sich beruhigend: «Il est encore trop tôt pour une intervention de ma part.»⁷⁴

Zerreissprobe mit Jean Balissat

Wieder als krisengeschüttelt erwies sich anfänglich die Ära von Jean Balissat, wobei es gleich beim Auftakt zu greller Disharmonie kam. Auf seine Inthronisation als Präsident hin wurde eine gezielte Attacke geführt.⁷⁵ Zeitgleich mit dem Tonkünstlerfest 1986 in Freiburg, wo Balissat als Dirigent des offiziellen Blasmusikkorps von Kanton und Stadt einen hohen gesellschaftlichen Status genoss, veröffentlichte *Dissonanz* eine achtseitige polemische Abrechnung mit dem Titel «Eine (früher einmal) erledigte Angelegenheit – Zu *Statterostrob* von Jean Balissat».⁷⁶

73 Hélène Sulzer im Gespräch mit Raphaël Sudan, Pully 10. 3. 2023: «Vous savez, 16 ans comme secrétaire général, c'est beaucoup. Parce qu'en fait, le secrétaire général a, s'il le veut, il a un énorme pouvoir. Il a le pouvoir d'influencer, il a le pouvoir de tenir au courant, il a le pouvoir ... On peut diriger quand on est secrétaire général. Et du rôle du secrétaire général. C'est comme quand on rédige un procès-verbal: vous pouvez reprendre exactement les faits, mais il y a manière et manière de les présenter.»

74 Sacher an Sulzer, geborene Petitpierre, 4. 11. 1991, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1321.

75 Ausführlicher hierzu Thomas Gartmann: Der Fall Balissat – Symbol eines unliebsamen Netzwerks?, in: Leo Dick, Noémie Favennec, Katelyn Rose King (Hg.): *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), Schliengen: Edition Argus, 2024, S. 206–230, doi.org/10.26045/kp64-6181-012.

76 J[ü]rg Stenzl: Une affaire jadis classée – A propos de «*Statterostrob*» de Jean Balissat, in: *Dissonanz* 8 (1986), S. 12–19.

Abb. 9: Jean Balissat (1936–2007), Komponist. Foto: Jean Mayerat, 2002.

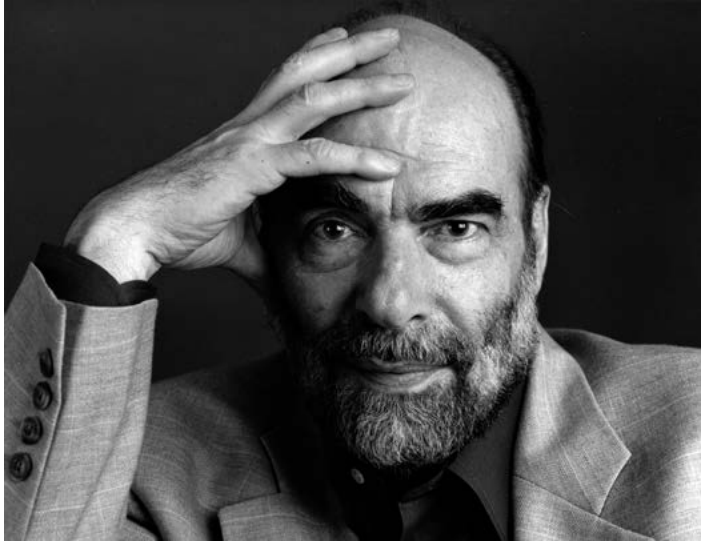


Abb. 10: Briefliche Bitte Gertrud Schneiders an Jean Balissat, nochmals drei Jahre Präsident zu bleiben, Schnottwil, 23. 10. 1988, Privatarchiv Jean Balissat (mit herzlichem Dank an Christophe Balissat).

Cher Jean,

Il me semble que la solution idéale pour le moment serait que tu puisses rester encore trois ans comme président de l'AMS. Le comité n', malgré tout, atteint une efficacité remarquable et des différentes personnalités (différences de caractères, de tempéraments, de priorités de chacun) se complètent assez favorablement. En plus ce pas avoir à demander à quelqu'un d'accepter une présidence "d'urgence" me paraît comme un vrai avantage. Je crois que à la prochaine occasion de choisir un président suisse allemand on pourrait même avoir la chance d'avoir un certain choix, ce qui me paraît souhaitable. En plus il me semble assez improbable ce qui va se passer si nous proposons M. D. à l'Assemblée générale. Mais bien sûr si pour toi rester président se présenterait comme une sacrifice

Eine Relektüre der Polemik und ihrer Begleitdokumente zeigt vordergründig das Bedauern eines sich als progressiv verstehenden Musikwissenschaftlers über eine angeblich regressive Entwicklung des Komponisten. Aufgehängt an der Kritik an einem kurzen Klavierstück wird aber ein Malaise sichtbar: das Unbehagen des Autors an Balissats Machtballung und seine Geringschätzung der zeitgenössischen Musik aus der Suisse romande generell. Balissat, der sehr harmoniebedürftig ist, reagiert ungeschickt, versucht zuerst die Situation auszusetzen, braust später autoritär auf, will dem Redaktor als Verantwortlichem der Tirade kündigen, läuft aber auf, versucht sich dann wieder konzilient als väterlicher Freund, und schliesslich versendet die Sache mit einer Umfrage, die wider Erwarten den kritischen Kurs der Redaktion stützt. Der Vorstand muss sich finden, reagiert zunächst hilflos, wirkt wie eine «Selbsthilfegruppe», spaltet sich zuerst entlang der Sprachgrenzen und distanziert sich von der Kündigungsabsicht, stützt darauf aber seinen Präsidenten einhellig.⁷⁷

Der Konflikt schwelt lange weiter, treibt einen Keil zwischen die Kulturen der Deutschschweiz und der Romandie. Später wird nachgelegt, aus dem Sturm im Wasserglas wird ein Orkan, ein Aufstand der Jungen gegen die Autoritäten, der Avantgardist:innen gegen die Traditionalist:innen. Es handelt sich bei dieser Kontroverse um eine Überlagerung verschiedener Konflikte, einen Kampf der Generationen, ein Aufbegehren der Jungen und damit verbunden um den Kampf unterschiedlicher, oft sich überlappender politischer und ästhetischer Positionen um Diskurshegemonie. Erschwerend ist die schwache Position des Präsidenten, der kontraproduktiv wirkt, wenn er zu autoritär auftritt. Vor allem zeigt sich ein unterschiedliches Verständnis der Aufgabe der Presse und der Musikkritik. Es herrscht eine mangelnde Kritikfähigkeit. Das spätestens seit 1968 geläufige Rütteln an Autoritäten wird von konservativen Mitgliedern als Nestbeschmutzung diffamiert. Sie würden eine «Hofberichterstattung» bevorzugen, was wie eine Konstante die Diskussionen um die eigene Zeitschrift befeuert.⁷⁸ So schrieb Altpräsident Zbinden besorgt an Sacher: «Ich befürchte, dass die Zeitschrift DISSONANZ, das offizielle Organ des STV, in nicht allzu ferner Zukunft durch die Fortsetzung dieser Art von Polemik unseren Verband spalten wird und dass wir, wie die Schriftsteller, auch unsere Gruppe Olten haben werden.»⁷⁹

77 Später schätzt der Vorstand Balissats konzilianten Führungsstil allerdings so sehr, dass er nach mehreren Rücktrittswünschen zum Weitermachen überredet wird, vor allem auch, weil man eine Präsidentschaft Martin Derungs' verhindern wollte. Eva Zurbrügg bestürmt Balissat zum Bleiben, sobald sie erfährt, «wie gross offensichtlich die Opposition gegen Martin Derungs als ev. Präsidenten des STV» ist, und Gertrud Schneider schreibt gar vom «Abenteuer einer Kandidatur M. D.». Zurbrügg an Balissat, 20. 10. 1988, respektive Schneider an Balissat, 23. 10. 1988, beides im Privatarchiv Jean Balissat (mit herzlichem Dank an Christophe Balissat).

78 Siehe das Kapitel zu den Verbandszeitschriften.

79 Zbinden an Sacher, 3. 10. 1990, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1301: «Je crains fort, que dans un avenir peut-être pas très lointain, la revue DISSONANCE, organe officielle de l'AMS, en poursuivait ce genre de polémiques, finisse par diviser notre Association et que comme les écrivains, nous arrivions à avoir aussi notre Groupe d'Olten». Kopie in ASM-B-1-1.

«Gruppe Olten» steht als Chiffre für die Zerreihsprobe, die der Verein damals meistern musste. 1969, mitten im Kalten Krieg, hatte das Eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement das *Zivilverteidigungsbuch* herausgegeben und als Ratgeber an alle Haushaltungen verteilen lassen. Die Rede ist dabei von inneren und äusseren Bedrohungen, von Spionage, Unterwühlung, Sabotage, Propaganda und Atomkrieg. Die implizit antikommunistische Haltung wurde noch verschärft in der zunächst anonymen Übersetzung von Maurice Zermatten, dem Präsidenten des Schweizerischen Schriftstellervereins. Als dessen Inkognito gelüftet wurde, protestierten in einem öffentlichen Brief in der *Gazette de Lausanne* vom 27. November 1969 78 Schriftsteller und Professoren aus der Suisse romande. In der Folge traten die führenden Autor:innen aus dem Verein aus, bildeten eine eigenständige «Gruppe Olten» und stellten in den Statuten das Ziel auf, «eine demokratische sozialistische Gesellschaft» zu verwirklichen.⁸⁰ Vorab in der Welschschweiz ging seither das Gespenst einer vergleichbaren Sezession um. Sacher teilte diese Ansicht und schrieb Petitpierre vertraulich: «Unter uns gesagt: Es wäre viel besser, wenn wir nichts mehr mit dieser Musikzeitschrift zu tun hätten.»⁸¹ 1988 hatte Zbinden *Dissonanz* sogar verächtlich als Parteiorgan («l'organe du Parti») bezeichnet.⁸²

Etwa gleichzeitig wird das Malaise in der Suisse romande auch im Ausland bekannt. 1986 stellte Philippe Albèra die Aktivitäten von «Contrechamps» als Ensemble und Zeitschrift in der Sondernummer «Szene Schweiz» der deutschen Musikzeitschrift *Musica* vor und schloss nach einigen resignierten Worten: «Soll man bedauern, dass unsere Begeisterung ein nicht zahlreicheres Publikum mitzureissen vermochte? Dass die Behörden nicht gewillt waren, unsere Entwicklung mit den entsprechenden konkreten Mitteln zu unterstützen? [...] Der Weg, der zum Ergebnis führt, ist zweifellose ebenso wichtig wie das Ergebnis selbst. Es ist die Pflicht eines Musikers, die Musik immer wieder neu zu erfinden, sagte Strawinsky. Das ist auch unser Programm für die kommenden Jahre.»⁸³

Ulrich Gasser, der 1976 als 26-Jähriger in den Verein eingetreten ist, beobachtet, wie sich dieser über die Jahre langsam transformierte: «Ja gut, ich bin sehr jung in den Tonkünstlerverein gekommen, dank Roland Moser, bei dem ich studiert habe. Er hat mich überredet, in den Verein einzutreten. Und das war wahrscheinlich so in etwa 75, 76, 77, in der Zeit. Da hatte ich schon den Eindruck, da geht etwas, es gab eine Ablösung der Generationen, und ich war, glaube ich, einer der ganz wenigen, die so jung eingetreten sind. Aber nachher kamen dann sehr viele mehr, und das hat sich ja sehr entwickelt.» Was waren denn die wesentlichen Elemente dieser Entwicklung? «Also gut, es war sicher mal ein-

80 Vgl. etwa Hans Mühlethaler: Die Gruppe Olten. Das Erbe einer rebellierenden Schriftstellergeneration, Aarau: Sauerländer, 1989.

81 Sacher an Petitpierre, 16. 10. 1990, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1302: «Entre nous soit dit: il serait nettement mieux, si nous n'avions rien à faire avec cette revue musicale.»

82 Zbinden an Petitpierre, 25. 3. 1988, Privatarchiv Jean Balissat.

83 Philippe Albèra: Contrechamps, in: *Musica* 40 (1986), S. 129 f., hier S. 130.



Abb. 11: Empfang beim Tonkünstlerfest 1931 in Solothurn: Erich Schmid, Hermann von Schmeidel (der österreichische Dirigent war der Dirigierlehrer von Erich Schmid in Frankfurt) und Arthur Honegger. 16-mm-Magnettonfilm von E. C. Koch, Filmstill (3'34''); die Musik wurde 1946 unterlegt. Geschenk der Filmkopie von Erich Schmid an den STV.

fach grundsätzlich die Ablösung von zeitgenössischer Schweizer Musik von der klassischen Moderne. Und dann hat einfach die sogenannte Avantgarde das Zepter übernommen. Dann, wichtig war ganz sicher, dass der ganze Bereich der improvisierten Musik, der freien Szene, ein viel grösseres Gewicht bekommen hat. Und auch speziell gefördert wurde. Also, es war eine, in gewissem Sinne eine Öffnung, andererseits aber natürlich auch eine gewisse Einengung, weil man halt eben auf Avantgarde fixiert war. Und später? Ja gut, da waren halt die internen Dinge, die einen beschäftigt haben. Das ständige, der Kampf ums Geld dann und dann der Kampf mit dem BAK [Bundesamt für Kultur]. Eben darum, dass wir noch als selbständiger Verein akzeptiert werden, was dann eben nicht gelungen ist zu halten. Und dann? Gut, dann gab es die Entwicklung mit den Tonkünstlerfesten. Ursprünglich waren das, als ich dazukam, waren das ja wirkliche Feste, wo man sich traf und wo sehr viele Leute, vergleichsweise, kamen, da waren. Es gab intensive Diskussionen und auch gemütliche. Ich erinnere mich noch, als Zbinden Präsident war, da gab es noch richtige Feste am Abend, mit weissem Smoking trat er auf und so.»⁸⁴

84 Ulrich Gasser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Kreuzlingen, 30. 6. 2022.

Ein ähnliches Bild zeichnet Thomas Meyer, der erst viel später, 2002, Mitglied wurde und den Verein als Journalist vor allem für den *Tages-Anzeiger* jahrzehntelang kritisch begleitete: «Es war so! Es war so ein bisschen institutionalisiert, [...] klar, mit dieser Drehfigur Hélène Sulzer dazwischen drin. Und es waren die älteren Herren hier, sehr distinguiert. Und man hat sie immer so ..., aber da war ich eben ein junger Journalist, eher links, man hat [...] Machenschaften vermutet. Vielleicht habe ich ihm [dem STV] auch ein bisschen was unterstellt, aber es gab viel ... Ich weiss noch in Carouge, es gab dann ein Bankett, aber diese Bankette waren auch relativ wichtig, auch innerhalb des Vereins, wo man sich traf und unterhielt. Da hab ich schon gemerkt, das ist ein bestimmter Club, der nur ..., er hat sich damals schon extrem geöffnet. Ich weiss nicht, an welchem Tonkünstlervereinsfest das war, als man einen Film vom Solothurner Fest von, glaub ich, von 1932, wo das wirklich noch ein geschlossener Verein war. Ja. Ja. Herrenclub auch ein bisschen.»⁸⁵

Der erwähnte wochenschauartige Kurzfilm gewährt einen Blick zurück auf das Tonkünstlerfest 1931 in Solothurn.⁸⁶ Er illustriert sehr schön, wie sich der STV damals – und gemäss den Erinnerungen seiner Mitglieder noch mehr als eine Generation länger – zelebriert hat. Die kurzen Ausschnitte zeigen, dass hier alles aufkreuzte, was Rang und Namen hatte: die Mäzene, die für das Fest aufkamen, von der lokalen Familie Koch de Vigier bis zum Winterthurer Werner Reinhart; dann die Chefdirigenten von Zürich und Bern, Volkmar Andreae und Fritz Brun, die Solistinnen sowie die Komponisten, die aufgeführt wurden, vom jungen Schönberg-Schüler Erich Schmid bis zum Kosmopoliten Arthur Honegger. Der Kommentar verrät, was man stolz vermitteln wollte: festliche Stimmung, die Noblesse schöner Kleider und ein Namedropping der erlauchten Besucher:innen. Wenn Honegger am Schluss mit seiner Gattin im Bugatti davonbraust, spürt man einen Hauch von Welt. Bei der Musik im Hintergrund handelt es sich um Auszüge aus dem *Te Deum* des regional bekannten Komponisten Richard Flury, mit dessen Musik man zugleich das 100-Jahr-Jubiläum des Cäcilienvereins feierte.

Öffnungsschrittchen

Mit jeder Öffnung tut sich der STV schwer, sei es was Junge mit neuen ästhetischen Positionen, sei es was Frauen oder was Improvisator:innen betrifft. Thomas Meyer bemerkte als Beobachter: «Es war ein Verein, der langsam war und auch ein bisschen unsicher.»⁸⁷ Bei Jacques Demierre reagierte man zuerst noch zurückhaltend: Angesichts seiner kurzen Erfahrung («vu la jeune expérience

85 Thomas Meyer im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 6. 2022.

86 https://youtu.be/9UV9uw9_vdQ. Die Musik wurde erst später unterlegt, weil es von der Festaufführung von Flurys Messe in d-Moll keine Aufzeichnung gab.

87 Thomas Meyer im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 6. 2022.

du candidat») – er war immerhin 31 – schlägt man ihm vor, Passivmitglied zu werden.⁸⁸ Zwei Jahre darauf heisst es: «Angesichts der Entwicklung seiner Karriere beschliesst der Vorstand, ihn zum Aktivmitglied zu machen»,⁸⁹ nochmals ein Jahr später wird er von Balissat erstmals für den Vorstand vorgeschlagen, in den er dann 1991 als erster Improvisator gewählt wird. Noch jünger war der Kandidat Daniel Schnyder, der sich selbstbewusst bereits mit 24 Jahren meldete: «Die Bewerbung wurde abgelehnt, da der Vorstand der Ansicht ist, dass dieser Komponist noch nicht über genügend Handwerk verfügt.»⁹⁰

Als der Komponist Peter Streiff für das Tonkünstlerfest Wetzikon eine Konzeptkomposition einreicht, meint der Präsident Lehmann so lakonisch wie zynisch: «P. Streiff a composé une œuvre qui n'est pas nécessaire.»⁹¹ Der Komponist und Improvisator Alfred Zimmerlin wurde noch 1987 abgelehnt, trotz der Unterstützung durch Roland Moser und Gertrud Schneider, weil sich Lehmann gegen ihn ausgesprochen hatte, worauf ihm bloss eine Passivmitgliedschaft vorgeschlagen wurde. Beherrschen sollte man auch den ungeschriebenen Verhaltenskodex des Vereins. Als der Komponist Andreas Stahl gleichzeitig ein Aufnahmegesuch und ein Gesuch um Unterstützung einreicht, reagiert der Vorstand negativ, Balissat findet es ärgerlich («exaspérant»), dass eine Person, die um Aufnahme bittet, gleichzeitig einen Kompositionsauftrag will. Beides wird abschlägig beantwortet. Ausschlaggebend war, dass auch hier Lehmanns Referenz negativ ausfiel: «[...] er [Stahl] ist ein arroganter Charakter, dessen Kandidatur er [Lehmann] nicht verteidigt.»⁹² Gleichwohl wird die Aufführung eines anderen Stücks von Stahl im Rahmen eines SGNM-Konzerts einige Monate später unterstützt.⁹³

Differenzierter wird der Komponist Jürg Frey beurteilt, dessen pointillistischer Stil offenbar irritiert: «[...] hat eine gewisse Technik, die sich aber auf einige immer gleiche Verfahren beschränkt, zu wenig Substanz; die Bewerbung wird abgelehnt.»⁹⁴ Hier folgt allerdings dank Gertrud Schneider zwei Monate später ein Rückkommensantrag: «Frau Schneider möchte, dass der Fall erneut diskutiert wird, insbesondere im Hinblick auf die sehr produktive Tätigkeit von J. Frey im Aargau. Der Vorstand kommt auf seine Entscheidung von der Juli-Sitzung zurück und beschliesst, ihn als Aktivmitglied aufzunehmen. Frau Schneider übernimmt es, ihn zu benachrichtigen, bevor das Sekretariat dies offiziell tut.»⁹⁵

88 Protokoll der Vorstandssitzung vom 30. 8. 1985, S. 6, ASM-E-1-47.

89 Protokoll der Vorstandssitzung vom 6. 2. 1987, S. 7, ASM-E-1-48.

90 Protokoll der Vorstandssitzung vom 6. 12. 1985 S. 4, ASM-E-1-47: «[...] le Comité estimant que ce compositeur n'a pas encore suffisamment de métier.»

91 Protokoll der Vorstandssitzung vom 24. 4. 1986, S. 2, ASM-E-1-48. Zwar bezog sich dies vordergründig auf Gertrud Schneiders Projekt Kettenreaktion, wobei Streiff auf einen Schriftsteller hätte reagieren sollen, der sich am Schluss der Kette befand. Wie ich Lehmann kennengelernt habe, ist seine Bemerkung wohl aber bewusst doppelbödig zu verstehen.

92 Protokoll der Vorstandssitzung vom 4. 12. 1987, S. 7, ASM-E-1-48.

93 Protokoll der Vorstandssitzung vom 1. 7. 1988, S. 3, ASM-E-1-48.

94 Protokoll der Vorstandssitzung vom 5. 7. 1986, S. 6, ASM-E-1-48.

95 Protokoll der Vorstandssitzung vom 19. 9. 1986, S. 5, ASM-E-1-48.

Ein bisschen später ist es auch für Zimmerlin und Stahl so weit. Sobald verschiedene Kandidaturen, die vor kurzem noch zurückgewiesen wurden, neu geprüft werden, erfolgt die Mutation zur Vollmitgliedschaft einstimmig.⁹⁶ Dies gilt allerdings nicht für alle: Als der Komponist John Wolf-Brennan, Passivmitglied seit sechs Jahren, um eine vollberechtigte Mitgliedschaft ersucht, bleibt man hart und die gewünschte Mutation wird einstimmig abgelehnt.⁹⁷ Christoph Baumann, Komponist und Pianist, geboren 1954: «Die Kandidatur wird abgelehnt, da der Vorstand der Ansicht ist, dass die musikalische Ausbildung dieses Künstlers nicht den Grundzügen des STV entspricht.»⁹⁸ Er besuchte die Swiss Jazz School, hatte aber keine akademische Kompositionsausbildung. So brauchte es bei ihm ganze sechs Jahre, bis er aufgenommen wurde.

Dass er auch einmal schnell handeln konnte, bewies der Verein beim Chordirigenten André Ducret. Nachdem er von Balissat angefragt worden war, vermerkte das Protokoll: «Admission automatique parce que sollicité par M. Balissat»,⁹⁹ und bereits ein gutes Jahr später wurde er für den Vorstand nominiert.¹⁰⁰ Jean-François Bovard half seine Blasmusik-Connection zu Jean Balissat: der Jazzmusiker wurde von diesem bereits 1983 auf die Longlist für den Vorstand gesetzt,¹⁰¹ und 1984 entschloss man sich, den improvisierenden Perkussionisten Pierre Favre zusammen mit der klassischen Pianistin Emmy Henz als Duo 1985/86 auf die STV-Interpretentournee zu entsenden.¹⁰²

Das Sekretariat versuchte mit der Zeit Schritt zu halten und verlangt 1987 für das Büro einen Computer. In vollendeter Bürokratenmanier wurde aber nur um einen Kredit für eine Projektstudie mit Bedarfsanalyse ersucht.¹⁰³ An der gleichen Sitzung war eine ganze Reihe von Vereinsaustritten zu vermelden: «Ron Golan, geb. 1924, Mitglied seit 1975, gibt als Grund die Ernennung von René Baud zum Ehrenmitglied an. Der Austritt wird angenommen. Daniel Robert Graf, geboren 1949, Mitglied seit 1981, gibt keinen Grund an. Der Rücktritt wird angenommen. Hedy Salquin, geboren 1928, Mitglied seit 1955, gibt keinen Grund an (ist bereits mindestens 4 Mal zurückgetreten!). Der Rücktritt wird angenommen. Eva Streit-Scherz, geb. 1929, Mitglied seit 1969, übt ihre Tätigkeit als Sängerin nicht mehr aus und unterstützt den Therapiebereich. Der Austritt wird angenommen. Claude Viala, geboren 1922, Mitglied seit 1970, bezieht sich auf die Ernennung von René Baud zum Ehrenmitglied. Der Rücktritt wird angenommen.»¹⁰⁴ Diese

96 Protokoll der Vorstandssitzung vom 28. 9. 1989, S. 10, ASM-E-1-48.

97 Protokoll der Vorstandssitzung vom 19. 5. 1989, S. 6, ASM-E-1-48.

98 Protokoll der Vorstandssitzung vom 30. 8. 1985, S. 6, ASM-E-1-47.

99 Protokoll der Vorstandssitzung vom 17. 5. 1984, S. 5, ASM-E-1-47.

100 Protokoll der Vorstandssitzung vom 30. 8. 1985, S. 2, ASM-E-1-47.

101 Protokoll der Vorstandssitzung vom 23. 9. 1983, S. 2, ASM-E-1-47.

102 Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. 2. 1984, S. 6, ASM-E-1-47.

103 Protokoll der Vorstandssitzung vom 18. 9. 1987, S. 6, ASM-E-1-48.

104 Ebd., S. 3. Der Franzose René Baud brachte als Gründungsleiter des Festivals Extasis dezidiert zeitgenössische Musik nach Genf, mit grosszügiger Unterstützung der Stadt und sehr zum Missfallen unter anderem von Ron Golan (Intendant des Orchestre de la Suisse romande) wie

Liste ist als Zeichen einer Krise zu lesen. Wenn von fünf Austritten gleich drei als Protest zu verstehen sind und der Vorstand auf keinen der Briefe replizieren wollte – wie wenn ihm die Mitglieder gleichgültig geworden wären –, dann wirkt das, als ob man bereits resigniert hätte.

Schon 1974 hatte der STV dazu aufgerufen, aus dem selbst gewählten oder selbst verschuldeten «Ghetto» auszubrechen – dieser oft in wehleidigem Ton vorgebrachte Begriff taucht immer wieder auf.¹⁰⁵ 1982 gab es erste, etwas unbeholfene Versuche, Grenzgebiete wie nichtkommerziellen Jazz einzuschliessen.¹⁰⁶ Eine Öffnung nach verschiedenen Seiten hin schien ein erfolgversprechender Weg. Gertrud Schneider ergriff 1989 die Initiative, jüngere, weibliche und improvisierende Mitglieder aufzunehmen, und berichtete von einem Treffen mit Thomas Kessler. Dieser sprach sich in der ihm eigenen Art, mit Provokationen Diskussionen anzuregen, «für eine sehr breite Öffnung aus (vom musikliebenden Klempner bis zum Hörer)» aus, wie sie im Vorstand rapportierte.¹⁰⁷ Die Generalsekretärin merkt darauf an, dass, «wenn man alle aufnehmen würde, dies uns unsere Subvention kosten könnte. Unsere Stärke gegenüber dem BAK ist nämlich, dass wir ein Dach- *und* Berufsverband sind. In diesem Fall, antwortet G. Schneider, müsste man den Begriff der Professionalität neu definieren. Sie wäre dafür, auch Konzertveranstalter (ad personam und nicht Institutionen) und Impresarios als aktive Mitglieder aufzunehmen.»

An einem Hearing mit Komponisten im September 1989, zu dem der STV eingeladen hatte, bekräftigte Kessler seine Idee einer allgemeinen Öffnung für alle Musikinteressierten und sprach sich dafür aus, junge Menschen stärker zur Bewerbung zu motivieren. Dem schloss sich Roland Moser an: Man dürfe «nicht zu restriktiv sein, da der STV der einzige Komponistenverband in der Schweiz ist. Qualitäts- oder Originalitätskriterien sollten vermieden werden (wäre ein John Ives oder ein Erik Satie nach unseren derzeitigen Kriterien zugelassen worden?). Er ist auch der Ansicht, dass die improvisierte Musik im STV unterrepräsentiert ist.» Laut Protokoll hat die musikferne Generalsekretärin Petitpierre hier die beiden berühmten «Dilettanten» John Cage und Charles Ives in eine Figur verschmolzen.¹⁰⁸ Damit ist indirekt auch angesprochen, dass Professionalisierungskriterien fluid geworden waren.

Bei aller gedanklichen Offenheit der Brainstormingphase – sobald die konkrete Umsetzungsdiskussion einsetzte, kamen Bedenken auf: «Eine völlige Öffnung könnte in Bezug auf die Professionalität gefährlich sein.» Dafür wurden nun Ideen laut, wie man das Aufnahmeverfahren dennoch reformieren, vereinfachen,

von Claude Viala (früher dortiger Solocellist, später Direktor des Conservatoire und Präsident des Genfer Musikwettbewerbs). 1987 wurde Baud auf Antrag von Balissat STV-Ehrenmitglied. Siehe hierzu auch das Kapitel zu den Verbandszeitschriften.

105 So der Vorstand im Schlusswort von Jahresbericht 1974, S. 23, ASM-E-3-69.

106 Ebd., vgl. dazu auch Lanz (wie Anm. 35).

107 Protokoll der Vorstandssitzung vom 28. 9. 1989, S. 9, ASM-E-1-48. Siehe auch das Kapitel zu den Frauen.

108 Ebd., S. 9 f.

ja lockern könnte: «Es wird auch angemerkt, dass die Kategorie ‹passiv› abgeschafft werden sollte und dass ‹Sponsoren› mehr Bedeutung beigemessen werden sollte. Der Begriff des Musikergenres wird ebenfalls als unnötig erachtet, es sollte das Gesamtbild betrachtet werden. Es spielt keine Rolle, ob man Solist, Komponist, Musikwissenschaftler oder sonst etwas ist, es ist der Musiker, den man aufnimmt. Wenn man diese Einteilung abschafft, öffnet man sich automatisch mehr. Bei Komponisten wäre es vielleicht sinnvoller, die Bewerbungen von einer Ad-hoc-Jury statt vom Vorstand prüfen zu lassen, da nicht jeder unbedingt in der Lage ist, ein Urteil zu fällen, oder alle Komponisten zuzulassen und von ihnen Partituren nicht als Entscheidungsgrundlage, sondern zu Informationszwecken zu verlangen. Die Ablehnung eines Komponisten kann manchmal verheerende Folgen für ihn haben. Bei Solisten ist die Sache viel einfacher, da wir sie nach dem Bekanntheitsgrad, den sie geniessen, beurteilen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eher ein Wandel des Geistes als der Form gewünscht wird. Die Kategorien (aktiv usw.) sollten neu definiert werden, indem die passiven gestrichen werden. Eine Diskussion bei der nächsten Generalversammlung ist sehr erwünscht.»

Nun spielten auch Argumente der Praktikabilität eine Rolle, die Angst vor Konkurrenz, aber auch die Furcht vor einer Streichung der Bundessubventionen. Ein offenes Denken sollte durch den Verzicht auf ein Kästchendenken ermöglicht werden. Insbesondere mit der Aufhebung der diskriminierenden Passivmitgliedschaft erhoffte man sich eine inhaltliche Öffnung. Die Sitzung wurde fortgesetzt, nachdem die Gäste des Hearings gegangen waren, um die konkrete Zulassung von Musiker:innen als aktive Mitglieder zu diskutieren, die von Schneider vorgeschlagen wurden. Auf ihrer Liste finden sich auch Namen von Personen, die früher negativ beurteilt worden waren, die Schneider aber gerne im Verein gesehen hätte und die sie deshalb direkt anschreiben wollte. Die Probe aufs Exempel gelingt, verschiedene Mitglieder werden nun neu aufgenommen oder von passiv zu aktiv mutiert, Gegenstimmen gibt es keine, aber es fällt auf: Problemlos erfolgen die Entscheide nur bei den Interpret:innen. Enthaltungen gibt es bei den Komponistinnen sowie bei Komponisten, die nicht der klassischen Musik zuzuordnen sind. Unklar bleibt, ob dies jeweils ein Ausdruck eines leisen Protestes war oder das Eingeständnis, hier nicht kompetent urteilen zu können: «Diejenigen, die damals abgelehnt worden waren, werden wir anschreiben und ihnen die Situation erklären. Was diejenigen betrifft, die ihre Aufnahme noch nicht beantragt haben, werden wir dieses Prozedere ad hoc veranlassen (die Abstimmung findet in Abwesenheit von A. Luy statt, der nicht anwesend sein konnte). Susanna Andres + die 3 anderen Mitglieder des Euler-Quartetts: 6 Ja (+ Prozedere) Christoph Baumann: 4 Ja, 2 Enthaltungen. Stephan Baumgartner: 4 Ja, 2 Enthaltungen. André Bernhard: 5 Ja, 1 Enthaltung (+ Prozedere)[,] Samuel Dähler: 6 Ja (+ Prozedere)[,] Jean und Lorenza Guiot: Die Mutation wird als nicht notwendig erachtet, da die beiden sich durch ihre Passivmitgliedschaft in keiner Weise verletzt fühlen. Urban Mäder (Mutation): einstimmig ja[.]

Ermano Maggini (Mutation): einstimmig ja [,] David Padros: Die Mutation ist nicht erwünscht (im Ausland lebender Ausländer). Esther Roth-Aeschlimann: 5 Ja, 1 Enthaltung. Stefan Siegner: 4 Ja, 2 Enthaltungen. Klaus Sonnenburg: 4 Ja, 2 Enthaltungen. Cyril Squire: einstimmig ja (+ Prozedere)[,] Andreas Stahl (Mutation): einstimmig ja [,] Alfred Zimmerlin: 4 ja, 2 Enthaltungen. Margrit Zimmermann (Mutation): 4 Ja, 2 Enth.»¹⁰⁹

Der Öffnungsprozess geht nun vergleichsweise zügig weiter. 1989/90 sind Jahre der Mutation: 1989 konnten nicht weniger als sieben Mitglieder die Kategorie wechseln, 1990 drei weitere. Gertrud Schneider brachte ausserdem verschiedene Namen aufs Tapet, die ihrer Meinung nach dem STV gut anstehen würden: Junge, Jazzer, Frauen. In der Folgesitzung beschliesst der Vorstand, folgende Musiker selber anzufragen: Bernhard Batschelet, Walter Fähndrich, Pierre Favre, Léon Francioli, George Gruntz, Martin Imholz, Regina Irman, Hans Niklas Kuhn, Thomas Müller, Andreas Nick, Daniel Ott, Irène Schweizer, Alfons Zwicker, Jean-Claude Schlaepfer, Bruno Stöckli.¹¹⁰ Allerdings: Während etwa Regina Irman Interesse signalisierte, meldete sich die Mehrheit der andern überhaupt nicht. Ebenfalls 1990 erstellte Vorstandsmitglied Roland Moser eine lange Liste mit Namen unterschiedlichster Provenienz, die dann mit unterschiedlichem Resultat angefragt wurden. Improvisatoren fehlen weitgehend und bei den Frauen werden neben der Komponistin Patricia Jünger ausschliesslich Instrumentalistinnen vorgeschlagen.¹¹¹

1990 entspinnt sich an der Generalversammlung eine Kontroverse über das Problem der Aufnahmebedingungen respektive von deren Öffnung. Der frühere Präsident Hermann Haller «hält die Übung für überflüssig», denn die Statuten seien klar, der Vorstand habe Entscheidungsbefugnis, und deshalb sehe er nicht ein, was man am Vorgehen bei der Prüfung der Aufnahme gesuche ändern sollte. Daniel Fueter ist dagegen der Meinung, «dass die Aufforderung an die Mitglieder, bei den Gesuchen durch Empfehlungen aktiv mitzuwirken, eine gute Inanspruchnahme der Kräfte sei, die uns in einer Zeit zur Verfügung stehen, wo sich im STV verschiedenartige Probleme zeigen, und dass es sich keinesfalls um Zeichen der Schwäche beim Vorstand handle. Es heisst auch, den Dialog mit einer jungen Generation wieder aufzunehmen, die angesichts der Ablehnung gewisser Komponisten zurückhaltend geworden ist. Roman Brotbeck freut sich über diese Entwicklung; denn zum ersten Mal legt der STV seinen Zunftgeist ab, um eine Vereinigung zu werden, die für die neue Musik offen ist und stärker zugewandt den im Zusammenhang damit stehenden Menschen. [...] Jürg Stenzl ist der Meinung, dass der vorgeschlagene Weg der einzige gangbare ist; denn eine grosse Anzahl von Komponisten lässt sich nicht mehr in die geltenden Richtlinien einordnen. Gerade diese sind oft nicht die Schlechtesten; aber aufgrund der bis-

109 Protokoll der Vorstandssitzung vom 1. 12. 1989, S. 10, ASM-E-1-48.

110 Protokoll der Vorstandssitzung vom 8. 2. 1990, S. 5, ASM-E-1-48.

111 Roland Moser: Musikerinnen und Musiker, die ich als aktive Mitglieder im STV wünschen würde, datiert 25. 11. 1990, in: Korrespondenz des Vorstands, ASM-E-2-19.

her massgebenden Kriterien würden wir sie links liegen lassen.» Julien-François Zbinden widersetzt sich dagegen mit aller Entschiedenheit den Vorschlägen des Vorstandes. «Er ist der Meinung, dass die Entscheidung, jemand aufzunehmen oder abzulehnen, Sache des Vorstandes sei. Wenn dieser sich unfähig zeige, sich durchzusetzen, so müsse man ihn auswechseln. Das angekündigte Vorgehen sei eine Art von Selbstverleugnung, ein unwürdiges und erniedrigendes Vorgehen.»¹¹² Diese Diskussion und deren Tonalität widerspiegeln ziemlich genau die Spannung zwischen den beharrenden Kräften und einer jüngeren Generation, die den Verein öffnen und dabei Strukturen und Prozedere aufbrechen möchte.

Urs Peter Schneider, der als Vertreter der IGNM bereits 1978/79 mit beratender Stimme im STV-Vorstand Beisitzer war und sowohl komponierte wie improvisierte, begleitete diese Entwicklung kritisch und kommentiert heute aus der Rückschau: «Dazu muss ich sagen, dass ich eben improvisierte Musik und komponierte Musik ganz streng trenne. Es gibt praktisch keine Durchlässigkeit. Entweder ich improvisiere oder ich komponiere, ich mache keine Vermischung. Ich kenne viele Stücke, die das etwas vermischen, und die sind für mich alle nicht so gut, wie wenn sie nur komponiert oder nur improvisiert wären. Das ist meine Haltung und das ist wichtig.»¹¹³ Das Umdenken im Verein verdankt sich seiner Meinung nach den Akteuren selbst: «Das kam von den Leuten aus. Also Pierre Favre, Francioli und alle diese Leute haben gesagt: «Wir gehören auch in die Tonkünstlerfeste.» Die müssen dabei sein. Und dann hat man hier und da, aber immer als Alibi. Als Alibi hat man eine Veranstaltung vielleicht mal gemacht, wo man entweder ein Seminar über improvisierte Musik oder wo man ein Konzept gemacht hat mit improvisierter Musik. In Lausanne, weiss ich noch, hat man mal so ein Kettenprojekt gemacht, wo man improvisierende Leute eingeladen hat. Die haben sich dann die Musik so weitergereicht. Das weiss ich noch, weiss aber nicht mehr, wann. Und allmählich gab es mehr Leute wie mich, die sowohl im Tonkünstlerverein als Komponisten waren und dann auch gesagt haben: «Hallo, wir improvisieren auch.» Aber wann das genau war ...»¹¹⁴

Als Zeitzeuge und selbst involvierter Musiker berichtet er von den langsamen und immer wieder gebremsten Entwicklungen: «Zuerst war eine unglaubliche Abneigung. Das war ein Kampf. Die anderen wollten das nicht haben. Mit Klaus Huber wurde es etwas liberaler. Und wann das genau passiert ist, dass man dann gesagt hat ... Da gab es ja dann auch berühmte Leute. Es gab berühmte Improvisatoren wie Pierre Favre. Da konnte man ja nicht einfach sagen, der gehört nicht dazu, also hat man ihn irgendwann mal eingeladen.» Nicht umsonst verfällt er im Folgenden ins Französische: Als IGNM-Vertreter hat er die Vorstandssitzung unter der Leitung von Julien-François Zbinden erlebt: «Und immer en réaction. C'était jamais un projet qui parvenait du STV. C'était toujours le

112 Protokoll der Generalversammlung vom 22. 9. 1990 in Kreuzlingen, in: Jahresbericht 1990, S. 16, ASM-E-3-85.

113 Urs Peter Schneider im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 22. 12. 2022.

114 Gemeint ist hier wohl das Tonkünstlerfest 1987 in Wetzikon.

contraire. C'était 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 STV war, ich sage es nicht gerne, sehr lang reaktionär. Wirklich reaktionäre Kräfte, die noch lange ... [die] älteren Leute, jetzt bin ich auch alt, die waren damals diese älteren Leute ... Selbst Regamey, oder? Der hier und da noch etwas gewagt hat, er kam nicht durch gegen Julien-François Zbinden und solche Leute, die einfach gebremst haben. Die haben alles abgeblockt und erst durch die Aktivität der improvisierten Musiker und Musikerinnen ... Und dann plötzlich kam Wyttenbach, Holliger, Roland Moser, ich, Mariétan – alle diese Leute, die kamen und sagten: «Hallo, wir machen die neue Musik.» Und irgendwann ist das umgefallen und dann hatten wir einen grossen Einfluss auf das, was im Tonkünstlerverein passiert ist. Es gab auch natürlich ein neues Komitee. Klaus Huber kam in das Komitee und hat sofort gesagt: «Das müssen wir machen. Neue Musik ist wichtig.» Und da war ich einfach ein Teil davon. Ich war auch ein Jahr lang im Komitee und habe dort dafür gesorgt ...» Die allmähliche Integration von Improvisatoren hatte mittelfristig auch Auswirkungen auf die Neugestaltung und Umsetzung des Urheberrechts: «Aha, das ist wichtig, das muss ich dir sagen. Ich war dabei, wie wir mit der SUISA eine Vereinbarung getroffen haben, dass die improvisierte Musik dort Tantiemen bekommt. Da war ich dabei. Weil, das war die Zeit, wo ich improvisiert hab und aber auch im Tonkünstlerverein war. Und vom Tonkünstlerverein her gab es ein kleines Komitee, die gingen in die SUISA und dort haben wir auf den Tisch gehauen und haben gesagt: «Improvisierte Musik ist genauso wichtig wie klassische neue Musik, die muss auch erfasst werden.» Das gab es vorher nicht. Ich weiss nicht genau, wann es war. 80 vielleicht oder so. Seitdem können die improvisierten Musiker Tantiemen beziehen, das gab es vorher nicht, oder? Und da war ich dabei. Wir waren eine Influenz.» Konsequenterweise ist Urs Peter Schneider auch ein Befürworter der zuerst bei [den] Komponist:innen umstrittenen Nachfolgeorganisation Sonart, die Musikschaffen in einem noch umfassenderen Sinn begreift: «Und ... Ich kann mir vorstellen, dass ... Nach diesen Anfangsreibungen, die immer noch bei Sonart da sind. Die man aber immer mehr, glaube ich, jetzt in den Griff kriegt. Dass da nicht eine gute Sache draus entstehen könnte, dass man da nicht mehr so stur in Schubladen denkt, sondern einfach sagt: «Ja, es geht um Musik.» Unsere gegenwärtige Musik, und ob sie jetzt von der Rockecke kommt, aus der improvisierten Ecke, aus der Popmusik oder der Filmmusik, oder avantgardistisch komponierte Musik, oder ob das Interpretierende, die genauso auch schöpferisch sind ... Es geht insgesamt einfach um das ganze Spektrum der schöpferischen Musikproduktion. Und das ist zusammengefasst in diesem Verein. Das finde ich so 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 da sind wir mitten im Prozess. Ja, und das, finde ich, ist schon auch etwas Entscheidendes. Jetzt,

Abb. 12: Daniel Fueter (* 1949), Pianist, Komponist und Kulturpolitiker. Foto: Michelle Ettlín, 2017.



was in der Schweiz passiert, dass eben dieser Prozess in Gang gesetzt wurde, dieses Umdenken.»¹¹⁵

Eine wichtige Rolle bei diesen Erneuerungen hat Balissat gespielt. Doch erst später werden seine Verdienste sichtbar. Zu verdanken sind ihm vor allem neue Statuten, die den Eintritt von Ausländern erleichtern, und eine gewisse Frauenförderung, eine erneute Öffnung zur Avantgarde und nicht zuletzt eine zu seinem Nachfolger Daniel Fueter, der als erster Präsident 1991–1993 nicht nur die zeitgenössische klassische Musik vertritt.

Daniel Fueter und die weiteren Öffnungen des Vereins

Unter Fueter weht dann ein neuer Wind. Der Aufbruch wird programmatisch inszeniert: Zum eidgenössischen Jubiläumsjahr 1991 entwirft Fueter eine Utopie, die sich am kritischen Nationaldichter Gottfried Keller inspiriert und signalisiert, dass einige Exponenten ihre Arbeit durchaus auch politisch verstehen: «1. Die Kunst- und Geistesgeschichte der Schweiz wird – in jeder unserer Sprachregionen – von der offenen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen europäischen Umfeld stimuliert. 2. Zu wünschen ist nicht nur, dass die grossen Avantgardisten des internationalen Parketts weiterhin hier Station machen, und wir an ihren Festlichkeiten teilhaben, sondern auch, dass wir den Aufenthalt unbequemer Auführer in Kunst und Politik heute und in Zukunft nicht nur tolerieren, sondern als Chance wahrnehmen. 3. Endlich wäre zu träumen von kulturell interessierten, querköpfigen Staatsschreibern, beziehungsweise öffentlich geförderten, politisch aktiven Künstlern, welche sich mit aktuellem Schaffen innerhalb und ausserhalb der Landesgrenzen beschäftigen. Kurz und gut: Kulturschaffende

115 Urs Peter Schneider im Gespräch mit Raphaël Sudan, Biel, 22. 12. 2022.

haben grundsätzlich europafreundlich eingestellt zu sein. Langfristig ist jede protektionistische Massnahme lähmend, wenn nicht tödlich und dem seinem Wesen nach auf Kommunikation ausgerichteten Kulturleben fremd. Es darf zu Recht gefordert werden, dass Offenheit, Neugierde und Respekt die Haltung der Kulturschaffenden ausländischer Kunst gegenüber kennzeichnen mögen.»¹¹⁶ Dass Fueter dieses europäische Manifest gerade zum Jahr entwirft, wo sich die Schweiz primär auf sich selbst besinnt,¹¹⁷ hat eine besondere Brisanz und läutet die weitere Öffnung des Vereins auf verschiedenen Ebenen ein.

Aufgeschobene Reform

Neben der inhaltlichen und strukturellen Erneuerung, die sich nur langsam vollzog, kam nun auch die finanzielle Herausforderung. Erstmals nahmen die Bundessubventionen ab, bei weiterhin steigenden Kosten. Als Erster reagierte das Vorstandsmitglied Roland Moser mit einem besorgten Brief an seine Kolleg:innen: «Nun muss ich etwas sagen, was mir sehr unangenehm ist. Bei allen Gesprächen, die ich mit Mitgliedern über unsere Finanzsituation führe, stosse ich auf Verwunderung. Niemand weiss Bescheid (immer noch!!) Und alle finden, dass die Situation nicht so schlimm sein könne, wenn wir doch ein so grosses Sekretariat bezahlen könnten. Dieses Tabu-Thema möchte ich in der übernächsten Sitzung (21. August) diskutieren. Bitte traktandieren. Wir sind wohl bald an einem Punkt, an dem wir überhaupt über den Zweck des STV diskutieren sollten. Ev. in der selben Sitzung? Ich lege ein Blatt bei, dem das Verhältnis der administrativen Kosten zu den festen Einnahmen (Mitglbeitr. BAK) in den letzten 10 Jahren zu entnehmen ist. M. E. dürften wir nicht über 60% adm. Kosten haben (dabei sind diejenigen für CT [CD-Arbeitsgemeinschaft] und Dissonanz bei den Salären nicht einmal inbegriffen). [...] Was Sparmöglichkeiten bei Dissonanz betrifft, so bitte ich Dani [Fueter], meine in einem Brief vom 3. Mai gemachten Vorschläge diskutieren zu lassen. Ich meine nicht, dass die Mitarbeiter gratis schreiben sollten, sondern, dass ein Forum zu kreieren wäre (Hydepark) das unbezahlte Beiträge bringt. Und nochmals: Die Musik-Texte mit ihrem hohen Niveau zahlen auch nicht.»¹¹⁸

In der Folge spitzte sich die finanzielle Lage weiter zu. Zusammen mit zahlreichen Mitunterzeichner:innen liess Heinz Holliger an der Generalversammlung von Luzern 1992 einen Antrag stellen, mit dem die Administrationskosten rigoros gekürzt werden sollten. Sacher hatte die Generalsekretärin im Vorfeld

116 Vorwort zu Jahresbericht 1991, S. 3, ASM-E-3-86.

117 1991 feiert die Schweiz 700 Jahre Eidgenossenschaft und damit unter anderem auch die Selbstständigkeit gegenüber fremden Richtern. Fueter setzt seine Worte aber unter den Titel «1992: Das Europa-Jahr», lesbar auch als Sensibilisierung für die anstehende Abstimmung zum EWR-Beitritt (den die Stimmbürger:innen dann ablehnen werden).

118 Moser an Vorstand, 17. 6. 1992, ASM-E-2-19.

beruhigt: «Heinz Holliger ist ein charmanter Mann und zweifellos ein grosser, fantasievoller Künstler, der jedoch in Sachen Organisation und Verwaltung völlig unerfahren ist. Aber sein Wort hat Gewicht und die Leute mögen es immer, wenn man in der Bürokratie spart, damit man das Geld anders ausgeben kann.» Und er rät ihr zu einer ausführlichen Auflistung ihrer Aufgaben.¹¹⁹ Diese musste sie dann nur noch aus ihrem Dossier ziehen. Vor der Generalversammlung bat sie Sacher, sich mit ihr und den beiden früheren Präsidenten Lehmann und Balissat zu treffen, was sie überschwänglich verdankte.¹²⁰ Viele Mitglieder fanden in der Debatte, dass der Antrag Holligers zu radikal und zu unflexibel sei; Komponisten wie Pierre Mariétan versicherten Sulzer ihre Solidarität. 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».¹²¹ Triumphierend schrieb darauf Sulzer an Sacher: «Holligers Vorschläge wurden mit einer grossen Mehrheit auf die Seite gewischt ... Ich habe immer noch den Eindruck, dass einer der Punkte, die dem Vorstand am meisten am Herzen liegen, «Dissonanz» ist und ich gebe ihm die Schuld dafür ...»¹²² Gerade einmal fünf Stimmen vereinigt sein Postulat, das eine administrative Wachstumsbeschränkung in Abhängigkeit von den Subventionen fordert und hierzu konkrete Zahlen nennt. Der spätere Präsident Roman Brotbeck und Mitunterzeichner des Antrags führt dieses Resultat auf die gute taktische Vorbereitung der Gegenseite zurück: «Diese Generalversammlung wurde ausserordentlich gut organisiert; mit der einfachen Ausrede, man müsse sich wegen des Einlasses zuvor anmelden, war der STV-Vorstand darüber informiert, welche Mitglieder an die GV kommen würden, und man konnte also den Ausgang genau lenken. Dazu wurden die früheren Präsidenten Lehmann und Balissat organisiert, die Loblieder auf das Generalsekretariat sangen. Wir waren da viel zu naiv, und ich habe da viel gelernt und später Ähnliches gemacht. Das ist *part of the game*. Jedenfalls wurde das dort abgeschmettert, und es passierte eigentlich nichts. Daniel Fueter ist in der Folge zurückgetreten, und Martin Derungs hat das übernommen.»¹²³

119 Sacher an Sulzer, 18. 8. 1992, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1337: «Heinz Holliger est un homme charmant et sans doutes un grand artiste plein de fantaisie mais entièrement inexpérimenté quant aux gestions administratives et d'organisation. Mais sa parole a du poids et les gens aiment toujours quand on fait des économies au bureau afin de pouvoir dépenser l'argent autrement.»

120 Anfrage Sulzer an Sacher, 1. 9. 1992, das Vierertreffen fand laut einer Notiz am 18. 9. bei einem Essen statt, die Verdankung zwei Tage später, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1354 bis 1356.

121 Protokoll der Generalversammlung vom 24. 10. 1992 in Luzern, in: Jahresbericht 1992, S. 18–20, ASM-E-3-87; vgl. auch Thomas Gartmann: Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 435–463.

122 Sulzer an Sacher, 15. 12. 1992, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1371.

123 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

Dieser Einschnitt markiert eine wichtige Station: Dank der Intervention von Holliger wurde nun virulent, dass man nicht mehr einfach weiter so wirtschaften konnte. Auch wenn nur der Anstoss zu einer Überprüfung der administrativen Arbeiten gegeben wurde, packte die eingesetzte Arbeitsgruppe die Gelegenheit beim Schopf, gab sich einen viel umfassenderen Auftrag und stiess eine ganze Reihe von Reformen an, die sich keineswegs auf das operative Geschäft beschränkten, sondern sich auf die ganze strategische Politik des Vereins erstreckten und auch vor Tabuthemen nicht haltmachten. Insbesondere wurde dabei die Zweckbestimmung des Vereins neu verhandelt: «In der AG wurden zwei Profile ausführlich diskutiert: Berufsverband der Schweizer Komponisten contra Interessensgemeinschaft (zeitgenössische) Musik. Im ersten Fall würde [sich] der STV an der Idee des Syndikats orientieren, was einen starken Ausbau juristischer und sozialer Leistungen verlangen würde. Im zweiten Fall versteht sich der STV als Interessensgemeinschaft, die sich vor allem für die Promotion und die Aufführung von zeitgenössischen Werken einsetzt. Die Idee der Berufsorganisation würde hier preisgegeben.»

In einem Kommentar diskutiert die AG die eigenen Vorschläge kritisch in dialektischer Manier und kommt zum Schluss, dass eigentlich keines der selbst skizzierten Modelle richtig überzeugte: «Ein Konsens war innerhalb der AG nur schwer zu finden, weil sich schon ganz zu Beginn ein fundamentaler Gegensatz ergab: A) Berufsverband der Schweizer Komponisten contra B) Interessensgemeinschaft (zeitgenössische) Musik. [...] Zwar stellte sich bald heraus, dass keine der Positionen in ihrer reinen Form durchsetzbar ist. Diese axiomatische Dichotomie sei im folgenden aber doch ausgeführt, weil sie bei verschiedenen Problemen des Vereins wieder auftaucht (z. B. Profil des Generalsekretariats, Förderungsarten etc.) und eine Art Orientierungsachse darstellen kann.

Vorschlag A: Der STV versteht sich als Komponistengewerkschaft und setzt sich für die Rechte der Komponisten ein. Er bietet einen Rechtsschutz an, organisiert soziale Vorsorgeleistungen, spielt eine aktive Rolle bei Tarifverhandlungen etc. Sein Wirkungsbereich beschränkt sich mit dieser syndikalistischen Ausrichtung ganz klar auf die Schweiz und die in der Schweiz ansässigen Komponisten. Internationale Kontakte werden über ausländische Komponistenverbände gesucht. Diese rein syndikalistische Perspektive ist allein schon deshalb schwer durchzusetzen, weil nur ein kleiner Teil der STV-Mitglieder Komponisten sind. Wenn man den STV in Richtung eines Berufsverbandes ausbauen möchte, müsste man also auch für die Interpreten und eventuell die Musikschriftsteller ähnliche Leistungen anbieten. In einem solchen Falle wäre eine «Rollenteilung» bereits auf dem Niveau des Vorstandes möglich, indem die Interessen der Interpreten und Komponisten im Sinne von partiell autonomen Teilvorständen vertreten werden könnten. [...] Vorschlag B: Der STV versteht sich als eine Interessensgemeinschaft, die sich vor allem für die Promotion und die Aufführung von zeitgenössischen Werken einsetzt. Diese Förderung muss sich nicht auf die Mitglieder des STV beschränken. Das nationale Etikett dient nicht der Abgrenzung, sondern sie

zeigt das Hauptinteresse des Vereins an (wenn z. B. Boulez dem Verein beitreten möchte, ist er als einfaches Mitglied willkommen). Ziel wäre es, den Verein aus seiner bisherigen Eingrenzung auf die «Berufsorganisation» endgültig herauszulösen. Internationale Kontakte würden nicht intern über die Berufsorganisationen, sondern extern über die Medien und Märkte gesucht. In der AG wurde diese Öffnung bis zu jener Extremlösung durchgespielt, bei der auch das Adjektiv zeitgenössisch fallen gelassen wird. Die AG kam dann davon ab, weil eine solche Öffnung zwar dem «postmodernen» Trend entspräche, aber allzu leicht jenen Abbau der zeitgenössischen Opusmusik herbeiführen könnte, der im Namen einer Gleichberechtigung aller Species bereits an vielen Orten durchgeschlagen hat. Der STV als reine Interessensgemeinschaft ist schwer durchzusetzen. Er würde damit einen hohen Prestigeverlust erleiden und sich zugleich mit andern Vereinen in Konkurrenz begeben. Gerade wegen dieses Prestige's, das ihm in gewissen Kreisen den Vorwurf des Elitären eingetragen hat, eignet sich der STV auch in keiner Weise als Metaveroin des Schweizerischen Musiklebens.»

In ihrem Fazit empfiehlt die AG, die trotz ihrer relativ progressiven und homogenen Zusammensetzung fast mutlos zu einer Beibehaltung des Status quo tendiert, in der allerdings kritisch diskutiert und leicht anders gedacht wird: «Die AG hat sich in solcher Situation zu einem Kompromiss, vielleicht sogar zu einer Synthese entschieden; der STV bleibt im Prinzip ein Berufsverband, d. h. er wendet sich vor allem an Personen, die professionell mit zeitgenössischer Musik in der Schweiz zu haben. Aktivmitglied kann jede Person werden, die sich für die zeitgenössische E-Musik in der Schweiz interessiert. Generell sollte weniger darüber diskutiert werden, wer ausgeschlossen als vielmehr, wer aufgenommen werden könnte. Auch über das Prinzip der Patenschaft bei der Aufnahme wäre deshalb zu diskutieren. Das emphazising der Eingrenzungen Schweiz und zeitgenössisch blieb in der AG bis zum Schluss unterschiedlich. [...] Die Hauptaufgabe des STV besteht in erster Linie in der Förderung zeitgenössischer Musik. Die AG denkt dabei in erster Linie an Hintergrundförderung. Die Möglichkeiten für eine offensive Tätigkeit als Konzertveranstalter beurteilt die AG pessimistisch, vgl. Punkt 6 zu den Tonkünstlerfesten.»¹²⁴

Mit einem schriftlichen Votum versucht der zu weiten Teilen als freier Komponist aktive René Wohlhauser, die Diskussion zu kanalisieren, indem er die beiden Positionen nach Funktion und Interessenlagen charakterisiert: «Ich will versuchen, aus meiner Sicht die bisherigen Interessen-Gruppenbildungen in ihren beiden Extrempositionen zu beschreiben: a) Die 1. Gruppe besteht aus Mitgliedern, die den STV in gewisser Weise als Verein zur Propagierung der Idee «Verbreitung der Anliegen der Musik in der Bevölkerung» betrachten, und die am liebsten die vorhandenen Gelder (Mitgliederbeiträge und BAK-Subventionen) in kulturelle Aktivitäten und Veranstaltungen investieren würden, die zum grossen Teil auch ausserhalb des Vereins liegen (Studienpreise, Solistenpreise, Zeitschrift, Unter-

124 Bericht: Arbeitsgruppe STV-Reform, 29. 4. und 10. 6. 1993, ASM-C-3-5.

stützungsbeiträge an andere Organisationen und Kongresse) und die durch ein aufwendiges Sekretariat administriert werden müssen. Im Grunde genommen der STV als *Stiftung*. b) Dem entgegengesetzt gibt es im Verein Mitglieder, die den STV gerne als aktiven *Berufsverband*, als Gewerkschaft sehen würden (gemäss Art. 2 der BAK-Richtlinien). Es sind dies vor allem Mitglieder mit kleinem Einkommen, oder solche[,] die viel Zeit in den Broterwerb investieren müssen und wenig Zeit für ihre eigentliche produktive Arbeit zur Verfügung haben. Diese Mitglieder verstehen nicht, wieso die vorhandenen Mittel nicht primär zur Existenzsicherung der Mitglieder eingesetzt werden.» Neben diesem Gegensatzpaar nennt er noch eine weitere Interessengruppe, nämlich Personen mit dem Wunsch nach «Unterstützung und Promotion der eigenen musikalischen Tätigkeit (Interpretentourneen, Komponistenporträts auf CDs, Defizitgarantien für Konzerte, Kompositionsaufträge, Aufführungen usw.). Also der STV als *Selbsthilfeorganisation*.»¹²⁵

An der Generalversammlung vom 11. September 1993 in Basel und an einer ausserordentlichen Folgetagung vom 20. November in Bern wurde die Diskussion dann vertieft.¹²⁶ Mehr als die Hälfte der von der Arbeitsgruppe diskutierten Vorschläge wurde vom Vorstand als Entscheidungsgrundlage vorgelegt: «Gemäss Rudolf Kelterborn muss man sich entscheiden, ob es sich um eine Interessengemeinschaft zum Schutz der zeitgenössischen Musik handle, was eine klare Definition der Mitgliedschaftsbedingungen und eine Revision der Statuten nach sich ziehen würde, oder ob man ein Berufsverband bleibe. Für Gertrud Schneider scheint das Konzept einer Interessengemeinschaft am ehesten den momentanen Bedürfnissen angepasst, wenn man davon ausgeht, dass das Engagement [für zeitgenössische Schweizer Musik] eine der wichtigsten Bedingungen» sei. Jean-Jacques Dünki plädiert klar «für einen Berufsverband und betrachtet die Vielfalt des STV als eine Bereicherung». Roman Brotbeck wirft dagegen ein, dass sich dieses Problem vor allem für die Komponisten stelle, «da die Interpreten, Musikliteraten und Journalisten ihre eigenen Verbände haben». Doch wie soll man den professionellen Komponisten definieren? Roland Moser meint darauf, «die Frage wäre schwer zu beantworten, da ein Komponist meist nebenbei einer anderen Beschäftigung nachgeht». Schliesslich einigt man sich auf die Kompromissformel «Beibehalt der bestehenden Situation unter Einbezug einer weiteren Öffnung.»¹²⁷ Für eine stärkere gewerkschaftliche Ausrichtung – insbesondere wurde der Rechtsschutz erwähnt – votieren gerade einmal 13 Mitglieder (bei 11 Enthaltungen). Noch weniger Stimmen (8) entfielen auf die Frage, ob man für die Aufnahme die bisherige Patenschaft aufgeben wollte. Angesichts

125 René Wohlhauser: Knappe Analyse der Interessen-Strukturen der STV-Mitglieder, datiert Juli 1993, ASM-C-3-5, Dossier AMS group de travail révisions 1992 à 1993.

126 Protokoll der Generalversammlung vom 11. 9. 1993 in Basel, S. 20–24, respektive Protokoll der ausserordentlichen Generalversammlung vom 20. 11. 1993 in Bern, S. 36–40, beides in: Jahresbericht 1993, S. 22, ASM-E-3-88.

127 Ebd.

der unverrückbaren Positionen verzichtet Fueter drauf, für weitere Fragen einen Entscheid herbeizuführen, wobei die Fronten auch hier sichtlich den Generationen entlang verlaufen.

Zwei Monate später wird in Bern die Debatte fortgesetzt. Diskutiert wird über den Namen der Vereinigung. Die AG schlug vor, «den zopfigen Namen Tonkünstlerverein abzuschaffen und sich um eine deutsche Übersetzung des französischen Namens AMS zu bemühen. Ein Vorschlag wäre z. B. Vereinigte Musikschaffende der Schweiz.»¹²⁸ Eine nicht berücksichtigte Anregung des Vorstands sieht die Umwandlung des STV in «Syndikat der Musiker der Schweiz» vor. Hier setzt sich in einer Konsultativabstimmung die bisherige Bezeichnung Tonkünstlerverein mit 18:13 Stimmen durch, auch wenn er einigen Mitgliedern etwas altmodisch erschiene. Andererseits wurde damit argumentiert, dass die deutschen Verbände die Schweiz gerade deswegen «beneiden».¹²⁹

Viel Diskussion gab es auch zum Vorschlag, Ehrungen abzuschaffen: «Die AG plädierte in seltener Einmütigkeit für die Abschaffung aller Formen von Ehrungen, Preisen, Honorationen etc. Auch die letzten Reste des Meistersingerdenkens sollten preisgegeben werden. Zu überlegen ist, ob auch die Ehrenmitgliedschaft – wiewohl gratis – einem modernen Verein noch angemessen ist.»¹³⁰ Argumentiert wird doppelt: «Der Solistenpreis wird abgeschafft, nicht nur wegen des generellen Misstrauens der AG gegenüber Ehrungen, sondern vor allem auch, weil der STV nicht über die Mittel verfügt, um das aménagement eines solchen Preises mit mindestens zehn festen Konzerten überhaupt zu betreiben.»¹³¹ Mit bissiger Ironie reagiert Roland Moser bereits im Vorfeld schriftlich: «Der Versammlung steht das Recht zu, künftig Vorstandsmitglieder zu wählen, die lieber Ehrungen erteilen. [...] Ganz allgemein ist meine Meinung: nicht bei Statuten und Grundsatzabstimmungen anfangen, sondern mit der Praxis, soweit wir das Recht dazu haben.»¹³² Hier teilt der Vorstand die Vorbehalte der Arbeitsgruppe.

Bei den Tonkünstlerfesten wird erstmals die Idee einer Ausgliederung diskutiert. Das ist radikal neu gedacht – mehr Delegieren, mehr Vertrauen, mehr Intendantentum: «Die Tonkünstlerfeste beanspruchen heute ein Drittel des ganzen Administrationsaufwandes. Diese Situation brachte die AG dazu, im Bereich der Feste eine neue Politik einzuschlagen und von der Idee abzusehen, die ganze Schweiz mit Neuer Musik heimsuchen zu wollen. [...] Es sollte versucht werden, die Tonkünstlerfeste in Orten zu veranstalten, in denen die Neue Musik eine Tradition hat. Denkbar wäre in Einzelfällen auch ein Anschluss an ein Festival mit Neuer Musik, z. B. Tage für Neue Musik Zürich. Auf das Prinzip einer Jury ist zu verzichten (allenfalls könnte an einer Vorjury festgehalten werden). Vielmehr soll die Programmverantwortung den örtlichen Organisatoren übergeben

128 Bericht (wie Anm. 124), S. 3.

129 Protokoll Generalversammlung (wie Anm. 126), S. 39.

130 Bericht (wie Anm. 124), S. 2.

131 Ebd., S. 3

132 Moser an Vorstand, 11. 7. 1993, ASM-C-3-5.

werden. Ein «einseitiges» Fest ist nach Ansicht der AG erwünscht. Sogenannte «Vereinspflicht», die es vielen recht machen will, sollte vermieden werden.»¹³³ Worauf hier angespielt wird, ergibt sich aus einem Gespräch mit Ulrich Gasser: «Da war natürlich, ganz klar, das Vereinsdenken spielt eine grosse Rolle. Also man war bemüht, einigermassen ausgewogen zu sein, verschiedene Stilrichtungen zu bringen und einfach den Verein im Prinzip abzubilden. Und da war nicht immer, da ging es nicht immer nur um ästhetische Positionen und um Qualität oder solche Dinge, sondern es ging darum, etwas für die Mitglieder zu machen, was ich immer richtig fand.»¹³⁴

Ein professionelles Outsourcing wird auch für die CD-Produktion ins Auge gefasst: «Die AG schlägt vor, die ganze Betreuung der CD-Reihe einer Fachperson zu übergeben. Diese hätte auch innerhalb der communauté ein gewichtiges Mitspracherecht. In der communauté wird der STV entweder durch den Präsidenten oder ein Vorstandsmitglied vertreten. [...] Generell schlägt die AG vor, weniger Schallplatten zu produzieren, diese aber sowohl seriöser vorzubereiten (z. B. in viel engerer Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Hörfunkproduzenten) als auch Vertrieb und Publizität besser und professioneller zu konzipieren.»¹³⁵ Einige Formulierungen der AG fallen bereits der inneren Zensur des Vorstands zum Opfer und werden den Mitgliedern gar nicht unterbreitet, so die vernichtende Kritik am bisherigen Tonträgerproduzenten, verbunden mit einer tabubrechend provozierenden Frage: «Die AG hat mit Besorgnis zur Kenntnis genommen, dass Gallo die Herausgabe dieser Reihe übernimmt. Da das «Verlochen» von Produktionen im Falle von Gallo legendär ist, empfiehlt die AG eine sofortige Sistierung der Zusammenarbeit und die Suche nach einem kompetenteren Label, allenfalls auch im Ausland. Zu überlegen wäre auch, ob an der Idee eines festen Labels nach wie vor festgehalten werden muss.»¹³⁶

Sehr kritisch wird dagegen die Arbeit des Sekretariats eingeschätzt: «Umgekehrt sieht sich die AG nicht in der Lage, in einer Zeit, in der Musiker gleich zu Dutzenden entlassen werden, administrative Stellen mit sehr viel unspezifischerem Profil mit Subventionen aufrechtzuerhalten, die in erster Linie für künstlerische Zwecke zugesprochen werden.»¹³⁷

Der Vorstand spricht sich hier nur für Minireformen aus. Was das Sekretariat betrifft, wird es durch die damalige gesellschaftspolitische Überzeugung des Vorstands geschützt: «Einer reglementierten Arbeitsteilung steht die Notwendigkeit der solidarischen Zusammenarbeit in einem Kleinbetrieb entgegen.» Immerhin gibt er zu: «Gewisse administrative Vorgänge können vereinfacht und Doppelstrukturen vermehrt verhindert werden.»¹³⁸

133 Bericht (wie Anm. 124), S. 6 f.

134 Ulrich Gasser im Gespräch mit Thomas Gartmann, Kreuzlingen, 30. 6. 2022.

135 Bericht (wie Anm. 124), S. 8.

136 Ebd., S. 7.

137 Ebd., S. 8.

138 Protokoll Generalversammlung (wie Anm. 126), Beilagen, S. 53.

Völlig unbestritten ist dagegen *Dissonanz*, wobei die Befangenheit des Wortführers Brotbeck hier nicht deklariert wird: «Die Berechtigung der Zeitschrift ist innerhalb der AG unangefochten. Die AG schätzt den Kostenaufwand als angemessen ein und sieht keine Einsparungsmöglichkeit. Zwar schätzt die AG gewisse redaktionelle Aspekte und gewisse Mitarbeiter der Zeitschrift unterschiedlich ein, sie sieht aber keinen Anlass, um in die redaktionelle Autonomie zensurierend einzugreifen. Wünschbar wäre eine Erhöhung der freien Abonnentenzahl. Eventuell wäre auch an eine Werbe-Aktion bei allen internationalen Musikbibliotheken zu denken, denen man die bisherigen Jahrgänge zu einem angemessenen Preis anbieten könnte.»¹³⁹ Zu *Dissonanz* hält sich an der Generalversammlung auch der Vorstand stark zurück. Mittelfristig solle die jetzige administrative Lösung beibehalten werden: «Er ist der Meinung, eine verstärkte Betonung der Herausgeberrolle würde die in der Presse traditionellen Konflikte zwischen Redaktion und Herausgeber fördern. Hingegen soll die «Dissonanz» als Informationsmittel des Vereins verstärkt Verwendung finden.»¹⁴⁰

Während Fueter noch über einzelne Fragen wie die generelle Ausrichtung, die Dienstleistungen oder die Patenschaft abstimmen liess, verzichtete sein Nachfolger Martin Derungs an der ausserordentlichen Versammlung bei der Fortsetzung der Debatte nicht nur auf die Protokollierung der einzelnen Voten – er beschränkte sich auf deren summarische Wiedergabe –, sondern auch auf jede weitere Abstimmung (abgesehen von der zur Vereinsbezeichnung): «Da keine Vorschläge vorgebracht werden, wird zum Abschluss der Diskussion auch keine Abstimmung durchgeführt.»¹⁴¹ Und selbst zum Sparauftrag als Hauptanliegen gibt es keine Entscheidung: «Da eine vorgeschlagene Konsultativabstimmung mangels Vorschlägen verworfen wird, wird das Vertrauen in den Vorstand ausgedrückt, die angekündigten Einsparungen – prinzipiell zwischen 10 und 15 % – zu realisieren.»¹⁴² Die Anträge der Arbeitsgruppe (und weitgehend auch diejenigen des Vorstands) wären wohl auch alle zum Scheitern verurteilt gewesen, denn nun verfasste Zbinden ein Papier, das von allen Änderungsplänen energisch abriet, und brachte seine ganze Autorität ins Spiel: «Beitrag von Julien-François Zbinden. Meine 19-jährige Mitgliedschaft im Vorstand des STV, davon 5 Jahre als Vizepräsident und 6 Jahre als Präsident, verpflichtet mich, schriftlich zu den Traktanden der Generalversammlung vom 20. November Stellung zu nehmen. 1. Grund und Zweck des STV: [...] Der STV setzt sich aus Komponisten, Interpreten, Musikographen und Musikregisseuren zusammen. Die letzten drei Kategorien zusammengenommen stellen die überwiegende Mehrheit ihrer Mitglieder dar. Diese Mitglieder sind nicht verpflichtet, sich mit zeitgenössischer Musik zu befassen, müssen aber Teil des Schweizer Musiklebens sein und/oder sich dafür interessieren. [...] Das schweizerische Musikleben im Allgemeinen ist Sache des

139 Bericht (wie Anm. 124), S. 5.

140 Protokoll Generalversammlung (wie Anm. 126), Beilagen, S. 54.

141 Protokoll Generalversammlung (wie Anm. 126), S. 37.

142 Ebd., S. 38.

STV. Die zeitgenössische Musik ist Sache der IGNM. Es versteht sich von selbst, dass die zeitgenössische Musik in den Aktivitäten des STV einen wichtigen Platz einnimmt, aber er hat kein Monopol darauf. Das schönste Beispiel war die Erstellung der Anthologie de Musique suisse auf Schallplatten, die unser musikalisches Erbe seit dem Jahr 900 erzählt. [...] Ich bin nach wie vor davon überzeugt, dass der STV die Gewährung von Subventionen am besten sichern kann, wenn er diesen generalistischen Aspekt seiner Tätigkeit beibehält. Es ist jedenfalls unwahrscheinlich, dass das Bundesamt für Kultur einen STV subventionieren würde, der zu einer Gewerkschaft geworden ist. [...] Abschliessend sei daran erinnert, dass jede unvorsichtige Änderung unserer Statuten unsere Subventionen in Frage stellen könnte. In den wirtschaftlich schwierigen Zeiten, in denen wir leben, wäre dies das Letzte, was wir tun sollten. 2. Schweizer Tonkünstlerfeste: Es wäre ein schwerer Fehler, auf die Dezentralisierung der Feste zu verzichten. [...] Der STV darf auf keinen Fall die grundlegenden Aufgaben im Zusammenhang mit den Festen an Dritte abgeben. Die Pflicht des STV besteht nicht darin, «es allen recht zu machen». Es ist aber auch nicht die Aufgabe, «nur einigen wenigen eine Freude zu machen». All dies ist eine Sache des gesunden Menschenverstands, der Toleranz und der Brüderlichkeit.» Vehement verteidigte er das Sekretariat: «Mein Beruf hat mich mit vielen Organisationen in Kontakt gebracht. Meine Erfahrung als Präsident hat mir gezeigt, wie effizient das Sekretariat des STV war, gerade weil seine Mitglieder weitgehend austauschbar waren, was dem Prinzip des Pflichtenhefts widerspricht. Ein Verband wie der unsere ist nur im Verbund mit einem effizienten und kompetenten Sekretariat glaubwürdig. Aus diesem Grund kann es nicht in Frage kommen, die Stelle des Generalsekretärs zu einer Teilzeitstelle zu machen. Man muss wirklich nichts über die Tätigkeit des STV wissen, um einen solchen Vorschlag zu machen, den ich wirklich als alarmierend für das Überleben der Institution betrachte. [...] Die amtierende Generalsekretärin erfüllt diese Anforderung mehr als glänzend, ganz zu schweigen von den jeweiligen Qualitäten aller anderen Mitarbeiter des Sekretariats. Bitte zerstören Sie nicht eine funktionierende Organisation!»

Gegenüber *Dissonanz* hingegen äussert sich Zbinden doppelt kritisch: «Die Aufmachung dieser Zeitschrift hat einen amateurhaften und provinziellen Charakter. Eine andere grafische Gestaltung wäre äusserst wünschenswert. Was den Inhalt der Zeitschrift betrifft, so wird diese Publikation, solange sie nicht in ausgewogener Weise Themen behandelt, die für die Mehrheit der Mitglieder und nicht nur für eine «dissonante» Minderheit von Interesse sind, kein wirkliches Spiegelbild des Lebens des STV sein.»

Sehr zuwider war ihm die angedachte Abschaffung von Preisen: «Ich halte es für einen Fehler, den Solistenpreis abzuschaffen. Preise sind generell eine glückliche Art und Weise, die Presse und damit ein breites Publikum an die Existenz und die Tätigkeit des STV zu erinnern. [...] Ich verstehe diesen Anfall von Anti-Elitismus wirklich nicht. Die Einstellung der Liste der – lebenden oder verstorbenen – Ehrenmitglieder würde zu einer verwirrenden Situation führen. Die schlichte

Abb. 13: Der Komponist Julien-François Zbinden (1917–2021) gehörte zu den einflussreichsten Mitgliedern des STV. Foto: Laurent Dubois, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, 2015.



Abschaffung der Veröffentlichung dieser Listen wäre im wahrsten Sinne des Wortes «unehrenhaft». Und wie abfällig wäre dies gegenüber den Betroffenen oder ihren Hinterbliebenen. Was den Komponistenpreis betrifft, so wäre sein Verschwinden ebenso bedauerlich wie das des Solistenpreises.»

Skeptisch kommentierte er auch einen allfälligen Namenswechsel: «Der Vorschlag der AG: «Verein Schweizer Musikschaffender» zeigt beredt, dass sie die Interpreten völlig vernachlässigt. Zum Schluss möchte ich noch zwei Bemerkungen anbringen: Ich bin weder ein Nostalgiker der Vergangenheit noch ein Fanatiker des Stillstands. Aber meine gesamte Berufserfahrung hat mir gezeigt, dass unsere Zeit zunehmend an einem Krebsgeschwür der Veränderung leidet. Man sollte nur das ändern, was notwendig ist.»¹⁴³

Man kann dieses ausführliche und präzise formulierte Statement als eine Art Testament lesen, als Zeugnis eines 76-jährigen konservativen Komponisten und Menschen, der die Geschichte des STV während 19 Jahren wesentlich mitgeprägt hatte und die Errungenschaften nun stark gefährdet und damit quasi sein Erbe bedroht sah. Während er in der Einschätzung des BAK sich irren sollte, da dieses später unter der Ägide des sozialdemokratischen Bundesrats Alain Berset gerade einen solchen Paradigmenwechsel Richtung gewerkschaftliche Aktivität vollziehen sollte, was letztlich dem STV das Genick brach, sah er in anderen Bereichen tatsächlich Entwicklungen voraus, die später zu heftigen Kontroversen und zu

¹⁴³ Abgedruckt ist das Votum im Jahresbericht 1993, S. 63–67, ASM-E-3-88, gezeichnet mit «Julien-François Zbinden / Ancien Président et Membre d'honneur de l'AMS».

einem Profilverlust des Vereins führen sollten, vom teilweisen Outsourcing von Tonkünstlerfesten über die Abschaffung von Preisen und weiteren Ehrungen bis zur Öffnung des Vereins hin zu einer gewissen Beliebigkeit. In ähnlicher Weise benannte er auch die Gratwanderung zwischen «es allen recht zu machen» und «nur einigen», also zwischen Pluralismus und Elitarismus. All diese Entwicklungen sollten später das Ende des Vereins mit herbeiführen. Vorerst allerdings wurde jede Veränderung weitgehend abgewürgt, auch dort, wo neue Rahmenbedingungen sie bereits damals notwendig gemacht hätten. Daniel Fueter trat wohl etwas ernüchtert zurück.

Von der Dysfunktionalität zur Richtungswahl

«Es ist wichtig, dass Du nun einen wirklich fähigen Präsidenten findest. Ausserdem sollte sich der Schweizerische Tonkünstlerverein von seiner Musikzeitung trennen; er würde sich damit viel Geld, Konfliktstoff und Aerger ersparen.»¹⁴⁴ So hatte Sacher seine Wünsche gegenüber Sulzer ausgedrückt – vergeblich: Auch während der Präsidentschaft von Martin Derungs leidet man unter einer Dysfunktionalität wie bei Huber. Man vergisst dabei beinahe, dass es in dieser Zeit ebenfalls zu einigen nachhaltigen Klärungen kommt: Die Reform des Sekretariats wird ernsthaft angestossen, die Professionalisierung der Grammont Portraits vorangetrieben und deren Ausweitung auf Interpret:innen beschlossen. Aber das im Machtkampf zerrüttete Verhältnis zwischen Präsident und Sekretariat einerseits und zwischen Präsident und Vorstand andererseits führt zu einer Lähmung des Vereins. Dies führte dazu, dass 1996 das einzige Mal in der 117-jährigen Vereinsgeschichte gleich drei Persönlichkeiten sich um das Präsidium bewarben, obwohl der Posten gar nicht vakant war. Derungs bemühte sich um seine Wiederwahl und empfahl sich mit einem knappen Neun-Punkte-Programm, das auf eine Stabilisierung des Vereins und eine sanfte Reorganisation zielte.

Derungs hatte aber wenig Kredit, weil er einige dieser Punkte in den vergangenen drei Jahren bereits vergeblich umzusetzen probiert hatte. Da sich aber das Sekretariat widersetzte und der Vorstand ihn völlig im Stich liess, kam es zu einer Blockade. So fehlte seinem Programm Glaubwürdigkeit und Innovation, wenn er beteuerte: «Ich stelle mich zur Wiederwahl als Präsident des STV, um zusammen mit dem Vorstand und dem Sekretariat die folgenden Aufgaben zu Ende zu führen bzw. in Angriff zu nehmen.»¹⁴⁵ Von dieser Situation versuchte der bisherige Vizepräsident Rainer Boesch zu profitieren. Er zielte ebenfalls auf Stabilisierung, aber auch auf Integration sowie soziale Aspekte und machte ringsherum

¹⁴⁴ Sacher an Sulzer, 16. 12. 1992, PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330.1-1373.

¹⁴⁵ Programm Martin Derungs. An die Mitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins, abgedruckt in: Protokoll der Generalversammlung vom 7. 9. 1996, S. 32 f., in: Jahresbericht 1996, ASM-E-3-91.

viele Versprechungen, um es allen recht zu machen: eine Arbeitsplatzgarantie für die angeschossene Generalsekretärin, eine unabhängige *Dissonanz*, eine dezentrale Präsenz, eine Demokratisierung und stärkere Einbindung des Vorstands. Fast überall blieb er aber im Vagen.

An der Vereinsversammlung in Aarau distanzierte sich der Vorstand sowohl vom Sekretariat wie vom Präsidenten. Daniel Ott erklärte, weshalb man Martin Derungs eine weitere Unterstützung verweigere: Er sei unfähig, den klaren Ablauf einer Sitzung zu garantieren; er setze sich über Beschlüsse des Vorstandes hinweg und informiere den Vorstand über wichtige Dinge nicht. Ausserdem erwähnt er seine polarisierende Rolle gegenüber Boesch. Nicht als Druckmittel, sondern als logische Konsequenz würden sie bei einer Wahl sowohl von Derungs wie von Boesch demissionieren.

Als Dritter im Rennen erklärte sich Roman Brotbeck: «Als mich der Vorstand des STV (ohne Präsident und Vizepräsident) fragte, ob ich bereit wäre, mich als Kandidat für das Präsidium aufstellen zu lassen, habe ich vorerst lange gezögert, und zwar deshalb, weil mein Programm in vielen Punkten in eine ähnliche Richtung geht wie jenes von Martin Derungs. Wenn ich mich nun trotzdem als Kandidat aufstellen liess, dann vor allem aus folgendem Grund: In einer Zeit, wo beim STV massive Kürzungen erfolgen und weitere angekündigt sind, bald das 100-Jahr-Jubiläum des Vereins zu feiern ist und der STV ganz allgemein unter einem Prestigeverlust leidet, braucht es einen Vorstand, der handlungsfähig und nicht durch Spannungen mit dem Präsidenten belastet ist. Ein Präsidialsystem, in dem sich ein Präsident gegen die Mehrheit des Vorstandes durchsetzen könnte, ist in den STV-Statuten nicht vorgesehen.»¹⁴⁶

Weil sich diese Kandidatenkonstellation abgezeichnet hatte, schalteten sich nun die beiden grauen Eminenzen ein. Da Sacher seiner Vertrauten Sulzer einen letzten Dienst erweisen wollte, liess er ihr eine schriftliche Stellungnahme zukommen, um sie an der Versammlung vorlesen zu lassen. Der Ehrenpräsident fasst sich hier ihn seiner gewohnten Art knapp und klar: «Der Zustand der leitenden Organe des Schweizerischen Tonkünstlervereins scheint mir unhaltbar. Deshalb erlaube ich mir, folgende Vorschläge zur Abstimmung zu unterbreiten: 1. Die Wiederwahl von Herrn Martin Derungs als Präsident des Vorstandes ist nicht empfehlenswert, nachdem sich fünf Mitglieder des Vorstandes gegen ihn ausgesprochen haben und nachdem sein Vorgehen gegenüber den beiden Mitarbeiterinnen des Sekretariates unannehmbar ist. 2. Unter diesen Umständen empfehle ich dringend, den Vizepräsident, Herr Rainer Boesch, zum neuen Präsidenten zu wählen. 3. Eine allfällige Reorganisation des Sekretariates darf nicht dem abtretenden Präsidenten überlassen, sondern muss in die Hand des neuen Präsidenten gelegt werden. 4. Herr Roman Brotbeck ist mit den Aufgaben und der Arbeit des

146 Programm Roman Brotbeck. An die Mitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins, abgedruckt in: Protokoll der Generalversammlung vom 7. 9. 1996, S. 36–39, in: Jahresbericht 1996, ASM-E-3-91.

Vorstandes nicht vertraut und gilt als voreingenommener Kritiker des Schweizerischen Tonkünstlervereins.»¹⁴⁷

Dass ein Präsident nicht gegen seinen Vorstand und sein Sekretariat regieren kann, leuchtet ein. Dass die Reorganisation der Geschäftsstelle vertagt werden müsse, entsprach sicher einem Wunsch der Betroffenen. Die Argumente gegen Brotbeck treffen indessen kaum zu: Als federführendes Mitglied der Reformgruppe hatte er sich bereits 1992/93 eingehend mit dem STV beschäftigt und damals verschiedene konstruktive Vorschläge zur Verbesserung der Situation eingebracht, nebst einiger Kritik, die aber eher als fundiert denn als voreingenommen bezeichnet werden muss. Dasselbe gilt für sein ausführlich begründetes Programm, das gezielt Stärken und Schwächen des STV adressiert. Daneben war Brotbeck in seiner Funktion als Redaktor von *Dissonanz* natürlich ebenso als Kritiker auch von Aktivitäten des STV hervorgetreten.

Zugunsten der Kandidatur Boesch fielen Sacher offenbar keine Argumente ein. Diese kamen vom Doyen und früheren Präsidenten Julien-François Zbinden, der wegen eines Kehlkopfkrebsses sein Anliegen ebenfalls vorlesen lassen musste, das er bewusst als Ehrenmitglied zeichnete. Dabei unterstrich er insbesondere das informell verankerte Nachfolgerecht des Vizepräsidenten und damit ex negativo die Ablehnung des aussenstehenden Herausforderers Brotbeck. Sein zweites Argument war Boesch's Führungserfahrung als Direktor des Conservatoire Lausanne, der er allerdings nur vier Jahre lang war. Mit keinem Wort erwähnte er übrigens, dass nach ungeschriebenem Turnus nun wieder ein Welscher am Zug gewesen wäre – wohl um nicht noch weitere Gräben zu öffnen, ausserdem war Boesch geborener Deutschschweizer. Bezeichnenderweise mit keiner Silbe gewürdigt wurde die erneute Kandidatur von Derungs: «Da ich leider nicht mehr vor der Versammlung sprechen kann, erlaube ich mir mit diesen Zeilen, die Kandidatur von Herrn Rainer Boesch, gegenwärtiger Vizepräsident, als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins vorzuschlagen. Dazu habe ich folgende Gründe: 1. Es scheint mir nicht wünschenswert, dass ein zukünftiger Präsident dem jetzigen Vorstand nicht angehört. Die Erfahrungen der Geschäfte des Vereins sind äusserst wichtig bei dieser Wahl. 2. Die Nomination des Vizepräsidenten hat zum Zweck[,] den Präsidenten, wenn es nötig ist, zu vertreten, aber auch die Kontinuität der Geschäftsführung zu wahren. Das war normalerweise der Fall. Es gibt zwei Ausnahmen während der letzten 25 Jahre, nämlich als die Vizepräsidenten angefragt wurden, sie jedoch eine Kandidatur ablehnten. 3. Als Herr Rainer Boesch die Direktion des Konservatoriums Lausanne übernahm, war ich Präsident der Kommission für Musik, welche die Kontrolle über den musikalischen Unterricht, aber auch über die globale Organisation ausübte. Diese Organisation gab nie Anlass zur Kritik durch diese Kommission. Im Gegenteil dank dieser Zusammenarbeit mit Herrn Boesch bin ich von seinen Führungsfähigkeiten eines

147 Brief von Sacher an die Generalversammlung vom 7. 9. 1996 in Aarau, abgedruckt in: Jahresbericht 1996, S. 30, ASM-E-3-91.

Vereins überzeugt. Dies sind die Gründe, warum ich die heutige Versammlung einlade, unseren Vizepräsidenten zum Präsidenten zu wählen. Julien-François Zbinden, Ehrenmitglied und ehemaliger Präsident.»¹⁴⁸

Hier prallen nun nicht verschiedene Konzepte, sondern Persönlichkeiten zusammen. Alle drei reklamieren für sich einen partizipativen Führungsstil. Allen sind die gleichen Hauptaktivitäten wichtig. Verschieden sind die Nuancen, auf die Brotbeck fast triumphierend hinweisen und damit den Vorteil nutzen konnte, dass er das Programm der Konkurrenten bereits kannte. Auffallend ist, dass alle drei Kandidaten weitgehend die gleichen Herausforderungen identifizieren. Die Lösungsvorschläge sind allerdings sehr verschieden: Während Derungs im Umgang mit dem Bundesamt für Kultur als wichtigstem Geldgeber auf die «Wiederherstellung eines konstruktiven Dialogs» setzt und Boesch «regelmässige Gespräche mit dem Bundesamt für Kultur, um es über unsere Tätigkeiten zu informieren», vorsieht, also eine Einwegkommunikation, wagt Brotbeck die Flucht nach vorn und entwirft eine ganze Reihe neuer Aktivitäten, auf die wir gleich zu sprechen kommen.

Die Zusammenarbeit mit dem Vorstand sehen sowohl Boesch wie Brotbeck in der Verteilung der Dossiers oder Ressorts – so, wie sie übrigens Balissat bereits zehn Jahre zuvor erfolgreich eingeführt hatte. Weit auseinander gehen die Ansichten im nächsten Punkt: Die Reorganisation des Sekretariats stellt Boesch unter die Formel «Anpassen ohne Entlassungen», Derungs fordert eine «Reorganisation des Sekretariates: Neudefinition der Position Generalsekretär» mit einem reduzierten Pensum und eine «Neuausschreibung der Stelle». Brotbeck geht noch einen Schritt weiter, spricht explizit von einer «Neuorganisation und Redimensionierung der Administration» und gibt auch gleich konkrete Vorschläge hierzu: «Viele administrative Abläufe sind zu vereinfachen und zugleich zu professionalisieren (z. B. sofortige Bestätigung des Eingangs von Gesuchen für finanzielle Unterstützung oder für die Aufnahme als Mitglied: die legendären «Wartezeiten» beim STV, die vom einfachen Briefverkehr bis zur Bewilligung von Gesuchen reichen, müssen radikal verschwinden). In Zusammenhang mit dieser Reorganisation plädiere ich für ein neues Profil des Generalsekretariates (musikalische Fachperson mit Organisationstalent) und dessen Neubesetzung.»

Zu *Dissonanz* schlägt Derungs eine erweiterte Trägerschaft mit weiteren Musikerverbänden vor, während Boesch die Unabhängigkeit garantieren möchte und Brotbeck konkret die «[s]ofortige Wiedereinstellung der Dissonanz-Redaktion» fordert. Einig ist man sich in der Weiterführung der CD-Produktion, wobei Boesch verstärkt die Komponisten, das Radio und die SGNM in Verantwortung und Mitarbeit einbeziehen möchte und Derungs Interpretenporträts als neue Reihe ins Spiel bringt.

¹⁴⁸ Julien-François Zbinden: Vorschlag für die Wahl des Präsidenten, abgedruckt in: Protokoll der Generalversammlung vom 7. 9. 1996 in Aarau, S. 31, in: Jahresbericht 1996, ASM-E-3-91.

An der Form der Tonkünstlerfeste will Boesch festhalten und nennt sie «[j]ährliche Feste als Gelegenheit der Begegnung und des Austausches». Dazu sei es notwendig, dass sie sich von einer einfachen Reihe von Konzerten unterscheiden, wo jeder Beteiligte so mit seiner Produktion beschäftigt ist, dass er keine Zeit findet, den andern zuzuhören.¹⁴⁹ Derungs schlägt demgegenüber das Projekt «Schweizer Musikbiennale» vor, «wenn möglich in Zusammenarbeit mit Konzertgesellschaften und Festivals. In den Zwischenjahren (dezentralisierte) kleinere Veranstaltungen (Tonkünstlerfeste).» Brotbeck, der in seinem früheren Reformpapier noch die bisherige Formel infrage gestellt hatte, will nun «festhalten an der bisherigen Form der Tonkünstlerfeste. Die von Martin Derungs vorgeschlagene Umwandlung der traditionellen Tonkünstlerfeste in eine Musik-Biennale, die in ein bestehendes Festival integriert wird, halte ich wegen des erneuten Abbaus von Eigenleistungen für problematisch. Die «demokratische» Idee, die von Beginn an hinter den Tonkünstlerfesten stand, nämlich neue Musik nicht nur einem grossstädtischen und spezialisierten Publikum, sondern auch in kleineren Ortschaften vorzuführen, erweist sich in den heutigen postmodernen Zeiten als überraschend aktuell. Der Erfolg zum Beispiel des Kreuzlinger Festes zeigt, dass man – wenn die Sache denn gut gemacht wird – Neue Musik sogar in Orte einbinden kann, wo es dafür kaum Traditionen gibt.»

Angesichts jüngster Entwicklungen spricht Brotbeck eine seiner Meinung nach grosse Gefahr an: Profilverlust durch Abbau von Leistungen und deren Outsourcing: «6. zurückhaltender Umgang mit Fusionen aller Art / In Zusammenhang mit den Fusionsverhandlungen der *Dissonanz* stellt sich für den STV ein grundsätzlicheres Problem: In den letzten Jahren hat der STV immer mehr Leistungen entweder eingestellt (z. B. Solistenpreis, Komponistenpreis, Interpretentourneen etc.) oder dann in Zusammenarbeit mit andern erbracht. So sinnvoll eine solche Zusammenarbeit im einzelnen sein kann, so klar wird dabei aber immer auch Eigenleistung abgebaut und Verantwortlichkeit delegiert. Solches Delegieren oder Sich-Anhängen an andere Institutionen sind dem Ansehen des STV nicht förderlich. Ich bin deshalb dafür, dass in nächster Zeit der STV mit Fusionen nicht nur zurückhaltend umgehen, sondern verstärkt auch wieder mit selbständigen Konzepten und klaren Eigenleistungen auftreten muss.» Hierfür ergreift Brotbeck die Flucht nach vorne: «Ich glaube nicht, dass die Wiederherstellung eines konstruktiven Dialoges mit dem Bundesamt für Kultur genügt, um die finanziellen Probleme des STV zu bereinigen. Der STV ist nach wie vor der mit Abstand meistsubventionierte Berufsverband. Um diese immer noch sehr hohe und im Vergleich zu andern Berufsverbänden durchaus komfortable [!] Subvention weiterhin einfordern zu können, muss der STV nach Jahren des Leistungsabbaues endlich wieder neue Leistungen ausweisen. Ich sehe dazu in nächster Zukunft beispielsweise in folgenden Bereichen Möglichkeiten.» Ins-

149 Programm Rainer Boesch, abgedruckt in: Protokoll der Generalversammlung vom 7. 9. 1996, S. 34 f., in: Jahresbericht 1996, ASM-E-3-91.

besondere verweist er als Historiker auf das anstehende Jubiläum des STV, was bei Derungs nur als kurze Notiz – «100 Jahre STV im Jahr 2000» – auftaucht: «Wenn es gelingt, dieses Fest im Jahre 2000 überzeugend zu gestalten, könnte der STV sein Prestige deutlich aufbessern und damit gleichsam einen neuen Start mit vielen neuen Verbindungen anstreben. Meine diesbezüglichen Ideen wären: Ein gesamtschweizerisches dezentralisiertes Fest, an dem sich möglichst alle Orte beteiligen, in denen Tonkünstlerfeste organisiert wurden. Kompositionsaufträge in Zusammenarbeit mit wichtigen Schweizerischen Orchestern, Ensembles und Solisten. Wiederaufführung von Werken älterer oder verstorbener Mitglieder. Eine wissenschaftliche Publikation (eventuell in Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen Instituten) zur Geschichte der Schweizer Musik im 20. Jahrhundert. [...] Eine Wanderausstellung, welche die wichtigen Stationen der Schweizer Musik dieses Jahrhunderts dokumentiert.»

Als einziger Kandidat beschäftigt sich Brotbeck mit den ausübenden Musik:innen: «Der grössere Teil der Mitglieder des STV sind Interpreten. Für sie wird aber momentan – abgesehen von der Unterstützung von Konzerten – nichts mehr unternommen. Hier besteht dringender Nachholbedarf. Denkbar wären z. B. «Werkjahre» für Interpreten, die sich ausserhalb pädagogischer Fortbildung mal ein Jahr zurückziehen möchten, z. B. zur Erarbeitung eines speziellen Projektes, zur Zusammenarbeit mit einem Komponisten, zum Zusammenspiel mit andern Musikern etc.» Darüber hinaus verkündet er als ein wichtiges politisches Anliegen die Streichung der restriktiven Aufnahmebedingungen für Ausländer.¹⁵⁰ Unter «10. Persönliches» spricht er bereits seinen späteren Kampf gegen ein persönliches Profitieren vom Amt an:

«Für mich ist es klar, dass die Funktion des STV-Präsidenten meine musikkritische Arbeit ausschliesst. Falls ich zum Präsidenten des STV gewählt werden sollte, würde ich mich deshalb augenblicklich aus der Dissonanz-Redaktion zurückziehen und auch in andern Zeitschriften keine Werke von lebenden Schweizer Komponisten mehr besprechen.

Ausgenommen davon sind wissenschaftliche Publikationen zur Schweizer Musikgeschichte.»¹⁵¹

Als es schliesslich zum Wahlakt kam, zog sich Derungs zugunsten von Brotbeck zurück, und dieser obsiegte darauf klar mit 62 zu 27 Stimmen.

Im Jahresbericht bemüht sich Brotbeck dann, die Gräben zu überbrücken, verbunden mit einem obligaten Knicks Richtung graue Eminenz: «Zum Schluss möchte ich all jenen Mitgliedern danken, die den beschleunigten Gang der Ver-ein-se-r-neu-erung aktiv mittragen. Noch sehr viel mehr danken möchte ich allerdings jenen Mitgliedern, die noch ganz andere Zeiten des STV erlebt haben und die dem Verein nun auch in dieser Zeit des Umbruchs nicht gleich den Rücken kehren. Zu ihnen gehört auch der Ehrenpräsident des STV, Dr. Paul Sacher, wel-

150 Siehe das Kapitel über die Ausländer:innen.

151 Abgedruckt in: Jahresbericht 1996, S. 36–39, ASM-E-3-91.

cher der Generalversammlung in Aarau von meiner Wahl abgeraten hatte. Schon einige Tage nach der Wahl konnten die aufgetretenen Probleme und Spannungen in einem langen Gespräch und in einer seltenen Offenheit gelöst und bereinigt werden.»¹⁵²

Nachdem Roman Brotbeck zum Präsidenten gewählt worden war, nahm er mit vielen Vereinen Kontakt auf, vor allem mit denen, die unter anderem wegen der Abschottungstendenz des Tonkünstlervereins gegründet wurden. Fruchtbare Gespräche ergaben sich rasch im Bereich der Schweizer Musik Edition (SME). «Die beiden Vorstände beschlossen, vorerst nicht mit langwierigen Fusionsverhandlungen zu beginnen, sondern gleich mal eine Sache gemeinsam anzugehen. So entstand die Idee, dass STV und SME gemeinsam auf das Internet gehen und dort mit dem Aufbau einer Dokumentation zur Schweizer Musik, zu den Schweizer Komponisten, Interpreten, Musikschriftstellern und zu den improvisierenden Musikern anfangen. Jedem STV-Mitglied wird dieser Service angeboten. Beim Vollausbau dieser Dokumentation wird es möglich sein, alle Daten zu verknüpfen und weltweit nach ihnen zu suchen. In nächster Zeit wird es in der Schweiz – negativ gesprochen – eine Verarmung oder – positiv gesprochen – eine Gesundschumpfung im Bereich der Musikzeitschriften geben. Verschiedenste Vereinszeitschriften haben sich zusammengeschlossen und wollen eine neue Musikzeitung gründen. Für die vom Schweizerischen Tonkünstlerverein herausgegebene *Dissonanz* könnte dies möglicherweise bedeuten, dass sie in absehbarer Zeit die einzige Musikzeitschrift der Schweiz sein könnte, die auch wissenschaftlichen Ansprüchen zu genügen vermag. [...] Wahrscheinlich wird aus der *Dissonanz* eine internationaler ausgerichtete Zeitschrift werden, und vielleicht wird es möglich sein, die Zeitschrift *integral* in einer deutschen und in einer französischen Version zu publizieren.»¹⁵³

Unverzüglich machte sich Brotbeck daran, sein ambitioniertes Programm umzusetzen: «Und dann begannen diese sechs Jahre. Ich hatte während der ganzen Zeit immer mit Rainer Boesch zu kämpfen, der in einer Fundamentalopposition jeden meiner Vorschläge ablehnte, jeden meiner Kommentare negativ begleitete. Immer und immer wieder musste er vom Gesamtvorstand überstimmt werden. Er hatte es einfach nicht verwinden können, dass er nicht gewählt wurde; und er wollte nach meinem Abgang 2002 immer noch Präsident werden.»¹⁵⁴

Besonders intensiv gestaltet sich die Auseinandersetzung, als es um eine Beschränkung der jahrzehntelang geübten Praxis der Selbstbegünstigung von Vorstandsmitgliedern geht. Bereits Anfang 1997 lanciert Brotbeck unter dem Titel «Auswirkungen der Mitgliedschaft im Vorstand» eine neue Politik: «Er

152 Jahresbericht 1996, S. 4, ASM-E-3-91.

153 Protokoll der Generalversammlung vom 19. 4. 1997 in Winterthur, S. 14 f., in: Jahresbericht 1997, ASM-E-3-92. Die SME hatte sich inzwischen als eigenständiger Verein mit einer breiteren Trägerschaft konstituiert und das Verlagsgeschäft wurde darauf um die Datenbank Schweizerisches Musikinformationszentrum (Musinfo) erweitert, www.musinfo.ch.

154 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

Abb. 14: Roman Brotbeck (* 1954), kultur- und hochschulpolitisch vielseitig engagierter Musikwissenschaftler. Foto: Simon Schwarz, 2021.



möchte angesichts der aktuellen Situation, dass der Vorstand eine Politik der sauberen Hände verfolgt, wie andere Verbände, deren Vorstandsmitglieder aufgrund ihrer Mitgliedschaft im Vorstand keine Unterstützung erhalten. Er möchte dieses Problem nicht bei jeder Sitzung erneut ansprechen.» Während Daniel Ott sofort zustimmt und vorschlägt, «ein kurzes Papier darüber zu schreiben, was es bedeutet, dem Vorstand anzugehören», meldet sich Isabelle Mili mit Skepsis: «Ideologisch gesehen sitzt man entweder in einem Vorstand, wofür man bezahlt wird, oder man nimmt an, dass die Personen über persönliche Mittel verfügen. Man kann nicht verlangen, dass man ehrenamtlich arbeitet, und gleichzeitig fordern, dass man auf alles verzichtet.» Brotbeck beharrt aber darauf: «Man kann nicht in einem Vorstand (wie z. B. der Arbeitsgemeinschaft)¹⁵⁵ sitzen und sich gleichzeitig als Begünstigter anbieten.» Heidi Saxer Holzer sekundiert, dass es daneben ja noch weitere CD-Produzenten gebe; Pierre Sublet stimmt generell einer «gewissen Zurückhaltung» zu, möchte aber Ausnahmen zulassen, «um sich nicht selbst zensieren» zu müssen. Letztlich setzt sich der neue Präsident aber durch: «Der Vorstand akzeptiert den Grundsatz, dass die Mitgliedschaft in einer Jury oder Kommission jeden persönlichen Vorteil ausschliesst.»¹⁵⁶ Vizepräsident Rainer Boesch, gegen den im Grunde genommen die neue Regelung vor allem gerichtet war, weil er beispielsweise auf ein eigenes CD-Porträt

155 Gemeint ist die Arbeitsgemeinschaft, die für CD-Produktionen verantwortlich zeichnete und wo die beanstandete Unsitte herrschte, siehe das Kapitel zu den Tonträgern.

156 Vorstandssitzung vom 10./11. 1.1997, S. 2, ASM-E-1-51.

drängte, hatte sich für die Sitzung entschuldigt und schrieb seinen Kolleg:innen eine Notiz, die zwar nicht als Rückkommensantrag deklariert, aber klar als Infragestellung des Beschlusses zu verstehen ist: «Ich komme von dem Eindruck nicht ganz los, dass eine rigurose [!] Applikation des ‹Schweigegebotes› (Nichtunterstützung von Werken, die irgendwie mit den Leuten in Verbindung zu bringen sind, die in einem Gremium arbeiten, welches einen allenfalls nachzuweisenden Zusammenhang mit dem STV hat) vor allem der Persönlichkeit des Präsidenten zugute kommt: er kann dann gelobt werden, dass er in dieser ‹Insider-Gesellschaft› sauberen Tisch gemacht hat. [...] Ich würde, im Gegenteil, etwa folgendes vorschlagen: ein Komponist kann sich nur in den Vorstand des STV wählen lassen, falls seine Musik so gut ist, dass man sich seiner nicht schämen muss! Und seine Qualitäten soll er – falls es von ihm noch keine Portrait-Platte in der Grammont-Serie gibt – in einem Portrait seinen Kollegen (und den Leuten im Ausland, die sich für den STV interessieren) darstellen. Ein solches Porträt zu erstellen, ist für den Komponisten kein ‹sich zuerst bedienen›, sondern eine riesige Arbeit!»¹⁵⁷

Boesch lässt nicht locker und Ende Jahr bringt er das Thema nochmals aufs Tapet: «RB stellt erneut die Frage, ob den Vorstandsmitgliedern wirklich das Recht vorenthalten werden sollte, von den Möglichkeiten zu profitieren, die den anderen Mitgliedern des STV offenstehen (‹vraiment être privés du droit de bénéficié des possibilités ouvertes aux autres membres de l'ASM›) (Wettbewerbe, Grammont-Porträts usw.). DO [Daniel Ott] erinnert daran, dass der Vorstand bereits am 10./11. 1. 97 (Pkt. 2) beschlossen hatte, sich selbst grösste Zurückhaltung aufzuerlegen, um Interessenkonflikte zu vermeiden. [...] man müsse aufpassen, dass man nicht den Verdacht der Kumpanei provoziere (‹provoquer le soupçon de copinage›). HSH [Heidi Saxer Holzer] merkt an, dass die Mitglieder des Vorstands einen Informationsvorsprung haben und diesen Vorteil nicht missbrauchen (‹abuser de cet avantage›) sollten. Es sei besser, wenn sich der Vorstand eine Karenz (‹une réserve›) von drei Jahren (Amtszeit) auferlege, wie es andernorts üblich sei. [...] RB nimmt diese Position zur Kenntnis, bleibt aber bei seiner eigenen.»¹⁵⁸

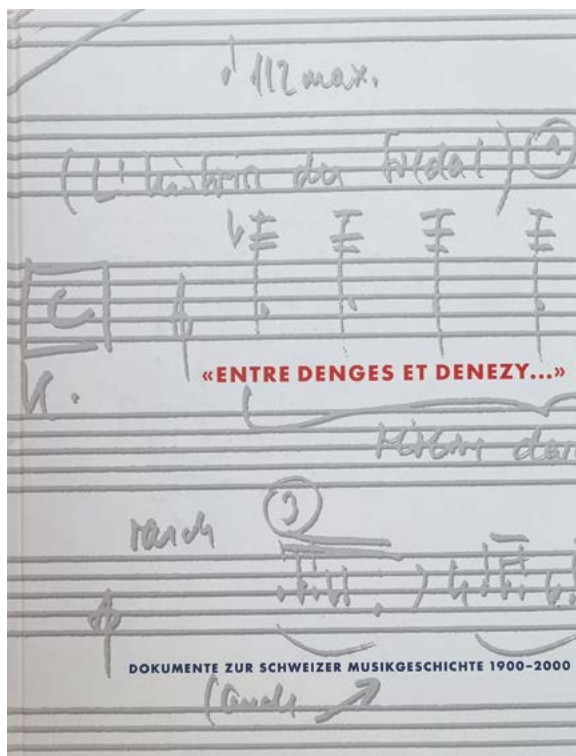
Um die Integration der Improvisator:innen zu intensivieren, lanciert Dorothea Schürch 1997 einen Aufruf für die «Schaffung eines Kollegiums der improvisierenden Musiker, die sich in jüngster Zeit verstärkt dem STV zuwenden. Der Name ‹Improvisation› kann nicht als definitiv gelten, weil er jene Musikschaffenden ausschliesst, die Installationen gestalten oder als Performer tätig sind.» Die Verbindungen zur Musikerkooperative Schweiz (MKS) werden rasch enger, weil die Aufnahme von MKS-Mitgliedern in den STV weiter erleichtert wurde.¹⁵⁹

157 Ein kleiner Beitrag von RB, dem eben genannten Protokoll beigelegt.

158 Protokoll der Vorstandssitzung vom 12. 12. 1997, S. 4, ASM-E-1-51: «[...] RB prend acte de cette position mais maintient la sienne.»

159 Jahresbericht 1997, S. 16, ASM-E-3-92.

Abb. 15: Cover des 2000 erschienenen Sammelbandes «Entre Denges et Denezy ...», der zugleich als (verspätet erschienener) Katalog der Jubiläumsausstellung dient.



Bereits 1993 hatte Martin Derungs, der beiden Organisationen angehörte, der MKS in *Dissonanz* eine eigene Rubrik eingeräumt.¹⁶⁰

Brotbecks Wahl zeigt, wie stark sich in kurzer Zeit der Verein gewandelt hatte. Noch 1992, als sein Name erstmals für den Vorstand diskutiert wurde, war man gegenüber dem Musikwissenschaftler noch skeptisch, zumal für das Präsidium: «Da er weder Interpret noch Komponist ist, ist es nicht sicher, ob seine Kandidatur akzeptiert würde.»¹⁶¹ Mit seiner Wahl stand nun erstmals ein Musikhistoriker und kein Musiker dem Verein vor. Dieses Interesse äusserte sich stark in der Forcierung der Zeitschrift *Dissonanz*, die er früher selbst redigiert hatte, wie auch in verschiedenen dokumentarischen Anliegen wie den Grammont Portraits und vor allem in der Aufarbeitung der Vereinsgeschichte zum 100. Geburtstag. Hier ging es nun anders als in den Jubiläumsschriften zu 25, 50 und 75 Jahren¹⁶²

160 Peter Bürli: [Editorial], in: *Dissonanz* 37 (1993), S. 5.

161 Protokoll der Vorstandssitzung vom 9. 5. 1993, S. 9, ASM-E-1-50.

162 Carl Vogler: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums*, Zürich: Hug, 1925; Hans Ehinger, Henri Gagnebin, Wilhelm Merian, Edgar Refardt, Willi Schuh, Adolf Streuli, Carl Vogler (Hg.): *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950*, Zürich: Atlantis, 1950; Max Favre, Andres Briner, Paul-André Gaillard, Bernard Geller (Hg.): *Tendenzen und Verwirklichungen. Festschrift*

allerdings weniger um Selbstvergewisserung und Chroniken als um eine musikwissenschaftliche Aufarbeitung der Strömungen, Diskurse und Institutionen mit zahlreichen auf eine bestimmte Persönlichkeit fokussierten Darstellungen und Selbstzeugnissen. Konsequenterweise überliess Brotbeck die Redaktion des Bandes Ulrich Mosch und Matthias Kassel von der Paul Sacher Stiftung. Ausgangspunkt war eine umfassende Ausstellung zur Musikgeschichte in der Schweiz, die auf den Beständen der Stiftung fusste, also eng mit dem STV-Ehrenpräsidenten verbunden war, und die dann – ein Jahr nach Sachers Tod – im Rahmen des Jubiläumsfests 2000 in St. Moritz gezeigt wurde. Als wegweisend erweist sich schon der Titel: «*Entre Denges et Denezzy ...*», Charles Ferdinand Ramuz' Eröffnungsvortrag zu *L'Histoire du soldat* von Igor Strawinsky: gleichsam ein Stationendrama abseits der abgelaufenen Strassen mit Konzentration auf Komponisten.

Den Fokus des Bandes bildete nicht mehr nur die Schweizer Musik, sondern es geht «um die Geschichte der Musik in der Schweiz, zu der auch hier entstandene Kompositionen von Künstlern ohne Schweizer Pass zählen [...], Schweizer Musik, [...] die ohne die fruchtbare Auseinandersetzung mit dem Fremden nicht das geworden wäre, was sie heute ist.»¹⁶³ Es geht also um die Schweiz und die Welt, die Schweiz in der Welt. Dies spiegelt sich auch statistisch deutlich, wenn man Autorschaften und Inhalte daraufhin auszählt: der Ausländeranteil der Porträtierten beträgt 28 Prozent, bei den Statements von Komponist:innen liegt der Anteil bei 29 Prozent und bei den Autor:innen bei 39 Prozent. Die Frauenbeteiligung umfasst demgegenüber bei den Porträtierten knapp 10 Prozent, bei den Autor:innen 11 Prozent und bei den autobiografischen Statements 12 Prozent. Das ist noch immer marginal; gerade im Vergleich mit der STV-Festschrift von 1975, wo Ausländer und Frauen in all diesen Kategorien überhaupt nicht aufscheinen, erkennt man aber eine Entwicklung. Anders als im STV ist hier aber Musik jenseits einer Western Art Music gar nicht vertreten.

Das Jahrhundertjubiläum des Vereins wirkt als Katalysator für verschiedene Entwicklungen, gerade weil hier an ein gesundes Selbstbewusstsein appelliert wird: «Das 2. Fest der Künste als ein patriotisches Selbstbeweihräuchern? Nein, vielmehr ein durchaus kritischer Rück- und Ausblick! Aber auch kein selbstmitleidiges Dösen über die eigene Kleinheit und die Aussenseiterstellung. Das gesamte Programm des 2. Festes der Künste zeigt, welche Originalität und Kreativität in einem Land, über dessen komplizierte Sitten heute häufig etwas leichtfertig geschimpft wird, möglich war und ist.»¹⁶⁴

Brotbeck brachte frischen Wind in den Verein, was vor allem von den Jungen begrüsst wurde, wie Arter in einem Interview ausdrückt: «Das war in Aarau, ich

des Schweizerischen Tonkünstlervereins aus Anlass seines 75-jährigen Bestehens (1900–1975), Zürich: Atlantis, 1975.

163 Ulrich Mosch im Vorwort, S. 14, in: ders. (Hg.): «Entre Denges et Denezzy ...». Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000, Mainz: Schott, 2000.

164 Roman Brotbeck: Am Anfang, in: Programmheft 2. Fest der Künste in der Schweiz. 26. 8.–3. 9. 2000 St. Moritz/Engadin, S. 7.

war noch nicht wirklich Mitglied. Da ging's um Martin Derungs oder Roman Brotbeck, das war eigentlich eine Kampfkandidatur. Da habe ich zum ersten Mal wahrgenommen, was der Tonkünstlerverein war und was er vielleicht sein möchte. Da war ich eben noch ziemlich jung – Du weisst wahrscheinlich genau wie jung, aber ... ich hab mich damals als ziemlich jung empfunden. Das war so. Und da ... Danach habe ich ziemlich rasch Interesse bekommen am Tonkünstlerverein, weil ich auch gemerkt habe, dass es auch eine politische Komponente gibt in dieser ganzen Geschichte: Gesellschaftsrelevanz und so. Das waren alles Worte oder Inhalte, die hier Roman Brotbeck eingebracht hat. Und auch ... eine Professionalisierung in der Organisation, das hab ich auch wahrgenommen von aussen. Also das war diese Ablösung von Héléne Sulzer. Also ich will nicht zu sehr über Personen schlecht reden, gell, also Héléne Sulzer war eine sehr wichtige Person, aber das war eine Richtungswahl bei Roman Brotbeck, dass er den Tonkünstlerverein wirklich modernisieren wollte. Das hat er auch sehr überzeugend dann gemacht und sehr dann – ein bisschen radikal vielleicht, für gewisse Leute zu radikal wahrscheinlich.»¹⁶⁵ Nach dem Fest und nachdem er verschiedenste Reformen aufgegleist hatte, trat Brotbeck 2002 zurück.

«Es war wirklich extrem. Ich bin gekommen, grad nachdem Brotbeck gegangen ist. Und wirklich, der ist grad gegangen. Und man hat natürlich gespürt, so eine starke Persönlichkeit hat das jahrelang gehalten und, und gefahren den Zug schnell und so, und dann war es ein bisschen zuerst Suchen, Finden. Aber die Zeit veränderte sich. Das war wirklich eine extreme Veränderung»,¹⁶⁶ meint das 2003 gewählte Vorstandsmitglied Sylwia Zytynska.

Über die Auswahlkriterien für die Feste, den Komponistenpreis oder die CD-Porträts wurde im STV seit je selten diskutiert, eben weil diese sehr subjektiv waren. Dies jedenfalls bestätigt William Blank: «Das ist eine subjektive Frage – die Kriterien sind ohnehin subjektiv. In der klassischen Musik (deren Komponisten in den frühen 2000er-Jahren mehrheitlich den Kern des Verbands ausmachten), das heisst in der geschriebenen Musik [...], in der klassischen Musik gibt es tatsächlich Beurteilungskriterien: Kriterien, die man als Kompositions- oder Theorielehrer unterrichtet. Dies sind objektive Kriterien, aber subjektiv in Bezug auf die Qualitätsvorstellung.»¹⁶⁷ Allerdings geht er nicht näher darauf ein, abgesehen von äusserlichen Dingen wie Spielbarkeit.

In der Rückschau hat dies dagegen Sylwia Zytynska sehr anschaulich geschildert und dabei nochmals implizit für heterogene und wechselnde Juries plädiert, in

165 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022.

166 Sylwia Zytynska im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 5. 2022.

167 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «C'est une question subjective. C'est une question subjective – les critères sont de toute façon subjectifs. Dans la musique savante (dont la majorité des compositeurs, dans le début des années 2000, représentait le cœur de l'association), c'est à dire des musiques écrites [...] dans la musique savante, en fait, il y a des critères d'appréciation qui sont des critères qu'on enseigne en tant que professeur de composition ou d'analyse, qui sont des critères objectifs, mais subjectifs quant à l'idée de qualité.»

deren Arbeit sie Einblick gibt: «Also ich meine, was ist schon Qualität? Also da müsste man beginnen: Was ist die Qualität? Ich meine, das ist unsere Meinung und die ist sehr subjektiv. Das ist immer sehr subjektiv. Ich habe diese Dinge. Ich finde diese Dinge gut. Der andere findet was anderes. Und diese Diskussionen waren ... Ja, aber sie waren extrem, weil ich, ich erinnere mich vor allem die Zeit, wo Nadir, Nadir Vassena da war. Weil Nadir ist sehr, sehr radikal und das fand ich, das fand ich sehr gut. Und der Nicolas von der anderen Seite, Nicolas Bolens. Nicolas Bolens konnte sich nie durchsetzen. Der ist viel zu nett gewesen. Aber William [Blank], William ist jemand, der da sehr gut kämpfen konnte. Und. Und Thomas Meyer und, und ich, also ich meine die Konstellation von Menschen. Wir haben alle ganz andere Meinung zur Musik. Wir finden alle was anderes gut oder schlecht. Und das macht aus. Das macht, finde ich, diese Diskussion, ich meine wirklich inhaltlich, das sind, das waren, das waren Welten, die aufeinanderprallten. Und darum sage ich, William Blank und Nadir Vassena. Ich glaube, es geht nicht um ... Es geht nicht um das, wie sie komponieren, sondern was sie gut finden. Das. Ich weiss nicht, ob Nadir mit William zusammen war, aber ..., aber es ist. Ich weiss nicht mehr die Namen, aber das ist immer unheimlich gewesen, weil wir komplett was anderes gut finden.»

Wie stark ist man dem eigenen Geschmack verpflichtet? Hat sich gezeigt, dass die Komponisten, die in eine bestimmte Richtung komponierten, auch in diese Richtung die Kollegen auswählten? «Es ist eine wahnsinnig gute Frage, weil das ist es. Das ist es wirklich. Wir. Natürlich hat man ausgewählt. Und ich habe mich immer gefragt, weil. Gut, als jemand wirklich von aussen, der eigentlich sehr, sehr innen ist und sehr engagiert ist in dieser Welt, habe ich mich immer gefragt: Darf ich sagen? Dann sagte man mir immer: Du bist hier, um deine Meinung zu vertreten. Und das hat mir sehr geholfen. Und wir waren alle dort, um unsere Meinung [zu sagen]. [...] Darum wechselte man und das ist sehr gut, das ist in *der* Jury so und das ist ..., das ist wirklich, das ist wunderbar und darum haben wir unsere Dinge verteidigt. Und. Und ob man die Stücke, die William vorgeschlagen hat, für unsern Geschmack nicht die waren auch, auch, weiss nicht, Matthias Arter, der hat auch eine andere Meinung als ich. Dann hat man einfach, einfach das gefunden und das hat das ausgemacht. Also das ist grossartig. Aber das ist in der Schweiz überall, in jeder Jury hat man das. Und es ist so, wir, wenn wir da sind, sagen, was gut ist und das finden wir gut und wählen. Und ich glaube, da muss man dazu stehen und dann muss man einfach Kompromisse machen. Ich erinnere mich nicht, dass wir irgendwas wirklich nicht gemacht haben. Ja, doch, aber. Aber das, das waren zum Beispiel zu grosse Stücke, wo man von vorne gesehen hat: Nein, nein, diese, die Leute, die, die spinnen, das geht gar nicht. Das, aus unserer Erfahrung, das ist unmöglich. Nicht realisierbar. Solche Sachen waren die Kriterien. Aber wenn jemand von uns das eine Stück gut gefunden hat, hat man es genommen. Und ich finde dieses Prinzip wunderbar, weil das, da hat man die Vielfalt und das ist schon gut. Eben. Was ist schon, ist meine Meinung oder wenn ich es gut finde, ich finde so

komische Dinge manchmal gut. Ich meine, dass wenn nur ich wählen würde, es wäre schrecklich.»¹⁶⁸

Noch zehn Jahre vor seinem Ende bewies der STV trotz bereits beträchtlich reduzierter Mittel eine äusserst breite Aktivität zugunsten seiner Mitglieder, wie der damalige Präsident William Blank in der Rückschau stolz erzählt: «In diesen Jahren (es war Anfang der 2000er-Jahre) hatte der STV noch eine grosse Aktivität [...] nicht nur [...] mit dem Tonkünstlerfest [...], sondern auch [...] zur Unterstützung des Schaffens, durch verschiedene Förderformate [...] bei der Herstellung von Partituren und/oder der Aufnahme von Schweizer Komponisten – und Ensembleporträts, die eine Art intelligente Gesamtheit bildeten zwischen: der Unterstützung, der Aufführung in Form von Konzerten oder Festen und dann auch einer Unterstützung (die auch eine Art Beratung für Musiker war), die auch eine Unterstützung für die am meisten Benachteiligten beinhaltete – dann nämlich, wenn sie im Ruhestand sind: mit einem speziellen Fonds. [...] Was mir am meisten gefallen hat, war, im Zentrum dieses Verbandes zu sein, der sowohl ein Hilfs- als auch ein Förderverband für die Musik war, [...] und [...] dass es für mich ein Stolz war, im Zentrum eines Verbandes zu sein, der den Komponisten in den Mittelpunkt stellte ... Natürlich gab es unter den Mitgliedern (unter den neunhunderteinundzwanzig Mitgliedern, die es gab) auch Interpreten, Chorleiter, Dirigenten, Musikwissenschaftler ... die Berufe der Musik. [...] Und ich möchte noch eine letzte Sache hinzufügen (die für mich eine wichtige Sache war – auch wenn es später Probleme damit gab), aber: Die Zeitschrift *Dissonanz* war eine sehr wichtige Sache.»¹⁶⁹

Dieser positiven eigenen Sicht widerspricht Blank allerdings, wenn er selbstkritisch anfügt: «Wir haben einmal eine Umfrage unter jungen Studenten gemacht, um herauszufinden, wie sie den STV sehen, was sie von dieser Vereinigung halten und ob sie sie schon kennen: Viele kannten sie nicht und diejenigen, die sie ein wenig kannten, fanden, dass es eine komische ... eine komische Kongregation [...] war.»¹⁷⁰

168 Sylwia Zytynska im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 5. 2022.

169 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Dans ces années-là (on était au début des années 2000) dans ces années-là, l'ASM avait encore une grande activité qui n'était pas seulement une activité liée au Tonkünstlerfest [...] mais aussi une activité d'aide à la création, à travers différents systèmes financiers [...] à la réalisation des partitions et/ou l'enregistrement de portraits, d'ensembles etc. suisses, qui faisaient une sorte de totalité intelligente entre: le soutien, la représentation sous forme de concerts ou de fêtes et puis aussi un soutien (qui était aussi une sorte de conseil à des musiciens) qui comprenait aussi un soutien aux plus défavorisés – lorsqu'ils sont à la retraite: avec un fonds spécial. [...] Ce qui m'a plu le plus c'était d'être au centre de cette Association, qui était à la fois une Association d'aide et de promotion pour la musique et puis, [...] c'était une fierté pour moi d'être au cœur d'une Association qui mettait le compositeur presque au centre ... Bien sûr, dans les membres (dans les neuf-cent et quelques membres qu'il y avait) il y avait aussi des interprètes, des chefs de chœur, des chefs d'orchestre, des musicologues ... les métiers de la musique. [...] Et j'ajouterai une dernière chose (qui était pour moi une chose importante – même si après il y a eu des problèmes avec ça) mais: la revue *Dissonance* était une chose très importante.»

170 Ebd.: «Donc, pour nous, on faisait un sondage – on a fait une fois un sondage auprès des jeunes

Immerhin konnte 2005 der Vereinszweck unaufgeregter neu justiert werden: «Der Schweizerische Tonkünstlerverein ist ein Berufsverband im Bereich Musik.» So beginnt die neue Fassung unserer Statuten», fasst Nicolas Bolens, Präsident seit September 2004 in seinem ersten Jahresbericht kurz und klar zusammen.¹⁷¹ 2006 hatten sich jedoch einige langjährige Probleme akzentuiert: Fragen von Repräsentation, Sprachen, Vielfalt, aber auch der unterschiedlichen Bedürfnisse insbesondere betreffend Dienstleistung, wie Bolens reflektiert: «Seit Jahrzehnten stellt der STV seine ganze Arbeit in vielfältigster Weise in den Dienst des musikalischen Lebens in der Schweiz. Alles, was er tut, geht weiter und wird so gut wie möglich den vielen schnellen Veränderungen des «kreativen Geistes» unserer Gesellschaft angepasst. Dennoch stellen sich bestimmte Fragen immer wieder: Inwieweit kann der STV das musikalische Leben in der Schweiz repräsentieren? Entspricht das, was er für die Mitglieder leistet, auch deren Bedürfnissen und Erwartungen? Wie kann er den Sprachregionen unseres Landes gerecht werden? Lässt sich trotz dieser Vielfalt eine gemeinsame Vision finden, die es erlaubt, für alle Mitglieder die geeigneten Initiativen zu ergreifen und die richtigen Entscheide zu fällen? Meine Situation als Präsident aus der Romandie in einem vorwiegend deutschschweizerischen Vorstand hat mich dafür sensibilisiert, dass es für die Glaubwürdigkeit eines schweizerischen Vereins unumgänglich ist, die nationale Vielfalt im Auge zu behalten und aktiv zu fördern. Es sind immer die Mitglieder, die einen Verein ausmachen.»¹⁷²

Die Notwendigkeit einer solchen Selbstbesinnung zeugt allerdings auch von einer gewissen Unsicherheit nach neuerlichen Querelen, die diesmal die Strukturen betreffen: An den Statuten vorbei hatte man den bisherigen Präsidenten Ulrich Gasser als neuen künstlerischen Sekretär eingesetzt und ihm so eine Festanstellung gesichert. Weil das Bedürfnis für eine solche Stelle (statt des früheren Generalsekretariats) aber ausgewiesen war, holte man das Verfahren nach und legalisierte so die Wahl.

Schon 2008 ergibt sich unter dem neuen Präsidium von Matthias Arter wieder eine Grundsatzdiskussion und definiert gleich eingangs einer dreitägigen Retraite die drei Hauptstossrichtungen («lignes principales de l'activité»). Man kommt zum Fazit, dass die Hauptachse der Aktivität neu gewerkschaftlich sein müsse: eine Interessenvertretung der Mitglieder mittels Lobbying bei der SUISA und in der Politik – nun erstmals explizit gemeinsam mit anderen kulturellen Organisationen im Rahmen der Dachorganisation Suisseculture –, während die zweite Achse «künstlerisch» genannt wird und wofür etwa die Plattform Musinfo und die Nachwuchsförderung erwähnt werden. Und angesichts der sich

étudiants pour savoir comment ils voyaient l'ASM, quel était leur ... leur ressenti par rapport à cette Association et s'ils la connaissaient déjà: beaucoup ne la connaissait pas et ceux qui la connaissaient un peu ont trouvé que c'était une drôle de ... une drôle de congrégation, etc. Donc, on a fait beaucoup de médiation à l'intérieur de l'association [...].»

171 Jahresbericht 2005, S. 5, ASM-E-3-100.

172 Nicolas Bolens: Jahresbericht 2006, S. 5, ASM-E-3-101.

zuspitzenden Finanzlage wird die Beschaffung von Geldmitteln («financière: recherche de fonds absolument nécessaire») ebenfalls in den Rang einer Haupttätigkeit erhoben.¹⁷³

Selbst versteht sich Arter als berufener Nachfolger, der Brotbecks Ideen weiterführt und umsetzt: «Und solange junge Leute, die er aus Bern, aus Biel gekannt hat, die hat er dann alle, sobald sie das Diplom hatten, ermutigt, so, geht in den STV rein und so [...] auch die Improvisatoren, die Konzeptkünstler sind nun halt auch mitgekommen, beiden Geschlechts, und Musikerinnen, die sich auch mit anderen Ästhetiken befassen als die, ja, orthodoxe Neue Musik mit dem grossen N. Und diese Leute haben sich natürlich dann eingebracht und das war sehr kreativ, ab und zu, eigentlich immer, war das sehr kreativ. Wir haben versucht, auch Leute in den Vorstand zu holen dann aus diesen Ästhetiken, aus der jungen Generation. Und das war ... wurde dann auch sichtbar, das wurde in Dissonanz sichtbar, mit ein bisschen Verspätung, muss ich sagen, weil die Redaktion relativ konservativ war, eine lange Zeit noch, aber das hat dann in der neuen Dissonanz, nach der grafischen Umgestaltung, auch in der Dissonanz doch Rückhalt gefunden, an den Tonkünstlerfesten haben wir uns sehr geöffnet in verschiedene ästhetische Richtungen, die Improvisation und so weiter.» Den Einsatz auch jenseits der etwas elitär mit grossem N geschriebenen Neuen Musik rechtfertigt er mit einer verblüffenden Erklärung: Man musste dem Bundesamt für Kultur gegenüber «für die Beiträge, die wir bekommen haben, eine Relevanz ausweisen, dass es uns gibt, also eine Existenzberechtigung, und das war sicher ein Ansporn, die Neue Musik mit dem grossen N auszuweiten. Es ist auch so, dass sehr viele komponierende Leute improvisierende Elemente einbezogen haben. Es ist schon lange kein Gegensatz mehr. Und ich glaube, dass auch die Hochschulen einen grossen Einfluss haben darauf, weil die eben Leute einbezogen haben in den STV, die vor allem aus der Improvisationsszene kamen.»¹⁷⁴

Eine Zeitzeugin, die diesen Aufbruch und die damit verbundene Stimmung als Musikerin wie als Vorstandsmitglied 2005–2008 mitgestaltet hat, war Franziska Baumann: «Der Schweizerische Tonkünstlerverein hat mir ganz viel gebracht, einerseits vom Netzwerk her, von den Komponisten, die ich da kennengelernt habe, weil es gab eben die Tonkünstlerfeste. Das fand ich einen super Anlass immer, weil man konnte viel hören, viele spannende neue Kompositionen hören und man kam in Kontakt mit den Leuten. [...] Dann die CDs, die gemacht wurden von Schweizer Komponisten. Es gab diese Reihe, verschiedene Reihen, Porträtreihen. Dann gab's später dann auch noch eine STV-Reihe, wo ich auch eine CD gemacht habe. [...] Ja, also inhaltlich wie sozial hat mir das ganz viel gebracht. Und ich denke, ich habe in dem Sinne viel einbringen können, weil ich die Improvisation als Teil [...] im Schweizerischen Tonkünstlerverein einfach auch verstärken [...] und auch wirklich als einen Teil, der zur zeitgenössischen

173 Protokoll der Vorstandssitzung vom 19.–21. 9. 2008, S. 2, ASM-E-1-53.

174 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022.

Musik dazugehört, verankern konnte. [...] Ich kam 2004 in den Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Und ich habe dann auch an den Festivals zum Teil Sachen machen können, also schon bevor ich im Vorstand war, wo es dann darum ging, von grafischer Notation in die Improvisation, wo sind die Brücken? Ich habe da versucht, auch Brücken zu bauen. Was ist eine Notation? Und so. [...] Das gab dann immer auch ganz interessante Diskussionen, auch mit den Komponisten, und wir haben diskutiert. [...] Wir hatten damals auch noch ein Budget für Projekteingaben zu unterstützen, also konnte man auch Projekte mit Improvisation unterstützen. Und der Anteil Improvisation in den Festivals wurde immer berücksichtigt. Also es musste auch in den Tonkünstlerfesten immer Improvisation dabei haben. Das war ganz wichtig.»¹⁷⁵ Der von Franziska Baumann angesprochene Erfahrungsaustausch war auch für Alfred Zimmerlin von zentraler Bedeutung: «Das war immer eine wichtige Erfahrung. Und ja, zu sehen, was machen die Kollegen?»¹⁷⁶

Wie weltfremd einige Vorstandsmitglieder indessen noch 2010 agierten, zeigt eine Episode um Beat Gysin, der seinen Kolleg:innen gleich eine ganze Fernsehreihe vorschlägt, Diskussionen mit Komponisten, einmal monatlich. Hier wird er nun aber zurückgepfiffen, die Selbstüberschätzung ist zu offensichtlich: «Der Vorstand ist der Meinung, dass dieses Projekt gerade keine Chance hat, angenommen zu werden, da die vorhandenen Personen [am Radio] nicht neu sind und keine Veränderungen wollen. Im Radio wird dies bereits praktiziert, auch wenn es sich nicht um eine Serie handelt.»¹⁷⁷

Abgesang oder Abwicklung?

An der Generalversammlung 2016 in Luzern schlug der Vorstand erstmals eine Frau zur Vereinspräsidentin vor: die Radioproduzentin Anne Gillot. Gewählt wurde aber mit 42:34 Stimmen die wilde Kandidatin Käthi Gohl Moser, die in einer Art Putsch von einer Mitgliedergruppe zusammen mit zwei weiteren Kandidat:innen für den Vorstand vorgeschlagen wurde.¹⁷⁸ Den Ausschlag gab wohl ihre breite Führungserfahrung an der Musikhochschule Basel: Sie präsentierte sich als jemand, die in Szenarien denken und die schwierige Situation des Vereins realistisch einschätzen konnte. Rasch skizzierte und diskutierte sie, wie es weitergehen könnte und müsste mit dem STV. Die Weichen waren aber

175 Franziska Baumann im Gespräch mit Raphaël Sudan, Bern, 23. 9. 2022; vgl. auch Raphaël Sudan: *The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers in Switzerland*, in: *the STV and Beyond*, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): *Musik-Diskurse nach 1970 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20)*, Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 309–336.

176 Alfred Zimmerlin im Gespräch mit Raphaël Sudan, Uster, 13. 1. 2023.

177 Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. 7. 2010, S. 7, ASM-E-1-54.

178 Protokoll der Generalversammlung vom 3. 9. 2016 in Luzern, in: *Jahresbericht 2016*, S. 14 f., ASM-E-3-111.

bereits anders gestellt und es blieb ihr nur die undankbare Aufgabe, den Verein abzuwickeln und dafür zu sorgen, dass mit einer klugen Fusionsstrategie im neuen Musiker:innenverbund einige wichtige Errungenschaften bewahrt werden konnten und das Archiv als Gedächtnis des Vereins erhalten blieb und so diese Geschichte dokumentiert und erforscht werden konnte: 2017 strich das Bundesamt für Kultur nämlich seine Subventionen für den Schweizerischen Tonkünstlerverein, der sich darauf mit anderen Verbänden zum Berufsverband Sonart zusammenschloss. Die Gründe dafür scheinen auf den ersten Blick klar: politischer Druck, vereint mit finanziellem Ausbluten. Eine Untersuchung der Vereinsdokumente, kombiniert mit Zeitzeug:inneninterviews, zeigt aber, dass dies zwar ein wichtiger Grund war, das Ende der Verbandsgeschichte aber nur multikausal zu verstehen ist und sich schon früh ankündigte: zu teure Verbandsstrukturen; eine zunehmende inhaltliche Öffnung, verbunden mit einer Annäherung der Musizierformen, insbesondere von Komposition und Improvisation. Die Öffnung äusserte sich allerdings auch in einer Kultur des Outsourcings, wodurch die Diskurshoheit aufgegeben wurde. Vernachlässigt wurde der sich entwickelnde Kontext: der STV war ein Akteur unter vielen anderen geworden. Das Ende des Vereins liest sich wie Protokolle seines Verschwindens.

Dies ist durchaus wörtlich zu verstehen, in mehrerer Hinsicht. Die Bedeutung des STV verblasste zusehends, Veranstalter zeitgenössischer Musik finden sich nun in der ganzen Schweiz. Und das Tonkünstlerfest war in anderen Festivals aufgegangen, wodurch das Ausbleiben des eigenen Publikums zwar mehr als wettgemacht werden konnte, das eigene Profil aber verschwand. Das Gleiche gilt für die CD-Reihe, die man immer weniger selber prägen konnte und die schliesslich ebenfalls aufgegeben wurde wie viele andere Tätigkeiten vom Solisten- bis zum Komponistenpreis, vom Schreibaufenthalt in der Tessiner Arbeitsresidenz Carona bis zur Musikeragenda. Mit der zunehmenden Öffnung verlor man den Kern des früheren Profils, vergraulte ältere Mitglieder, deren Interesse am Vereinsgeschehen abflaute. Lange beharrte man auf der kulturellen Mission und vernachlässigte das vom Bund immer mehr geforderte Dienstleistungsverständnis. Auch die politische Bedeutung des STV verblasste. In Diskussionen war man kaum mehr eine zentrale Stimme. Personell bemerkte man ebenfalls ein Verschwinden. Vorstandsmitglieder verliessen den Verein bereits nach kurzer Dauer, Mitarbeitenden musste gekündigt werden, teilweise unter konfliktuösen Umständen. Und selbst die Protokolle widerspiegeln die Situation: Sie wurden zunehmend rudimentärer und flüchtiger, wurden teils gar nicht mehr zur Kenntnis genommen, ja nicht einmal mehr ausgedruckt und abgelegt.

Bedeutete dieses Verschwinden nun eine fahrlässige oder gar mutwillige Zerstörung von Musikstruktur? Aus der Rückblende ist wohl nur eine ambivalente Antwort möglich: Sicher, man hat sich ausgegrenzt, war auch ein bisschen arrogant dabei, man hat sich zu lange mit sich selbst beschäftigt, sich selbstbezogen verhalten und das politische Wetterleuchten zwar wahrgenommen, aber zu wenig darauf reagiert und so taktisch Chancen verpasst. Man kann das Ende aber

auch positiv deuten: Der STV hat seine Mission erfolgreich erfüllt. Er hat sich überflüssig gemacht, weil sich die Situation geändert hat. Und er überlebt sich selbst, in neuen Dienstleistungen – angeboten von der Nachfolgeorganisation Sonart –, die gerade während der Covid-Krise enorm wichtig waren, ebenso in kulturellen Aktivitäten, die anderswo aufgenommen wurden, und im kollektiven Gedächtnis, in zahlreichen Dokumenten und der Reflexion darüber.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Ausführlicher dazu Gartmann (wie Anm. 121), S. 435–463.

Dissonanzen – Herausforderungen zweier Verbandszeitschriften

THOMAS GARTMANN

«Was den Inhalt der Zeitschrift betrifft, so wird diese Publikation, solange sie nicht in ausgewogener Weise Themen behandelt, die für die Mehrheit der Mitglieder und nicht nur für eine <dissonante> Minderheit von Interesse sind, kein wirkliches Spiegelbild des Lebens des STV sein.»¹

Mit diesen Worten intervenierte der frühere STV-Präsident Julien-François Zbinden an einer ausserordentlichen Vereinsversammlung und spielte dabei auf den Zeitschriftentitel *Dissonanz* an. Damit sind die Konfliktlinien angesprochen, die das Verhältnis des STV zu seiner Zeitschrift und ihrer Vorgängerin, der *Schweizerischen Musikzeitung* (SMZ), während Jahrzehnten prägten: Wieweit sollte diese ein Abbild des (ganzen) Vereins sein, wie ausgewogen und wie unabhängig? Dabei sollte sie gleichzeitig auch noch den verschiedenen Zielgruppen gerecht werden. Und diese wollten zumeist weniger eine kritische Reflexion des Musiklebens als Informationen dazu, worunter gerne Reklame für die eigenen Aktivitäten verstanden wurde. Immer wieder verwechselten einzelne Exponenten dabei persönliche Betroffenheit mit den Interessen des Vereins. So bekannte Zbindens Nachfolger Hermann Haller, dem die Kritik an seinem Oratorium missfiel, in fast treuherzig-naiver Offenheit, er hätte es vorgezogen, diese nicht zu veröffentlichen.²

Nach einer Finanzkrise 1974 aufgrund des Rückzugs der SUIISA als Geldgeberin – sie konnte dank der Kulturstiftung Pro Helvetia und der Rückkehr der SUIISA überwunden werden – sowie nach dem Rücktritt Rudolf Kelterborns als Chefredaktor auf das Jahr 1975 hin gab es eine deutliche Zäsur in der Geschichte der traditionsreichen SMZ. Als der junge Musikwissenschaftler Jürg Stenzl sich am 10. August 1974 als Nachfolger bewarb, hatte er klare Vorstellungen, wie er die Zeitschrift weiterentwickeln wollte: «Die SMZ ist so zu gestalten, dass sie den Bedürfnissen der Abonnenten und der sie tragenden Gesellschaften entspricht. Sie ist für – nicht gegen – die Leser zu gestalten, was nicht ausschliesst, dass sie die Leser zu Auseinandersetzungen und Diskussionen anregt.»³ Hier klingen

1 Protokoll der Generalversammlung vom 11. 9. 1993 in Basel, in: Jahresbericht 1993, ASM-E-3-88, S. 66: «Quant au contenu de la revue, tant qu'il ne traitera pas de manière équilibrée les sujets intéressants la majorité des membres et non pas seulement une minorité <dissonante>, cette publication ne sera pas le reflet réel de la vie de l'AMS.»

2 Schweizerische Musikzeitung, Protokoll der Sitzung der Gesellschafter vom 24. 1. 1978, S. 1, ASM-E-1-43: «[...] en ce qui concerne certains des cas cités: Hermann Haller n'ayant pas jugé bonne la critique de son oratorio, il avait préféré ne pas la publier [...]»

3 Jürg Stenzl: Bewerbungsschreiben vom 10. 8. 1974 für den Posten des Redakteurs, ASM-B-4-4.

bereits die kommenden «Auseinandersetzungen» an; die Einleitungssätze dieser «Skizzen zu einem Redaktionsprogramm für die SMZ» sind zwar ganz nach dem Gusto der beiden Träger, des STV und des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbands (SMPV), aber gerade diese Doppelträgerschaft sollte rasch zu Kontroversen führen. Weiteres klingt weitgehend unverfänglich, ausser dass Stenzl unter anderem Themenhefte über Dallapiccola und Xenakis ankündigt (und realisiert), Komponisten, die politisch wie ästhetisch (beide standen der kommunistischen Partei nahe und waren ausgesprochene Avantgardisten) nicht so ganz zur Schweiz jener Zeit passen wollten, ganz abgesehen davon, dass man hierzulande einheimische Themen bevorzugte. Aufhorchen lässt ein unbedingter Qualitätsanspruch, der nur zwischen den Zeilen eine kritische Haltung durchscheinen lässt, wörtlich gelesen aber jedem der beiden Träger gefallen musste: «Das Ziel des Redaktors muss darin bestehen, in jeder Nummer zwei wirklich gute Aufsätze zu bringen; mittelmässige und schlechte Aufsätze dürfen nicht aufgenommen werden. Die Auswahl der Aufsätze hat sich neben dem Anspruch auf Qualität zu richten nach: Lesbarkeit, Informationsgehalt, Aktualität (im weitesten Sinne), sprachliche Ausgeglichenheit (dt./frz.). Die Aufsätze sollten die *Helvetia mediatrix* im Auge behalten und wenn irgend möglich zwischen romanisch und germanisch den Austausch erleichtern. [...] Bücher und Musikalien sind regelmässig und kompetent zu besprechen.» Auf die erwähnte sprachliche Ausgeglichenheit hatte Stenzl in diesem Bewerbungsschreiben hingewiesen mit dem Verweis auf die eigene Mehrsprachigkeit und auf die Wichtigkeit, dass sich das «Romanisch[e]» – damit meinte er Sprache und Kultur der Suisse romande – und das Deutschschweizerische «relativieren».⁴ Diese Argumentation verhalf ihm schliesslich zur Wahl. In der Ausmarchung mit dem Gegenkandidaten Hans Ulrich Lehmann schwang er einstimmig obenaus: «Ausschlaggebend für die Wahl Dr. Stenzls ist die Tatsache, dass er ‹bilingue› ist, in Fribourg Wohnsitz hat und deshalb in der Lage und bereit ist, auch die ‹Rédaction de la partie française› zu übernehmen.»⁵ Mithin konnte so Geld gespart werden. Gewählt wurde er von einer Kommission mit Haller und Zbinden, dem STV-Präsidenten und seinem Nachfolger, die später zu seinen stärksten Widersachern wurden.

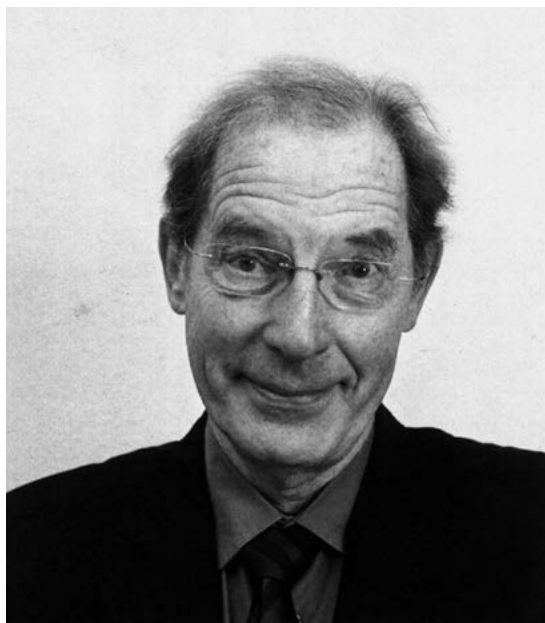
Streitpunkte – Mission impossible

Auch wenn Stenzl in vielem an Kelterborn anknüpft, fährt er doch einen angriffigeren Kurs, vor allem in den Rezensionen. Programmatisch thematisiert er Musikkritik als solche, indem vom Boswiler Kritiker-Symposium ein ausführlicher Tagungsbericht gebracht wird. Darin wiederum werden aus Kurt von Fischers Einleitungsreferat «Musikkritik lässt sich nicht normativ bestimmen»

⁴ Ebd.

⁵ Protokoll der Sitzung der Gesellschafter der SMZ vom 1. 10. 1974, S. 1, ASM-B-4-4.

Abb. 1: Der Musikwissenschaftler Jürg Stenzl (* 1942) war 1975–1983 Redaktor der *Schweizerischen Musikzeitung*. Fotograf:in unbekannt.



Thesen zur Technik des Kritikers von Walter Benjamin angeführt, die auch ein halbes Jahrhundert nach ihrer Erstveröffentlichung als Leitlinien für Stenzl wie für seinen Nachfolger Christoph Keller gelten können, insbesondere die drei folgenden: «1. Der Kritiker ist Strategie im Literatur- [von Fischers Ergänzung:] (bzw. Musik-)kampf. 2. Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen. 3. [bei Benjamin war es die V. These] Immer muss «Sachlichkeit» dem Parteigeist geopfert werden, wenn die Sache es wert ist, um welche der Kampf geht.»⁶ Bald kommt es zu ersten Konflikten. Besorgt zitieren die Träger den Redaktor für eine Aussprache, in der man ihn zwar lobt, ihn aber gleich mit Kritik an seiner Arbeit überhäuft: «Diskussion über den redaktionellen Inhalt der SMZ. Der Präsident [Haller] erklärte, dass das Niveau der SMZ sehr hoch sei und sie deshalb vor allem im Ausland ein hohes Ansehen genieße. Dennoch gebe es innerhalb des STV und des SMPV eine wachsende Zahl unzufriedener Mitglieder. Es ist daher wichtig, eine Lösung zu finden, die zumindest die Mehrheit der Mitglieder zufriedenstellt. Glücklicherweise stehen wir nicht mehr unter Zeitdruck, da die Westschweizer Gruppierungen des SMPV darauf verzichtet haben, dieses Jahr auf der Generalversammlung in Zug eine Entscheidung zu treffen, vorausgesetzt, die Frage wird auf die Tagesordnung gesetzt. Er zählte die Kritikpunkte auf, die in der Diskussion heute Morgen erwähnt wurden: Zu viel

6 Musikkritik in dieser Zeit, SMZ 117 (1977), S. 193–206; Auszüge des Referats von Fischer erschienen auf S. 194 f. Von Fischer referierte dabei auf Walter Benjamin: Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen, in: ders.: Einbahnstrasse, Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1928, S. 35.

Gewicht auf Musikwissenschaft. Die Rubrik «Komponisten stellen ihre Werke vor» ist nur für einen kleinen Teil der Leser von Interesse und führt zu Verbitterung bei einigen der Komponisten, die nicht berücksichtigt werden konnten. Die Mehrheit der SMPV- und STV-Mitglieder ist nicht ausreichend gebildet, um dem Niveau der fachspezifischen Artikel folgen zu können; die Artikel sind oft zu lang, was die Leser abschreckt. Die Rubrik «Musikleben» sollte so weit wie möglich einen Überblick über die Aktivitäten in der gesamten Schweiz geben und insbesondere die legitimen Wünsche der Musiker einer bestimmten Region berücksichtigen, wobei auch hier eine zu spezialisierte Sprache zu vermeiden ist (eine Lösung wäre z. B., wieder einen dem Chefredakteur unterstellten Westschweizer Redakteur einzustellen oder zumindest feste Mitarbeiter zu suchen, die einen bestimmten Bereich abdecken). Das Zitieren der Tagespresse sollte völlig verbannt werden. Der Ton gegenüber STV- und SMPV-Mitgliedern oder den Gesellschaftern selbst (z. B. Chronik des Schweizer Tonkünstlerfests in Biel) ist oft unangenehm. H. Huber möchte konstruktive Vorschläge unterbreiten, auch wenn er sich bewusst ist, dass deren Umsetzung mehr finanzielle Mittel erfordern würde. Anstatt die Artikel systematisch zu kürzen, wäre es sinnvoll, eine kurze Zusammenfassung voranzustellen. Es wäre denkbar, einen zweiten Redakteur für den pädagogischen Bereich und für Schulmusik einzustellen.»⁷

All diese Vorwürfe ziehen sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der SMZ und ihres Nachfolgeorgans *Dissonanz*. So unterschiedlich die Einwände sind, so klar lassen sich daraus die Probleme lokalisieren: Das Abonnentenpublikum ist zu heterogen, als dass man die unterschiedlichen Bedürfnisse befriedigen könnte, und dies schon gar nicht unter dem vorgegebenen Kostendach. Die Vorwürfe widerspiegeln so vor allem die unterschiedlichen Erwartungen.

Stenzl reagiert zunächst sich verteidigend, indem er auf die Widersprüche hinweist, um nicht direkt auf die Kritik eingehen zu müssen: «Er halte es für ziemlich widersprüchlich, Veränderungen zu fordern und gleichzeitig das Prestige der SMZ anzuerkennen. Herr Stenzl nimmt die vorgetragenen allgemeinen Anmerkungen gerne zur Kenntnis. Er möchte aber auch die Detailbemerkungen verstehen. Er bedauert, dass er von Kritik immer auf indirektem Weg erfahren muss, obwohl es für unzufriedene Leser so einfach wäre, ihn anzurufen oder ihm zu schreiben, um ihn auf mögliche Fehler oder Auslassungen aufmerksam zu machen. Er ist stets bereit, eine Richtigstellung zu veröffentlichen, wenn dies gerechtfertigt ist. Trotz der beträchtlichen Zeit, die er für die SMZ aufwendet (über 20 Stunden pro Woche), sind Fehler unvermeidlich.» Der SMPV-Vertreter konkretisiert die Kritik, allerdings mit einem weiteren Widerspruch: «Herr Widmer berichtet, dass er eine Umfrage unter den Mitgliedern der Luzerner Gruppe des SMPV durchgeführt hat. Diese finden die Zeitschrift gut, aber ein grosser Teil von ihnen erklärt, dass sie die Zeitschrift nicht mehr lesen, vor allem, weil

7 Schweizerische Musikzeitung, Protokoll der Sitzung der Gesellschafter vom 24. 1. 1978, S. 2 f., ASM-E-1-43.

es zu wenig praktische Artikel gibt und sie den Stil zu schwierig finden.» Auch vonseiten des STV-Präsidenten kommt zunächst Lob für Stenzl, bevor er dessen Stil anprangert: «H. Haller las alle Zeitschriften aus den Jahren 1976 und 1977 noch einmal gründlich durch. Er bestätigt, dass die Artikel interessant sind, auch wenn sie manchmal nur eine relativ kleine Anzahl von Lesern betreffen. Der Anteil des Musiklebens in der Schweiz sei deutlich gestiegen, könne aber noch weiter ausgebaut werden, was nicht bedeute, dass man die Geschehnisse im Ausland völlig ausblenden solle. Ausserdem bedauerte er, dass es den Nachrichten manchmal an Objektivität fehle, eine Behauptung, für die er zahlreiche Beispiele anführte. Auch die Spitzen gegen den Zürcher Stadtpräsidenten H. Sigmund Widmer und den Bundespräsidenten H. Kurt Furgler fand er deplatziert. Er weist auf den Unterschied zwischen einer Tageszeitung und einer Fachzeitschrift hin, die, da sie von ihren Lesern oft archiviert wird, darauf achten muss, stets seriös zu sein.»

Hier hakt der STV-Generalsekretär nach. Ihn stört es am meisten, dass Stenzl sich an wichtigen Persönlichkeiten festbeisst: «H. Geller berichtete, dass die abfälligen Bemerkungen über Vereinsmitglieder den Vorstand des STV sehr aufgeregt hätten und dieser seine Vertreter angewiesen habe, Herrn Stenzl zu ermahnen, dass er seine Aufgabe als Chefredakteur der SMZ loyal ausführe. Insbesondere fand er in seinen kleinen Nachrichten schlechte Kritiken über Elisabeth Speiser und Rudolf Baumgartner, was nicht hinnehmbar ist.»⁸ Keine Erwähnung findet dabei, dass diese beiden Angegriffenen in den Augen des STV wohl besonderen Schutz verdienen: die Sängerin Speiser als Partnerin des grossen Musikmäzens Hans Jecklin (Musikhausbesitzer und Produzent von Schallplatten mit Schweizer Komponisten und Interpret:innen), der Dirigent Baumgartner als Leiter des Luzerner Konservatoriums und der dortigen Internationalen Musikwochen.

Der Generalsekretär, der in der Kommission kein Stimmrecht hat, spielt darauf seine Autorität als Jurist aus und versteigt sich gleich zu einer ultimativen Kündigungsandrohung: «Bei anderen Gelegenheiten war er [der Redaktor] offensichtlich voreingenommen. Der STV-Vorstand fordert, dass derartige Vorgänge sofort eingestellt werden, ansonsten sein Vertrag nicht mehr verlängert wird. Bei der ersten Entgleisung wird sogar die Frage der sofortigen Kündigung seines Vertrages aus wichtigen Gründen in Betracht gezogen.» Stenzl reagiert nicht etwa kleinlaut, sondern geht zum Gegenangriff über: Er «bedauert es bitter, zum zweiten Mal Drohungen vom Vorstand des STV zu erhalten. Es erscheint ihm schwierig, in einem solchen Klima zu arbeiten, zumal die erwähnten Zitate die einzigen unter mehreren hundert Kurzberichten sind. Im Übrigen gebe es in seinem Redaktionsstatut keine diesbezügliche Bestimmung, und er frage sich ausserdem, inwieweit dies mit der Pressefreiheit vereinbar sei.» Die Arbeitgeber reagieren mit einem knappen «Wer zahlt, befiehlt»: «Die Herren Bloch, Haller

⁸ Ebd., S. 3 f.

und Steinbeck⁹ erinnerten daran, dass die SMZ von Pro Helvetia, der Suisa, der SMPV und dem STV finanziell unterstützt werde, die daher das Recht hätten zu verlangen, dass die SMZ nicht einen Weg einschläge, der ihren Interessen und denen ihrer Mitglieder zuwiderlaufe. H. Geller erinnert daran, dass das Amt von H. Stenzl rechtlich gesehen ein Mandat darstelle und daher gemäss dem Eidgenössischen Obligationenrecht auf einem jederzeit aus wichtigen Gründen wider-rufbaren Treue- und Vertrauensverhältnis beruhe. Er zeigt sich überzeugt, dass die Forderungen der Gesellschafter nicht gegen die Pressefreiheit verstossen.»

Die Antwort ist von beissender Ironie, indem der Chefredaktor die vorgebrachten Vorwürfe einzeln zerpfückt: «H. Stenzl fragt sich, wo die Grenze verlaufen soll. Hat er das Recht, positive Kritiken über einen Schweizer Musiker zu veröffentlichen? Wenn es nur darum geht, Propaganda zu machen, sollten dann nicht alle Künstler unabhängig von ihrem Ruf strikt gleich behandelt werden? Ein grosser Vorteil der SMZ sei, dass sie verlagsunabhängig sei und man dort Kritik üben könne, die die Tageszeitungen nicht veröffentlichen wollten. Um attraktiv und informativ zu sein, muss sie Diskussionen auslösen und die Leser zum Nachdenken anregen.»¹⁰

Auch den Vorwurf zu grosser Wissenschaftlichkeit kontert Stenzl vehement und ätzend: «Herr Stenzl stellt zunächst fest, dass einige der ihm vorgetragene Kritikpunkte widersprüchlich sind. So wird ihm beispielsweise vorgeworfen, dass die SMZ zu seriös oder wissenschaftlich und nicht attraktiv genug sei, und man stösst sich jedes Mal daran, wenn er ein engagiertes oder humorvolles Element einbringt. Er hält es für wichtig, das von der SMZ errungene Ansehen zu bewahren und die intellektuellen Fähigkeiten der Leser nicht zu unterschätzen.»

Die Vorwürfe mangelnder Aktualität, fehlender Attraktivität der Aufmachung und Vernachlässigung der Peripherie nutzt er, um die eigenen Forderungen einzubringen: «Wenn man im Musikbereich präzise berichten will, ist es unerlässlich, die richtige Terminologie zu verwenden. Im Gegensatz zu den Tageszeitungen kann die SMZ nicht aktuell sein, da die Artikel zwangsläufig mehrere Monate nach den berichteten Ereignissen erscheinen. Ihre Aufgabe ist es vielmehr, die in den Tageszeitungen zu findenden Elemente zu vertiefen, was schwierig ist, da in beiden Publikationen oft dieselben Mitarbeiter schreiben. In dieser Hinsicht sind Budgetbeschränkungen ein grosses Hindernis. Ohne sie wäre es möglich, zahlreiche Illustrationen vorzusehen und der SMZ ein modernes Layout zu geben, das ausreichen würde, um viele Leser zu gewinnen, wie der Präsident des STV, Herr Julien-François Zbinden, so oft zu Recht betont hat.»¹¹

Er widerlegt alle Vorwürfe, Punkt für Punkt. Zum Einwand, er publiziere zu wenig zu Schulmusik, meint er: «Was die Schulmusik betrifft, so ist dies ein

9 Werner Bloch ist der neue SMPV-Delegierte, Hans Steinbeck, der Leiter des SUISA-Musikdienstes, vertritt hier die Urheberrechtsgesellschaft als den dritten Subventionsgeber.

10 Schweizerische Musikzeitung, Protokoll der Sitzung der Gesellschafter vom 24. 1. 1978, S. 4 f., ASM-E-1-43.

11 Ebd., S. 4 f.

Bereich, in dem er sich gut auskennt, da er verpflichtet ist, in Fribourg Gymnasiallehrer auszubilden. Es fällt ihm schwer, brauchbare Artikel zu finden. Er ist der Meinung, dass solche Probleme in der SMZ nicht vorrangig behandelt werden sollten, zumal Lehrer, die an Kantonsschulen arbeiten, innerhalb des SMPV eine Minderheit darstellen.»

Am meisten ärgert sich die Herausgeberschaft über den süffisanten Ton und dass Stenzl es geniesst, sich als Nestbeschmutzer zu gebärden, worauf dieser sich verteidigt: «H. Steinbeck rät H. Stenzl, bei der Frage, was man veröffentlichen sollte und was nicht, mehr Augenmass walten zu lassen. Als Beispiel nennt er die Tatsache, dass der Chefredakteur in seiner Kolumne über das Bieler Fest persönlich gegen den STV Stellung bezogen hat. H. Stenzl gibt zu, dass er auf Anraten seiner Frau eine zweite Kritik am STV, die in diesem Artikel geäußert wurde, eliminiert hatte. Es liegt in seiner Natur, offen zu schreiben, was er für richtig hält. In Biel sprach er mit mehreren Mitgliedern des STV, die seine Einschätzung für die Werke von Mariétan und Roy teilten. Persönlich bedauert er die derzeitige Tendenz in der Kritik, vage zu bleiben und sich weder in positiver noch in negativer Richtung zu engagieren.»¹² Der Generalsekretär Bernard Geller doppelt nochmals nach und bedauert, «dass H. Stenzl sich nicht zuerst beim Sekretariat des STV erkundigt hat, das ihm hätte bestätigen können, dass Roys Werk weder aus lokalen Gründen noch wegen des 70. Geburtstags des Komponisten ausgewählt wurde, sondern einfach als Ergebnis einer regulären Abstimmung der Jurymitglieder, die in gutem Glauben auf qualitativen Kriterien beruhte.» Zuerst mahnt er ihn fast väterlich: «Er hofft, dass H. Stenzl versteht, dass unsere Bemerkungen alle gut gemeint sind und von dem Wunsch inspiriert wurden, ihn davon zu überzeugen, in Zukunft «Spitzen» zu vermeiden, denen er sicherlich keine grosse Bedeutung beimisst und die ihm so viel unnötigen Ärger einbringen.» Angefügt wird eine doppelte Drohung, welche die gespielte Liebenswürdigkeit abrupt ablegt: «Wir möchten vermeiden, dass dieses Thema Gegenstand einer Rede auf der Generalversammlung wird und zu leidenschaftlichen Entscheidungen führt», mahnt der STV-Sekretär, und der SMPV winkt mit der Finanzkeule: «H. Bloch fügte hinzu, dass, wenn unsere Mitglieder die SMZ verlassen würden, diese dem Untergang geweiht wäre, was wir um jeden Preis vermeiden wollen.»¹³ Zuckerbrot und Peitsche, genauer: Lob, väterliche Mahnung, Kritik, Kündigung und Untergang – dieses Muster wird sich später, beim Nachfolgeorgan *Dissonanz* bis ins Detail wiederholen.

12 Ebd., S. 5. Dabei handelte es sich um Pierre Mariétans *Images du temps* und Alphonse Roys *Kaléidoscope*. Stenzl taxierte beide Werke als «epigonal», «mit allen Merkmalen eines «Katalogstücks» dieser Jahre respektive bei Roy des letzten Jahrhunderts und kritisierte, dass sie «nicht hätten durchgehen dürfen. Sicher, die Jury scheint an die ihr vorliegenden Partituren gebunden zu sein. Muss sie aber wirklich zudem noch runde Geburtstage, lokale Komponisten und individuelle Vorlieben ihrer Mitglieder usw. unter einen Hut bringen?» SMZ 117 (1977), S. 222.

13 Schweizerische Musikzeitung, Protokoll der Sitzung der Gesellschafter vom 24. 1. 1978, S. 6, ASM-E-1-43.

Gleichwohl erarbeiteten die Herausgeber ein neues Konzept, notabene ohne den Redaktor einzubeziehen. An der nächsten Sitzung der Gesellschafter fragte die Verlegerin Erika Hug, was denn der Hauptzweck der gewünschten Änderung sei, worauf Zbinden die früheren Argumente wieder aufnimmt: «Herr Zbinden ist der Meinung, dass die SMZ das alltägliche Musikleben stärker widerspiegeln sollte. Die Mitglieder des SMPV und des STV sind in ihrer Mehrheit keine Gelehrten. Auch auf die Gefahr hin, dass unser Versuch scheitert, müssen wir versuchen, sie für die SMZ zu interessieren. Erst danach werden wir prüfen, ob unsere Vorstellungen mit unseren derzeitigen oder künftigen budgetären Möglichkeiten vereinbar sind.»¹⁴

Der angegriffene Chefredaktor verteidigt sich hierauf mit dem Argument, «dass er sich treu an die Vorstellungen gehalten hat, auf deren Grundlage er vor vier Jahren eingestellt wurde. Er investiert jährlich über tausend Stunden in die SMZ. Beim erneuten Lesen alter Schweizer musikpädagogischer Blätter, die oft als Vorbild genannt werden, stellte er fest, dass die Artikel dort oft sehr lang waren, keine Untertitel hatten und weniger als 30 Prozent der Artikel auf Französisch waren. Er war daher überrascht von der ständigen Kritik des SMPV an diesem Thema und hatte den Eindruck, dass der SMPV interne Konflikte auf den Chefredakteur projiziert hatte. Er ist der Ansicht, dass die gemeinsamen Vorschläge des SMPV und des STV sowohl inhaltlich als auch vom Ton her implizit einen heftigen Angriff auf ihn darstellen. Nachdem er darauf hingewiesen hat, dass der deutsche Text [des Konzepts] keine genaue Übersetzung des französischen Originaltextes darstellt, fasst er seine Kritik an diesem Dokument [...] zusammen.»¹⁵ Insbesondere frappt, wie eng die beiden Verbände ihn an die Kandare nehmen wollten: «Einsetzung eines Komitees, das mit den nötigen Vollmachten ausgestattet ist, mit der Redaktionsequipe zwei- bis dreimal jährlich Bilanz zu ziehen und zu kontrollieren, ob die Letztere die von den Gesellschaftern beschlossene Linie einhält und bei Bedarf die nötigen Korrekturen anbringt.» Ausserdem war davon die Rede, ihm «ein oder zwei Redaktoren beizuordnen (adjoindre)».¹⁶ Aufgestossen ist ihm sicher auch der autoritäre Ton dieser einstimmig, also mit Zustimmung von Klaus Huber beschlossenen Vorschläge; diesen hatte er in dieser Sache wohl eher als Verbündeten eingeschätzt.

14 Schweizerische Musikzeitung, Protokoll der Sitzung der Gesellschafter vom 23. 1. 1979, S. 3, ASM-E-1-44.

15 Ebd., S. 4.

16 Protokoll der Sitzung vom 28. 9. 1978 Beratung über Struktur und Inhalt der Schweizerischen Musikzeitung, ASM-B-4-4. In diesem Abschnitt ist die Übersetzung von Rita Wolfensberger allerdings korrekt. Das Original lautet: «Instauration d'un Comité doté des pouvoirs nécessaires pour établir avec l'équipe rédactionnelle un bilan deux à trois fois par année, contrôler que cette dernière suit la ligne décidée par les sociétaires et amener les correctifs nécessaires.» Mit dem mildernden Zusatz «bei Bedarf» sind die Interventionsmöglichkeiten noch etwas abgeschwächt. Ein wesentlicher Unterschied betrifft allerdings den Titel des Protokolls, der das Informelle der Sitzung unterstreicht: Réunion informelle sur la structure et le contenu de la Revue Musicale Suisse, ASM-B-4-4.

In der Folge geht er gar nicht auf den Konzeptvorschlag ein, sondern lehnt ihn rundweg als unzulässig sowie praxisfern ab und droht mit der Kündigung:

- «a) Es handelt sich um einen Versuch, das Redaktionsstatut einseitig zu ändern, was rechtlich nicht haltbar ist.
- b) Der angestrebte Totalumbau betrifft eine Situation, die lange vor dem Amtsantritt von Herrn Stenzl bestanden hat und beinhaltet Punkte, die in der Vergangenheit aufgrund schlechter Erfahrungen aufgegeben werden mussten.
- c) Das neue Konzept zielt darauf ab, die SMZ zu einer Zeitschrift zu machen, die sich hauptsächlich auf nationale und regionale Nachrichten stützt, und die Schweiz zu isolieren.
- d) Der Entwurf ist völlig praxisfern und basiert auf einer vagen oder falschen Terminologie, die nicht viel bedeutet. Es werden mindestens 25 000 bis 35 000 Franken pro Jahr zusätzlich benötigt.
- e) Er betrachtet die ersten drei Vorschläge bezüglich der Redaktion als ein echtes Misstrauensvotum gegen ihn: Man würde eine Art Zensurinstanz einführen. Wenn diese drei Vorschläge angenommen würden, würde er zum 31. Dezember 1979 zurücktreten.»

Der STV-Generalsekretär hält sich darauf strikt an die Formalien: «Herr Geller bedauerte, dass Herr Stenzl dieses nur auf die Zukunft gerichtete Dokument, in dem die Vergangenheit absichtlich ausgeklammert worden war, so negativ interpretiert habe. Rechtlich gesehen ist es richtig, dass das Redaktionsstatut nicht ohne die Zustimmung von Herrn Stenzl geändert werden kann, solange der vorliegende Vertrag in Kraft ist. Dies ist genau der Gegenstand unserer Diskussion. Wenn dieser Vertrag jedoch nicht über den 31. Dezember 1979 hinaus verlängert wird, haben die Mitglieder wieder volle Freiheit in Bezug auf das Redaktionsstatut.» Mit einem Aufruf zur Güte drängt STV-Präsident Zbinden zu einer konkreten Meinungsäußerung: «Herr Zbinden wünschte sich, dass Herr Stenzl eine konstruktivere Haltung einnehmen und uns auch seine Meinung zu den anderen neun Vorschlägen, die am 28. September [1978] ausgearbeitet wurden, mitteilen würde.»¹⁷ Klaus Huber stellt sich auf die Seite von Stenzl, wenn er Verständnis zeigt für dessen Verbitterung darüber, dass «der SMPV und der STV es nicht für nötig gehalten hätten, ihn von Anfang an in die Debatte einzubeziehen». Auf eine abermalige Bitte des Verlagsvertreters Heinrich Fischer hin nimmt sich Stenzl das Papier vor und zerpfückt die weiteren Punkte mit rhetorischen Fragen, die aufzeigen, wie unzulänglich das Konzept sei:

- «4) Wann ist ein Artikel <für den Durchschnittsleser zugänglich>? Wer ist dieser <Durchschnittsleser>?
- 5) Was bedeutet <historisch-musikwissenschaftlich>? Ist es zum Beispiel möglich, einen Artikel über Monteverdi nur dann zu veröffentlichen, wenn eines seiner Werke gerade in der Schweiz gespielt wird?

17 Schweizerische Musikzeitung, Protokoll der Sitzung der Gesellschafter vom 23. 1. 1979, S. 4, ASM-E-1-44.

- 6) Wo findet man gute Mitarbeiter für regionale und lokale Informationen?
- 7) Vor zwei Jahren hat sich der SMPV verpflichtet, eine Kommission zu ernennen, die Herrn Stenzl mit pädagogischen Artikeln versorgt. Das hat sie nicht getan. Die Mehrheit der Lehrer an Grund- und Mittelschulen sind keine Mitglieder des SMPV.
- 8) Wann sind Probleme des Musiklebens «praktisch»?
- 9) Ein grosser Teil des Musiklebens spielt sich ausserhalb von Konzerten ab (Jazz, Volksmusik, Popmusik, Medien usw.). Sollte man sich auf sie konzentrieren, um sie «gerecht» zu berücksichtigen?
- 10) Wann ist ein Artikel zu lang? Das hängt vom Umfang des behandelten Themas ab. Pädagogen und Musiker sollten bereit sein, die notwendigen Anstrengungen zu unternehmen, um ihre Ausbildung zu ergänzen und zu erweitern.
- 11) Woher kommt das Geld, um die notwendigen Übersetzer zu bezahlen? Herr Stenzl könnte seine Zeit als Redakteur (20 Stunden pro Woche) unter keinen Umständen weiter aufstocken.
- 12) Die Änderung des äusseren Erscheinungsbildes ist wünschenswert, wenn wir die Mittel haben, sie zu realisieren.»¹⁸

Niemand wagt es, auf diese Fragen zu reagieren. Aus der allgemeinen Ratlosigkeit heraus schlägt Stenzl vor, dass «der SMPV und der STV so bald wie möglich eine professionell erstellte Umfrage unter ihren Mitgliedern durchführen, um deren Meinung über die SMZ zu erfahren».¹⁹ Diese Taktik erscheint als ein bewährtes Mittel, damit sich aufgrund der erwarteten widersprüchlichen Rückmeldungen nichts ändert.

Die Debatte wurde einige Wochen darauf im STV-Vorstand neu aufgelegt, wieder ohne Stenzl. Auch hier waren die Positionen kontrovers: Klaus Huber, der Kassier, stellte sich hinter den aufmüpfigen Redaktor, wünschte sich, dass die Zeitschrift in Zukunft ihr «kulturelles Niveau beibehält und nicht zu einem reinen Nachrichtenblatt verkommt», und sprach die Konsequenzen der Kündigung an, die im Raum schwebte: «Wenn wir Herrn Stenzl entlassen, wird die Öffentlichkeit davon erfahren und sich denken, dass wir ihn wegen seiner linken Gesinnung hingerichtet haben.» Hubers Drohung konterte Rudolf Kelterborn trocken: Er «bezweifelte, dass Stenzls linksgerichtete Ideen die Hauptursache für die derzeitige Unzufriedenheit seien. Dem Chefredakteur wird vor allem vorgeworfen, persönliche und polemische Urteile in den Text einzubringen. Wir müssen den Mut haben, Entscheidungen zu treffen, die wir für richtig halten, ohne uns von dem Lärm, den sie verursachen werden, einschüchtern zu lassen. Herr Kelterborn ist seit langem der Meinung, dass die Zeitschrift jedes Jahr eine oder zwei umfangreichere Ausgaben mit kulturellem Inhalt enthalten sollte, während die anderen Ausgaben mehr auf Informationen ausgerichtet sind.» Der Vorschlag stösst bei Robert Faller auf

¹⁸ Ebd., S. 5.

¹⁹ Ebd., S. 6.

Zustimmung und als Einziger spricht er sich direkt für eine Kündigung aus. Er weiss, «dass die Mehrheit der Westschweizer die Beibehaltung der SMZ wünscht. Das Konzept von Herrn Kelterborn halte er für ausgezeichnet. Da der Dialog mit Herrn Stenzl nicht mehr möglich sei, müssten wir uns von ihm trennen, aber es werde schwierig sein, ihn zu ersetzen.» Eric Gaudibert wiederum vermittelt und sucht die Situation einzuordnen: Er stellt fest, «dass der Druck der SMPV-Mitglieder (deren kulturelles Niveau niedriger ist als das der STV-Mitglieder) auf ihren Zentralvorstand real ist. Die Mehrheit von ihnen wünsche sich eher ein Verbandsorgan als eine Kulturzeitschrift.» Urs Peter Schneider schliesslich nimmt Hubers Votum teils wörtlich auf und sekundiert: «Wenn der STV jetzt auf Druck des SMPV Herrn Stenzl entlasse, werde die Öffentlichkeit trotzdem denken, man habe einen Linken liquidieren wollen», worauf Kelterborn nochmals klarstellt, «dass ein Chefredakteur, mit dem man nur schriftlich sinnvoll kommunizieren kann, nicht für seine Position qualifiziert ist. Sobald man bestimmte Verantwortlichkeiten übernehme, müsse man akzeptieren, dass man Kritik ausgesetzt sei.» Trotz aller scharfen Einwände willigt der Vorstand schliesslich doch in eine Leserumfrage ein: «Die Ergebnisse werden es uns ermöglichen, neue Richtlinien zu erstellen, die als Pflichtenheft für den Chefredakteur gelten.»²⁰

Wohl wider Erwarten ist der Rücklauf der Antworten sehr breit. Rund 30 Prozent der Verbandsmitglieder beteiligen sich daran, durchaus repräsentativ bezüglich Verteilung auf die beiden Verbände wie auch auf die drei Sprachen. Und die Stimmungslage ist gar nicht so negativ, wie von den Vertretern behauptet. Wie der STV-Generalsekretär in einer minutiösen Analyse der Antworten – er spricht von 27000 Berechnungen – festhält, ist man sich in einigen Forderungen weitgehend einig: leichte Lesbarkeit der Artikel (besonders ausgeprägt beim SMPV), ohne die Qualität zu opfern, Einführung einer neuen Rubrik, die den praktischen Problemen der Musiker gewidmet ist, Zusammenfassungen der Hauptartikel in der Gegensprache, eine Lösung finden, um das Unbehagen der Romands zu beheben. Zwei Drittel der Leser:innen wünschten sich vermehrt französischsprachige Artikel, was verriet, dass man ennet dem Röstigraben nur ungerne (und eingeschränkt) Deutsch las – wobei das Umgekehrte natürlich auch galt, auch wenn es nicht angesprochen wurde. Artikel zu ausländischen Themen wurden deutlich abgelehnt.

All diese Punkte (ausser dem letztgenannten) werden zur anfänglichen Richtschnur der späteren Zeitschrift *Dissonanz*. Uneinig sind sich die beiden Zielgruppen dagegen, was die Inhalte betrifft: Während die Pädagogen vermehrt Artikel zur Musikpädagogik sowie Schulmusik wünschen, sind es beim STV Werkanalysen von Schweizer Komponisten – beides keine Überraschung. Einig sind sich beide Gruppen im Desinteresse für das Ausland, im Wunsch nach kürzeren Artikeln (wobei die STV-Mitglieder «ein wenig mehr Geduld» zeigen). Bei den freien Antworten wünschen beim SMPV immerhin 18 «eine ausgewogenere

20 Protokoll der Vorstandssitzung vom 10. 2. 1979, S. 7 f., ASM-E-1-44.

Behandlung der unterschiedlichen ästhetischen Tendenzen» (gegenüber einem, der möchte, dass man «mehr von der Avantgarde spreche»), beim STV beklagen sich 10, dass die Zeitschrift «nicht genügend objektiv sei», wobei unklar ist, ob sich dies gegen (polemische) Kritiken richtet oder ob, wie beim SMPV, ein stilistisches Gleichgewicht gemeint war. Deutlich wird, dass der Chefredaktor polarisiert: Beim SMPV äussern sich 18 positive und 3 negative Stimmen, während beim STV 7 den aktuellen Redaktor dazu «beglückwünschen, dass die SMZ noch nie so gut gewesen sei», wogegen 5 ihm gegenüber «ihre Feindseligkeit ausdrückten», wie die Voten zusammenfasst wurden. Immerhin 5 Mitglieder wünschen sich schliesslich «mehr Humor» und einer fand die Umfrage schlicht kindisch («puéiril»).²¹ Zielgruppengerechtigkeit war in der Tat eine wiederkehrende Herausforderung, zumal bei einer so heterogenen Zwangsabonnentenschaft: Die Vereinsmitglieder bezogen die Zeitschrift nicht aus eigenem Antrieb, sondern erhielten sie unaufgefordert zugestellt und finanzierten sie durch ihre Mitgliedsbeiträge unfreiwillig mit.

Wie zu erwarten war, beruhigte sich die Situation nach den ambivalenten, aber durchaus wohlwollenden Rückmeldungen der Umfrage etwas. Bei seinem Rücktritt als STV-Präsident sprach Zbinden sogar stolz von einem Erfolg: Die 119 Jahre alte Zeitschrift habe ihre drei Gesellschafter «immer wieder beschäftigt. Um Klarheit zu schaffen und unnötige Polemiken zu unterbinden, hat unser Verband auf Vorschlag des Chefredakteurs in kürzester Zeit den Fragebogen erstellt, den Sie erhalten haben und den über 1000 Mitglieder des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbands und des STV beantwortet haben, d. h. 30%. Anhand der Ergebnisse konnten wir neue Richtlinien aufstellen, die als Pflichtenheft für den Chefredakteur gelten.»²² Irgendwie schaffte es Stenzl im Folgenden, nicht nur die Gemüter zu beschwichtigen, sondern auch beide Lager so weit zufriedenzustellen, dass sie nicht mehr aufbegehren. Dabei half wohl, dass nun mit Klaus Huber jemand als Präsident folgte, der Stenzls Ideen viel aufgeschlossener gegenüberstand.

Eine Kontroverse mit Replik und Duplik entzündete sich dann an einer Interpretation, an Martin Meyers Artikel «Schweizer Pianisten», mit einer Breitseite gegen ebendiese, denen er Provinzialismus bescheinigt. Der Grosskritiker (NZZ, Fono Forum, Jury zahlreicher Wettbewerbe) wird nun seinerseits von Christoph Keller mit dem Argument angegriffen, er gehe «an Interpretation heran mit Kategorien des Leistungssports».²³

Obwohl sich in der Umfrage für Kulturpolitik explizit kein Interesse zeigte, sind Stenzl kulturpolitische Stellungnahmen wichtig. 1981 druckt die SMZ in der Rubrik «Diskussion» ein «Manifest über die schweizerische Medienpolitik» des STV, wo der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft vorgeworfen

21 Bernard Geller: Résultat de l'enquête de la SSPM et de l'AMS sur la Revue Musicale Suisse de demain, ASM-E-1-44.

22 Discours d'adieu de M. Julien-François Zbinden, Président, lors de l'Assemblée générale de l'AMS du 17 juin 1979 à la Salle des fêtes de Carouge, ASM-E-1-44.

23 Zuschriften zu Martin Meyers Artikel «Schweizer Pianisten», in: SMZ 120 (1980), S. 244-247.

wird, den Kulturauftrag zu vernachlässigen. Man spricht sich gegen «Einschaltquoten als einziges relevantes Kriterium» aus, gegen die negative Wirkung von Radiowerbung sowie gegen die Einführung eines dritten Radioprogramms und fordert, dass die Medien weiterhin selbst Impulse geben zu «schöpferischen Aktivitäten» und «die technischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten für die weitere Entwicklung der Kultur fruchtbar machen».²⁴

Im gleichen Jahr öffnet Stenzl seine Spalten dem SRG-Generaldirektor Leo Schürmann, der die Einführung des dritten Radioprogramms verteidigt und für seine Institution etwas widersprüchlich die Attribute des Kulturträgers («Die Medien [...] sind nicht mehr nur Träger von Kultur, sondern auch Zeichen von Kultur»), sogar des Mäzenatentums («action de mécénat») reklamiert, weil die SRG damals ihre Orchester mit jährlich 16 Millionen Schweizer Franken unterstützte. Ausserdem erwähnt er die jährlich zehn Millionen Franken, welche an die SUIISA an Urheberrechtsgebühren bezahlt würden, wobei er nicht erwähnt, dass ein grösserer Teil davon ins Ausland weiter überwiesen wurde.²⁵

Was sich in all den Jahren immer wieder angekündigt hatte, spitzte sich zu, nicht als Konflikt, sondern als allgemeines Malaise: Mit viel Polemik ging die SMZ Ende 1983 unter. Chefredaktor Jürg Stenzl hatte sich bis zum Schluss gegen einen Putsch wortgewaltig zur Wehr gesetzt,²⁶ als von einigen SMPV-Delegierten der Suisse romande gefordert wurde, ihn als Chefredaktor zu ersetzen und ihm, dem Zweisprachigen, einen zweiten französischsprachigen Redaktor beizustellen: «Die meines Erachtens entscheidende Frage ist, ob die Schweizer Berufsmusiker und die ihnen nahestehenden Musikinteressierten, auch die kulturpolitische Verantwortung Tragenden der Meinung seien, dass die Schweiz eine musikalische Fachzeitschrift brauche. Es ist dies nicht zuletzt eine kulturpolitische Frage [...]».²⁷ Zum Ende der Zeitschrift verteidigte Stenzl nochmals sein Konzept,²⁸ das Verständnis der Schweiz als *Helvetia mediatrix*,²⁹ als eine Nation, deren Kultur ohne intensiven Gedankenaustausch über alle Grenzen und Sprachgrenzen hin-

24 Manifest über die Schweizerische Medienpolitik, in: SMZ 121 (1981), S. 98–100.

25 Leo Schürmann: *Musique et media*, in: SMZ 121 (1981), S. 345–348: «Les media [...] ne sont plus seulement porteurs de culture mais signes de culture.» Im Vorspann wird Schürmann in der deutschen Übersetzung übrigens fälschlich als Präsident der SRG bezeichnet.

26 Jürg Stenzl: «Die Zukunft der SMZ», in: SMZ 123 (1983), S. 121 f.

27 Ebd., S. 122.

28 Jürg Stenzl: Schlusspunkt, in: SMZ 123 (1983), S. 396.

29 Dieses Konzept, das die Schweiz als Kulturvermittlerin zwischen einem germanischen und einem romanischen Europa sieht, wurde vom Schriftsteller Hugo Loetscher verneint: «Die verschiedenen Kulturen existieren nicht miteinander, sondern nebeneinander.» Jeroen Dewulf: *Helvetia Mediatrix? Ein Interview mit Hugo Loetscher zur Sprachsituation der Schweiz*, <http://escholarship.org/uc/item/6rh4x83t>, 6. 1. 2025. *Helvetia mediatrix* steht als Konzept auch hinter Leo Dicks SNF-Forschungsprojekt «Opera Mediatrix – Avanciertes Musiktheater und kollektive Identitätsbildung in der Schweiz seit 1945». Für ein Symposium in diesem Rahmen entstand ein Beitrag, der sich unter anderem mit dem Ende der SMZ auseinandersetzt: Thomas Gartmann: *Der Fall Balissat – Symbol eines unliebsamen Netzwerks?*, in: Leo Dick, Noémie Favennec, Katelyn Rose King (Hg.): *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer*

weg provinziell wäre. Verbittert verabschiedete er sich mit einem letzten Tritt gegen seine Widersacher: «Die SMZ wollte zu solchem Austausch auf akzeptablem Niveau beitragen und es andern überlassen, die Leser als beschränkt anzusehen. [...] Dem wurde ein Ende gesetzt, ohne dass man die Leser gefragt hätte und ohne unüberwindliche finanzielle Probleme. [...] Die Schlachten sind geschlagen – es gibt nur Verlierer.»³⁰

In der Rückschau fasst Stenzl dies nun aber weniger als Problem des STV auf, mit dem er sich nach allen Auseinandersetzungen wieder versöhnt hatte, vielmehr als eines des SMPV: «Die Konflikte kamen nicht vom STV, die kamen im Zusammenhang mit den Musikpädagogen. Die Musikpädagogen haben ständig gedrängt, dass sie mehr musikpädagogische Texte in der Zeitschrift haben wollten. Sie haben aber eigentlich nie gesagt, in welcher Weise sie das verstehen. Ob das jetzt Texte sind über die Praxis einer Musikpädagogik und in welchem Bereich, von der Schule bis zur Konzert- oder Komponistenausbildung usw. Das war Tonkünstlerverein, aber was ist denn für die Musikpädagogen? Das ist auch schon noch ein weiter Begriff. Was war für sie denn zentral? Sie sagten immer, sie wollen mehr haben. Aber sie haben in diesen acht Jahren eigentlich nie gesagt, von was sie im Bereich der Musikpädagogik mehr haben wollten: Schulmusik, Instrumentalausbildung, Komponistenausbildung. Und so weiter und so fort. Das ist ja nicht gerade ... der Musikpädagogische Verband war und ist eigentlich eine Vereinigung von Instrumentallehrern und nicht etwa von Musiklehrern in Schulen, auf welcher Stufe auch immer. Das hat die Sache schwierig gemacht. Und ich wusste es von meinen Vorgängern. Und ich habe es auch nachher mitbekommen, dass auch meine Nachfolger genau dieselben Schwierigkeiten gehabt haben. Der Tonkünstlerverein hat mich bis zum Schluss vollständig unterstützt. Ich bin sozusagen gekündigt worden durch den Musikpädagogischen Verband und dessen Vorstand, wobei auch noch, bevor der Präsident gewechselt hat, die ganze Sache, dann auch wieder, wenn ich mich jetzt, nach so vielen Jahren, richtig erinnere, anders ausgesehen hat.»³¹

Stenzl erinnert sich sicher zu einseitig, auch vonseiten des STV war Kritik nie ganz verstummt. Weiterhin wurde der SMZ gelegentlich vorgeworfen, dass sie zu kritisch und zu teuer sei, nicht allen divergierenden Publikumsinteressen gleich entspreche und die Bedürfnisse der sprachlichen Minderheit nicht voll erfülle. Mit diesen Vorwürfen hatten auch die Redaktoren des Nachfolgeblatts *Dissonanz* immer wieder zu kämpfen – wenn sie nicht mit genau diesen Argumenten abgeschossen wurden –, und so führte letztlich, 30 Jahre später, dieses Malaise auch zum Ende der neuen Zeitschrift.

(Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), Schliengen: Edition Argus, 2024, S. 206–230.

30 Was das Finanzielle betrifft, hatte der Generaldirektor der Urheberrechtsgesellschaft SUIZA bereits vorher eine «Richtigstellung» verfasst: SMZ 123 (1983), S. 194. Und um die Deutungshoheit zu wahren, verbreitete Stenzl bereits Ende September ein Pressecommuniqué zur Einstellung der SMZ (29. 9. 1983): Schlusspunkt, ebd., S. 396.

31 Jürg Stenzl im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 17. 6. 2022.

Abb. 2: Der Pianist Christoph Keller war 1984–2000 Redaktor von *Dissonanz*. Foto: Silvia Voser, 1999.



Neuer Anlauf mit *Dissonanz*

Nach dem Ende der 123-jährigen SMZ lancierte der STV eine neue Zeitschrift, diesmal als alleiniger Träger, und liess Christoph Keller, dem 1983 gewählten Chefredaktor, freie Hand. Die Gründung und die Entwicklung der ersten Jahrgänge lassen sich anhand eines unpaginierten Redaktionsjournals in vier Heften rekonstruieren.³²

Aus ersten Besprechungen kristallisieren sich bald die Wünsche des STV und die Herausforderungen heraus. Präsident Hans Ulrich Lehmann wünscht sich «mehr schweizerische Sachen / weniger musikologische Sachen» und macht Keller darauf aufmerksam, dass die Mehrheit der STV-Mitglieder nicht Komponisten, sondern Interpreten sind. Rasch erhebt Keller die Vorstellungen der weiteren STV-Vorstandsmitglieder. Aus einem Telefongespräch mit dem Vizepräsidenten Jean Balissat notiert er sich: «Vorstellungen von J. B. 17. 1. 84. Revue, die informiert über die Schweizer Musikszene, [...] keine musikwissenschaftlichen Abhandlungen. Schätzt besonders die Rubrik «neue Schweizer Werke». Aber – und da setzt er sich von Lehmann ab – er «wünscht sich [ein] nicht-objektives, engagiertes Organ», und in der Sprachenfrage hat er eine originelle Lösung

32 Keller überliess uns freundlicherweise diese Dokumente, die demnächst übergeführt werden in den Fonds ASM der Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne.

bereit, die dann gelegentlich umgesetzt wird, nämlich dass «die Westschweizer über Deutschschweiz und umgekehrt informiert. (Sprachentausch)» Ebenso originell sind die Wünsche seiner Vorstandskollegen: «Wildberger glaubt, man sollte <korrektiv> über Konzerte und Opern berichten. Ohne Ignoranz. Frauchiger möchte Kritik der Kritik. Wenn es gelänge, prominente Autoren zu verpflichten (à la Spiegel), wäre gut, Honorar spielte dann keine Rolle. Lehmann fände es gut, wenn auch mal ein Nicht-Musiker ein Konzert bespricht.»

Keller telefoniert herum, bespricht sich mit Gewährsleuten, legt sich alsbald einen breiten Autor:innenstab zu. Avisiert wird eine Auflage von 3000. Im Januar oder Februar 1984 hat er ein ausführliches Gespräch mit Jürg Stenzl, der ihm seine kritische Sicht auf die Suisse romande vermittelt, die er weitgehend übernimmt. Seine Notizen lesen sich als pointierte, polemische Aphorismen: «Grundsätzliches Problem, im deutschen Bereich gibt es analytische Kritik, in welschem Bereich gibt es nur Feuilletonismus. In Frankreich ist die ganze Musikkritikstruktur miserabel. Kritik ist literarischer, aber auch dilettantisch. Grosse Informationsdefizite. Welschschweiz: Situation auch nicht besser.»

Scharf kritisiert Keller das Genfer Musikleben:

«[...] sehr viele Veranstaltungen, OSR [Orchestre de la Suisse romande] schlecht, Opern Star System, alle grosse Solisten machen Konzerte. Sehr wenig interessant. Teuer gekaufte Prestige-Kultur.

Conservatoire populaire, versuchen Alternative zum Konservatorium zu machen, es ist ganz offen, nicht professional. Machen Atélier mit zeitgen. Komponisten, die von Contrechamps, Zusammenarbeit mit Hch-Strobel Stiftung, aber Niveau der Schüler ist nicht hoch.»

Dazu empfiehlt ihm Stenzl einige ihm geeignet scheinende Journalisten – Demierre etwa wird als «kluger Mann» empfohlen, wiewohl er «noch keine Erfahrungen im Schreiben von Kritiken» habe – und legt ihm ans Herz, den «Sprachproporz» zu berücksichtigen. Später fragt Keller Philippe Albèra, ob er «politisch engagierte Komponisten in der Westschweiz» kenne. Jahre darauf telefoniert er mit dem späteren STV-Ehrenmitglied René Baud und notiert staunend: «Er macht Festival im Juni, Arbeitstitel <Extasis 87> mit Boulez, Berio, Xenakis, Huber, Tabachnik ect. [!] Riesenaufgebot an komponierender und interpretierender Prominenz.»

Rasch sucht Keller in der Romandie Gewährsleute, der Sprachproporz sollte 3:2 sein, was er aber nie einlösen wird. Er kümmert sich um alles, Verlag, Vertrieb, Inserate, Grafik, Layout, Werbung, Administration, Finanzen, baut sich ein eigenes Informantennetz auf und will Konzertagenturen und Festivalveranstalter kontaktieren, ebenso Musikhandlungen in Deutschland, Österreich und der Suisse romande. Unter «Konzept» notiert er zuerst formale Dinge: «Format: ähnlich wie Eiserne Lerche, etwas kleiner in beiden Richtungen»,³³ wobei durch diesen Verweis auch die ideologische Orientierung vorweggenommen ist.

33 Heide Michels (Hg.): Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur, Dortmund: Pläne, 1976–1987.

Bei einem Gespräch mit Fritz Muggler kommt er zur Überzeugung, dass bereits der Titel Distanz zum Verein markieren sollte: «Neuer Name: nicht zu sehr Vereinsname». Ein erster gemeinsam ausgeheckter Vorschlag reflektiert die Mehrsprachigkeit: «Mus-ik-ica-ique(?) überlegen.»³⁴ Dies lässt sich als Tribut an den Strukturalismus und das Analytische lesen wie auch das Anarchische aufblitzen, wird aber gleich wieder verworfen – wohl weil es zu *sophisticated* scheint – zugunsten des programmatischen Begriffs Dissonanz, «weil die Leidenschaften insbesondere durch die Dissonanzen erregt werden sollen». Damit nimmt der aufführungspraktisch historisch informierte Pianist einen musikpädagogischen Leitsatz von Daniel Gottlob Türk auf, den er als Motto seiner Zeitschrift voranstellt und auf das er sich in späteren Kontroversen immer wieder gern beruft: «Uebrigens tragen die Dissonanzen vorzüglich dazu bey, dass die Seele, bei einer Folge von lauter konsonirenden Akkorden, nicht so bald ermüdet, und dass ein Tonstück, wenn ich so sagen darf, schmuckhaft wird. Gewissermassen sind daher die Dissonanzen in der Musik eben da, was bey den Speisen das Gewürz ist! (D. E. Türk Klavierschule 1789)». Von Beginn weg ist damit der Titel gesetzt: *Dissonanz/Dissonance*.³⁵

Schon für die zweite Nummer erstellt Keller ein «Konzept für Artikel über Komponistinnen», mit dem er das Thema in seiner ganzen Breite vorstellen will, fokussiert auf den Blickwinkel der französischsprachigen Minderheit: «Eine politisch engagierte Komponistin: Patricia Jünger[.] Eine avantgardistisch orientierte: Geneviève Calame[.] Eine eher traditionelle aus der Westschweiz: Porträt mit Eingehen auf Fragen wie: Sehen Sie eine spezifische Identität der Frau als Komponistin? Drücken Sie in Ihren Kompositionen ein feministisches Engagement aus? Engagieren Sie sich für die Frauenmusik? Betrachten Sie dieses Engagement lediglich als Nachholbedarf, das bei Sättigung des Marktes mit Frauen-Komponistinnen aufgegeben werden kann? Für wen komponieren Sie? Was komponieren Sie? Möglichst Westschweizer Autorin suchen.» Es geht ihm also nicht einfach darum, bisher vernachlässigte Persönlichkeiten zu porträtieren oder ein Gleichgewicht der Geschlechter ansatzweise anzustreben. Ihn interessieren vielmehr die spezifischen Fragen, die mit dem Thema verbunden sind.

Anders als im STV, wo in den Achtzigerjahren Frauen noch eine Minderheitsposition haben, wenn sie überhaupt wahrgenommen werden, finden sich in Christoph Kellers Arbeitsjournal schon früh sehr viele Ideen zum Thema, das er über die zeitgenössische Musik hinaus bewusst adressiert. Auch wenn bei weitem nicht alle Vorschläge verwirklicht werden,³⁶ ist ihre schiere Menge und Vielfalt doch eindrucklich. «Frau im Orchester», «Frauenmusik in Paris», Frauenmusik-Forum Zürich (Keller oder eine Frau), «Über Bestrebungen der Frauenmusik

34 Datiert 14. 12. 1983. Muggler war als Präsident der IGMN Schweiz Beisitzer im STV-Vorstand und Musikkritiker.

35 In diesem Band nennen wir der Einfachheit willen jeweils nur den deutschsprachigen Titel.

36 www.e-periodica.ch/digbib/volumes?UID=dso-001 respektive für eine gezielte Suche www.dissonance.ch/de/archiv, 6. 1. 2025.

in der Schweiz (Simone Heiligendorf[f])», lauten da einige Titel von geplanten Grundsatzbeiträgen. Von Fanny Hensel werden Noten besprochen, von Greta Wehmeyer ihr Czerny-Buch, von Rosemary Hilmar ihr Berg-Buch, von Giovanna Marini und Marianne Schroeder je eine Schallplatte. Als Autorinnen denkt er an Ivanka Stoianova, Christine Flechtner, Monika Lichtenfeld, Christine Wehner, Eva Weissweiler.

Besprochen wird natürlich auch das Buch *Schweizer Komponistinnen der Gegenwart*,³⁷ hier setzt sich Keller allerdings mit der satirisch-herablassenden Besprechung durch eine Autorin mit dem Pseudonym Misogynos tüchtig in die Nesseln.³⁸ 1987 hatten die Frauen im STV-Vorstand inzwischen zwar eine Doppelvertretung, in Festen, auf Platten und bei Preisen blieben sie aber Einzelfiguren. Ganz anders in Kellers Redaktionsjournal: Eva Weissweiler plant einen Diskurs über weibliche Ästhetik, Karin Ott schreibt über die Komponistin und Sängerin Pauline Viardot, Annette Ingerhoff über das Frauenmusikfestival in Kassel, Erika Deiss über Schülerinnen Clara Schumanns, Annette Siegmund-Schultze über Fanny Mendelssohn. Weitere Themen betreffen das neue Frauenmusikarchiv, Frauenmusikveranstaltungen, die Stellung der Frau im schweizerischen Musikleben, Alma Mahler und weibliche Ästhetik, Patricia Jünger, Ruth Berghaus, Geneviève Calame. Von Emmy Henz wünscht er einen «grossen Artikel zum Thema Frau und Musik». Gertrud Schneider, die in dieser Zeit ein sehr aktives Vorstandsmitglied ist, engagiert sich als eine der Ersten für Musikvermittlung und schreibt über «Eine neue Weise Musik zu präsentieren» oder über György Kurtágs «Kinderhörspiele» (wie sie die *Játékok*-Stücke nennt); darüber hinaus wird ihre eigene Kassette mit für Kinder kommentierten Stücken besprochen. Als Autorinnen werden Elisabeth Kälin, Brigitte Engeler, Emmy Henz, Helga de la Motte verpflichtet. Silvia Kind sollte über Glenn Gould schreiben, Marie-Luise Bott über Zwetajewa-Vertonungen. Weitere intendierte Themen sind Johanna Kinkel, eine Komponistin, die mit der 1848er-Revolution verbunden ist, die Altmeisterin Grete von Zieritz sowie Esther Aeschlimann, die 1986 vom STV eben noch zurückgewiesen und erst 1990 aufgenommen wird.³⁹ In einem einzigen Jahr hat er also sehr viel angerissen, und nicht nur en passant, sondern mit einer gewissen Systematik.

Bereits in dieser ersten Phase prägt Keller seine redaktionellen Leitlinien aus: Im Mittelpunkt steht eine prononciert zeitgenössische Musik, die in Berichten von Uraufführungen und Festivals sowie in Werkanalysen und Besprechungen von Büchern, Noten und Schallplatten diskutiert wird, wobei er sich auf die Avant-

37 Sibylle Ehrismann, Thomas Meyer, Barbara Davatz: *Schweizer Komponistinnen der Gegenwart*, Zürich: Hug, 1985.

38 Misogynos: Über die Dokumentation «Schweizer Komponistinnen der Gegenwart». Wie sie entstand, was darinnen steht und was aus ihr wurde, in: *Dissonanz* 9 (1986), S. 24 f. In der Folgenummer reagierten Siegrun Schmidt, Regina Irman und Francis Schneider in kritischen Zuschriften und die Zeitschrift lüftete darauf das Pseudonym: es handelte sich mit Eva Weissweiler um die damals führende Expertin für Komponistinnen, *Dissonanz* 10 (1986), S. 25 f.

39 Siehe das Kapitel zu den Frauen, S. 191.

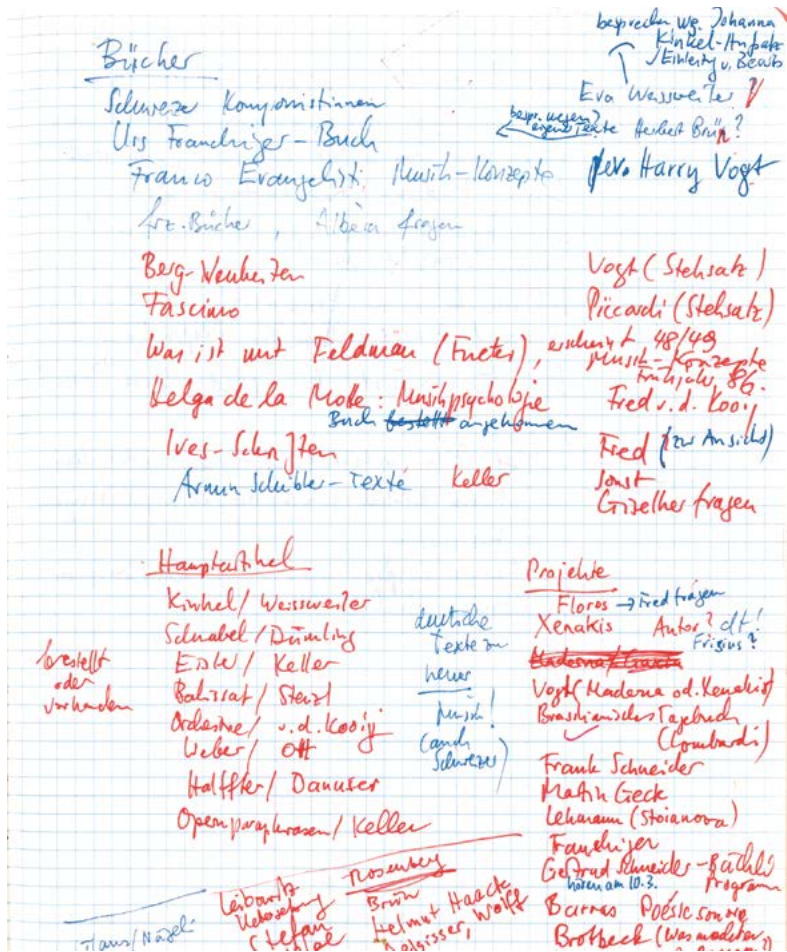


Abb. 3: Minutiös führt Keller in seinem Redaktionsjournal über Ideen, Pläne, Bestellungen und fertige Artikel Buch, undatiert (Januar 1986). Mit bestem Dank an Christoph Keller.

garde, Aussenseiter und die Schönberg-Schule konzentriert, welche Letztere ja oft zusammenfallen. Erich Schmid erhält einen grösseren Einführungsartikel, auf Alfred Keller gibt es einen Nekrolog. Jürg Stenzl ist gelegentlich mit Glossen zu Gast, später auch mit Angriffen auf Artikel zum Konzertleben und zu institutionellen Fragen.

Ausgeprägt ist eine oft polemische Institutionenkritik. Zur Wiedereröffnung des Zürcher Opernhauses plant Keller eine Reportage von Niklaus Meienberg, zum Musikbetrieb eine Untersuchung der Praktiken von Plattenherstellern samt Ausbeutung von Interpreten. Auch der von seinem Vorgänger

ungeliebten Musikpädagogik stellt er sich immer wieder. Die musikalischen Früherziehungsprogramme will er in einer Grundsatzkritik blossstellen, zur Pädagogik denkt er auch an eine Grundsatzdebatte: «Methode als Religion. Kritik des methodischen Dogmatismus». Urs Frauchiger gewinnt er für die Idee einer Glosse über Tonkünstlerfeste. Eine andere Glosse erscheint, als das Zürcher Tonhalleorchester während einer Japantournee das vorgesehene Stück des STV-Komponisten Heinz Marti absetzt. Die Rückständigkeit der Urheberrechtsgesellschaft lässt er kritisieren in «L'œuvre et la SUISSA. Zum erweiterten Werkbegriff Vincent Barras».

Das Thema «Homosexualität in der Musik» wird bereits 1986 mit dem Autor Karl Scheuber erwogen. Später zieht dieser die Alternative «Zürcher Kulturpolitik-Tratsch» vor, welche allerdings ebenso wenig realisiert wird. Wichtig sind Keller auch die neuen und nicht mehr so neuen Medien: das neue Computermusikzentrum in Oetwil, Digitalismus, Musik und Film, Filmmusik, aber auch «Mus. Zeitfragen Rock – Film – Alltag» finden sich in seinen Notizen ebenso wie Abseitiges, Innovatives wie das Festival de voix parlée oder die Poésie sonore.

Musik und Politik bilden ebenfalls einen zentralen Strang. So plant Keller einen Artikel über Anton Weberns Antisemitismus und einen über das politische Lied, druckt verschiedene Beiträge zur Musik im Faschismus respektive im Nationalsozialismus, bringt respektive plant Artikel oder Besprechungen über Luigi Nono, Nicolaus A. Huber, Harry Goldschmidt, Frederic Rzewski, Reiner Bredemeyer, Eisensteins Walküre, berichtet über ein Hermann-Scherchen-Kolloquium, über die DDR-Musiktage, die DDR-Orchesterwoche, über Hanns Eisler und verpflichtet DDR-Autoren wie Frank Schneider. Als dem Eisler-Herausgeber Keller diese politische Schlagseite bewusst wurde, entschied er: «Bredemeyer wird nicht gemacht, wegen zuviel DDR. (24. 1. 86, Tel. Stenzl)».⁴⁰

Stark widmet er sich auch in Deutschland früher verfemten jüdischen Musikern: Er erwägt die Themen Eduard Steuermann, Otto Klemperer respektive Artur Schnabel als Komponist, Stefan Wolpe, mehrmals René Leibowitz, Erich Wolfgang Korngold, Streichquartette von Darius Milhaud, *Die Hugentotten* von Giacomo Meyerbeer, Ernst Toch sowie Ernest Bloch und nimmt die folgenden Hinweise von Roland Moser dankbar auf: Ernst-Robert Wolff (Schweizer Schönberg-Schüler), Siegfried Oehlgieser (Webern-Schüler).

Ein besonderes Anliegen ist ihm die Interpretation – auch hier mit kritischem Anspruch. So erwägt er etwa das Thema «Dekadenz der Interpretation» oder, in Verbindung mit dem politischen Diskurs, «[e]ine grössere, zusammenfassende Sache über die Ruinierung der Musikkultur durch Faschismus und Amerikanismus = Kulturindustrie, also die kulturindustrielle Verwertung faschistoide Pfuschkultur bzw. Interpretation» (Wolf Rosenberg). Dazu gehört auch eine «soziologische Untersuchung zu den Präferenzen in Sachen Interpretation». Gern rüttelt er am Status von Stars; schon ein Titel verspricht Polemik: «Die

40 Allerdings kommt Bredemeyer 1986 zweimal in Besprechungen vor.

neuen Ideale der Interpretation: Anna [!] Sophie Mutter (im Vergleich zu früheren)».

Die Öffnung des STV zur improvisierten Musik wollte Keller bereits 1983 vorwegnehmen mit der Idee «Improvisation und Komposition» (Autor Jacques Demierre), die später zu «entre composition et improvisation, entre jazz et musique sérieuse (Schlumpf, Krebs), keine Kritik, sondern historische Übersicht und aktuelle Tendenzen» konkretisiert, offenbar mangels Zeit aber nie realisiert wurde. Dazu plant er schon 1985 weit vor der entsprechenden breiten Diskussion einen kritischen Beitrag mit Illustration zum *blackfacing*,⁴¹ ebenso eine bebilderte Geschichte des Jazz. Beide Ideen wurden allerdings nicht realisiert. Erst ein Jahrzehnt später begleitete dann vor allem Thomas Meyer mit einigen Aufsätzen die Entwicklung in der Improvisation, die zuerst Aufmerksamkeit weckten sowie Wertschätzung für diese Sparte brachten – und dann auch für den grössten Eklat sorgten, nicht zuletzt deshalb, weil der Redaktor Michael Kunkel den Titel in guter Keller-Manier pointierte.⁴²

In seiner Öffnung geht er so weit, dass er über ein Buch von Simha Arom zu afrikanischer Polyrythmik schreiben lässt.⁴³ Dieses hat Luciano Berio zu einer Technik inspiriert, die er in einigen Werken verwendet hat, ebenso Ligeti, der für die 1991 erschienene englische Ausgabe von Arom das Vorwort schrieb. Die Rezeption des Buchs durch die beiden Komponisten dürfte der Grund für Kellers Interesse gewesen sein.

Sogar mich selbst entdeckte ich in Kellers Ideensammlung. Auch wenn es nicht zu einer Anfrage kam, ist es doch bemerkenswert, dass er dank einer Radiosendung auf einen erst 25-Jährigen in der Peripherie aufmerksam wurde: «ev. Churer Tage f. neue Musik Gartmann Nr. 8». Solche Nachwuchsförderung betreibt er mit besonderer Freude und will etwa für eine *Wozzeck*-Kritik Studenten von Stenzl beiziehen.

Insgesamt führt Keller die Redaktionslinien und Handschriften von Kelterborn und Stenzl fort, spitzt sie aber weiter zu, radikalisiert, oft in polemischem Ton. Während Stenzl in der SMZ bestehende Bruchlinien wie die zwischen Traditionalisten und Avantgardisten respektive – was teils deckungsgleich ist – zwischen West- und Deutschschweizern spiegelt, nimmt Keller neue auf: Emanzipation der Frauen, Aufwertung der Improvisation, Aufarbeitung der Vereinsvergangenheit, insbesondere der Umgang des Vereins und einzelner seiner Mitglieder mit dem Nationalsozialismus und mit Musiker:innen mit ausländischem oder überhaupt keinem Pass. Es kommt zu Konflikten auf verschiedensten Ebenen, die

41 Im Redaktionsjournal vermerkt er dazu: «Black and White Minstrels (weisse Musiker, die sich schwarz anmalen; Al Johnson [Al Jolson])».

42 Siehe das Kapitel zur Improvisation, S. 217–243.

43 Simha Arom: *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie* (Collection Ethnomusicologie, Bd. 1), Paris: Selaf, 1985. Die Buchbesprechung schrieb Jacques Demierre unter dem Titel «Une façon de combattre la discrimination», in: *Dissonanz* 13 (1987), S. 27.

Sitzung 5. Juli
 le décompte de la 2^e année n'est pas encore
 faite, mais je peux déjà maintenant dire que le
 chiffre des abonnés a augmenté, qu'on vend - hors
 des membres de l'AMS - plus de 500 exemplaires de
 chaque numéro. On a fait au début de cet an
 de la publicité particulièrement en Allemagne,
 dans diverses revues musicales, comme *Neuzeitschrift*
 für Musik de Schott ou *Musica* de Bärenreiter.
 Ce qui concerne les tâches rédactionnelles,
 je dois dire qu'il n'est pas facile à trouver
 des auteurs compétents. Mais, je puis de prouver
 dire que ~~lors~~ nous sommes réussis à garder un
 niveau assez haut, que nous avons pu éviter
 des choses bêtes ou ennuyantes. Peut-être que
 la tendance critique de Diss. ne plaît pas à
 tout le monde, mais ~~il~~ il me semble que
~~ça~~ c'est la prix c'est inévitable si on veut
 avoir une revue qui est au service des lecteurs
 qui ont le droit - selon moi - d'être ^{informés}
 sans tabous. ~~Qu'est-ce que j'en~~ En ce sens

j'ai essayé ^{ans} toujours à un ~~de~~ équilibre
 à obtenir un équilibre, entre les
 langues, entre les différents tendances
 courants, entre événements et compositions
 suisses et étrangers etc.
 C'est ce n'est pas à juger si cet objectif
 a été réalisé jusqu'à maintenant. En ce
 sens, j'aurais ^{sur} votre ^{part} ~~part~~
 opinions, et surtout votre critique sur Diss.

Abb. 4: In seinem Redaktionsjournal bereitet Keller seine Verteidigungsrede vor dem STV-Vorstand vom 5. Juli 1986 vor. Mit bestem Dank an Christoph Keller.

Abb. 5: Notenbeispiel aus Eric Gaudiberts *Orées*, Ausschnitt aus dem Klavierpart, Abdruck aus *Dissonanz* 12 (1987), S. 6.

The image shows a musical score for 'Orées' by Eric Gaudibert. It consists of three systems of music. The first system is for the piano part, labeled 'm. droite piano' and 'sans pédale'. The second system is for the mezzo-soprano part, labeled 'm. s.' and includes the lyrics: '[p] sans abréger, cette "présent" (s'efface à la touche relâchée)'. The third system is for the piano part, labeled 'm. d.'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Exemple 1/2: «Orées», extrait de la partie de piano

Abb. 6: Ausschnitt aus Thomas Kesslers *Polysono* für Fagott solo. Abdruck aus *Dissonanz* 13 (1987), Titelseite.

The image shows the title page of the magazine 'Dissonanz'. At the top, it reads 'DIE NEUE SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITSCHRIFT' and 'LA NOUVELLE REVUE MUSICALE SUISSE'. Below this, it says 'Nr. 13, August/Avril 1987'. The title 'dissonance' is written in large, bold, lowercase letters. The word 'dissonance' is integrated into a musical score for bassoon solo. The score includes various dynamic markings such as 'pp', 'p', 'f', 'ff', and 'mf'. The word 'dissonance' is written in large, bold, lowercase letters across the score. The word 'dissonance' is written in large, bold, lowercase letters across the score.

dissonance

bald ständiges Vorstandssitzungsthema werden. Kritisiert wird die bewusst traghafte Aufmachung mit «ausgerissenen» Musikbeispielen (Abb. 5), das Ungleichgewicht der Sprachen sowie der ausbleibende Ausgleich zwischen ästhetischen Positionen. Als Keller wieder einmal vom STV-Vorstand zitiert wird, bereitet er das Hearing genau vor und hält fest, dass er all diese Gleichgewichte stets zu wahren trachte und eigentlich mehr an inhaltlicher Kritik interessiert sei.

Zur Zerreißprobe wird ein Artikel von Stenzl zur Einführung von Balissat als STV-Präsident, wo nicht nur ihm, sondern der Musik aus der Suisse romande schlechthin eine ästhetisch regressive Haltung vorgeworfen, ja diese pathologisiert wird.⁴⁴ Begegnet der Angegriffene anfangs noch mit Grossmut, so eskaliert die Situation, als Keller weitere Persönlichkeiten angreifen lässt, insbesondere den früheren Präsidenten von Mechanlizen (später SUIISA) Heinrich Sutermeister, der in Morges lebte, und Furtwängler, dessen Witwe sich ebenfalls im Waadtland niedergelassen hatte. Ein weiterer Artikel richtete sich gegen den Genfer Concours international d'exécution musicale. In einer Recherche, wie es zur Absetzung eines Pflichtstücks von Thomas Kessler kam, führte Keller mit Notenbeispielen vor, wie fragwürdig, ja lächerlich der Entscheid war.⁴⁵ Dies führte zu einem Skandal, bei dem sich zwar die früheren Wettbewerbspreisträger Heinz Holliger und Aurèle Nicolet hinter Kessler und damit hinter Keller stellten, vor allem die Vertreter der Suisse romande aber in Rage gerieten, was beinahe zur Entlassung Kellers geführt hätte.

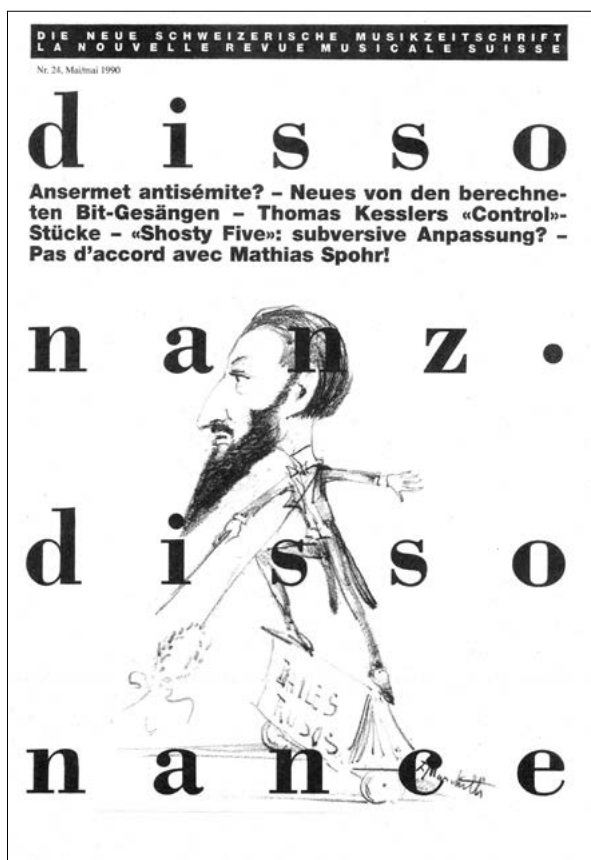
In der Rückschau versuchte Balissats Nachfolger Daniel Fueter die Turbulenzen einzuordnen: «Die ganze Geschichte rings um die *Dissonanz*, wo ein kritischer Artikel von Christoph Keller, der sich mit [Heinrich] Sutermeisters politischer Vergangenheit auseinandergesetzt hat, zu ganz hohen Wellen geführt hat.⁴⁶ Und da hat sich auch ein gewisser Röstigraben aufgetan. Also die französischsprachigen Komponisten haben Sutermeister viel deutlicher verteidigt – ich kann mich natürlich an Herrn Zbinden erinnern – als von Deutschschweizer Seite, merkwürdigerweise. Und da wurde Vergangenheitsbewältigung sehr erschwert und man hat ungern gesehen, dass sich der STV, der durch die *Dissonanz* quasi repräsentiert wurde, hier positioniert hat. Ähnliche Auseinandersetzungen – wieder war Christoph Keller ein bisschen der Auslöser – haben Paul Sacher betroffen,

44 Dazu ausführlich Thomas Gartmann: Der Fall Balissat – Symbol eines unliebsamen Netzwerks?, in: Leo Dick, Noémie Favennec, Katelyn Rose King (Hg.): Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 17), Schliengen: Edition Argus, 2024, S. 206–230, sowie zusammenfassend im Kapitel zur Vereinsgeschichte S. 274–276.

45 Christoph Keller: Drei Linien für ein Fagott. Die Absetzung von Thomas Kesslers «Polysono» als Pflichtstück des Genfer Musikwettbewerbs, in: *Dissonanz* 13 (1987), S. 19 f. Die Aufregung lässt sich nur verstehen, wenn man bedenkt, dass bei der vorherigen Ausschreibung 1980 der STV als Auftragskomponisten für das Pflichtstück Verfasser heiterer Spielmusiken wie Franz Tischhauser oder René Gerber vorgeschlagen hatte. Zirkular-Konsultation des STV-Vorstands vom April–Mai 1979, ASM-E-2-15.

46 Keller ist hier allerdings nur der verantwortliche Redaktor, Autorin war Antje Müller.

Abb. 7: Titelseite der *Dissonanz* Nr. 24 (1990) mit einer Karikatur von Ansermet: «Ansermet en Argentine, caricature d'E. Marchetti».



die natürlich auch nicht zu einem guten Verhältnis dann mit mir geführt haben. [...] Diese zwei kritischen Auseinandersetzungen mit dem schweizerischen Kulturleben in schwierigen Zeiten, durch die *Dissonanz* ausgelöst, haben die Problematik der Vergangenheitsbewältigung in den STV-Vorstand gebracht. Ansonsten waren wir da aber auch einigermassen vornehm zurückhaltend. Wir haben da von unserer Seite her nicht weiter gebohrt, wir sind einfach vor die *Dissonanz* gestanden und mehr haben wir nicht geleistet.»⁴⁷ Insbesondere Zbinden ärgerte sich. Er hatte von Fueter auf seine Intervention keine ihn befriedigende Antwort erhalten und fühlte sich nicht ernst genommen. So schrieb er 1990 in grosser Besorgnis an Sacher und deklarierte die Angelegenheit als Ehrensache, denn er befürchtete eine Sezession, das wiederkehrende Gespenst des Kulturverbands: «Ich befürchte, dass die Zeitschrift DISSONANZ, das offizielle Organ des STV, in nicht allzu ferner Zukunft durch die Fortsetzung dieser Art von Polemik unse-

47 Daniel Fueter im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 18. 5. 2022.

ren Verband spalten wird und dass wir, wie die Schriftsteller, auch unsere Gruppe Olten haben werden.»⁴⁸

Einen weiteren Skandal verursachten zwei Artikel von Philippe Albèra, dem Begründer von *Contrechamps*, sowie von Philippe Dinkel, dem späteren Direktor des Conservatoire Genf. Beide rüttelten an einem Tabu respektive dem unantastbaren Grandseigneur der Suisse romande, dem Dirigenten Ernest Ansermet. Albèra warf ihm in seinem zuvor vergeblich bei den *Cahiers Ansermet* eingereichten Artikel vor, dass sein negatives Urteil zur Zweiten Wiener Schule um Arnold Schönberg nicht auf einer Analyse der Partituren fusse, sondern auf Nationalismus und Rassismus, als «vollständige Scheidung von Kopf und Herz» («divorce complet de la tête et du cœur»). Dinkels Erläuterung von Ansermets bis in die 1960er-Jahre dem «Volksgeist» und Houston Stewart Chamberlain verhafteten Kulturphilosophie liess ebenfalls den Rassismusvorwurf anklängen. Keller spitzt die Attacke zu, indem er auf das Titelblatt eine Karikatur des «russischen» Tänzers Ansermet mit überlangem Bart und ausgeprägter Nase sowie der rhetorischen Frage «Ansermet antisémite?» setzt.⁴⁹

Auch später blieb *Dissonanz* im Vorstand ein ständig wiederkehrendes Thema. Zu reden gaben die Finanzen, aber auch der Inhalt, hauptsächlich dessen Beziehung zum Verein, was zeigt, dass man sich über die Funktion der Zeitschrift nicht einig war. 1991 etwa liest man im Vorstandsprotokoll: «O. [Olivier] CuenDET stellt grundsätzlich die Frage nach dem Nutzen der Zeitschrift. Alle Kräfte und Energien werden durch den Geldmangel blockiert. Er habe das Gefühl, dass das Problem verschleppt werde und dass dies nicht gesund sei; man brauche hier Pferdemedizin statt bloss Aspirin! Er habe nicht das Gefühl, dass *Dissonanz* wirklich das Schaufenster des STV sei und sei sehr überrascht, dass der STV die Kosten für diese Zeitschrift allein trage. Für R. [Roland] Moser sind weder die Platten noch *Dissonanz* das Schaufenster des STV. *Dissonanz* ist ein Forum, das wir brauchen, aber der Inhalt sollte aktueller sein und sich nicht hauptsächlich mit der Vergangenheit beschäftigen. Man werde auf keinen Fall Sponsoren für eine kritische Zeitschrift finden können.»⁵⁰

Als Keller einige Wochen darauf vom Vorstand wieder einmal vorgeladen wird, ist der Mangel an aktuellen kulturpolitischen Artikeln ein Thema: «D. Fueter bittet darum, dass sich alle kritisch gegenüber «Dissonance» äussern. R. Moser meint, die Zeitschrift befasse sich zu wenig mit der aktuellen Kulturpolitik, es gebe zu viele historische Artikel, das Musikleben dürfe sich nicht nur auf Berichte über Tonkünstlerfeste oder ähnliches beschränken. C. Keller hört diese Art von Kritik lieber, da ihm früher das Gegenteil vorgeworfen wurde. Er würde sich sehr über Ideen freuen. Für F. [Fritz] Muggler muss man die Leute für kulturpolitische

48 Julien-François Zbinden an Paul Sacher, 3. 10. 1990, ASM-B-1-1, sowie PSS, Sammlung Paul Sacher, 0330-1-1301. Zur Gruppe Olten siehe das Kapitel zur Vereinsgeschichte, S. 276 f.

49 Philippe Albèra: Le mythe des fondements, in: *Dissonanz* 24 (1990), S. 4–11, Zitate S. 8 und 9, respektive Philippe Dinkel: Ansermet revisité, ebd., S. 33 f.

50 Protokoll der Vorstandssitzung vom 11. 10. 1991, S. 4, ASM-E-1-49.

Probleme sensibilisieren, die ständig präsent sein müssen. R. Moser meint, dass man z. B. Konfrontationen zwischen Personen aus dem Medienbereich (Presse oder Radio) haben könnte. Laut D. Fueter sollte «Dissonanz» auch die Öffnung des STV berücksichtigen.»⁵¹ Der Vorstand forderte damit eine Linie, wie sie früher in der SMZ Jürg Stenzl gerne gepflegt, aber den seinerzeitigen Vorstand bisweilen verärgert hatte. Die gleiche Kritik wurde Jahre später Michael Kunkel gegenüber angebracht.

Andere Stimmen wie die des Delegierten der Schweizerischen Gesellschaft für Neue Musik, Jean-Luc Darbellay, bringen dagegen ein früheres Desiderat wieder zur Sprache: Er würde es «begrüssen, wenn sich die Zeitschrift mehr mit zukünftigen Veranstaltungen und weniger mit der Kritik an vergangenen Veranstaltungen befassen würde. Die Zeitschrift sollte unbedingt die grossen Projekte des Vorstands (Feste) fördern, indem sie Vorschauen, Hintergrundartikel zu den Festprogrammen und Porträts der auftretenden Künstler enthält.»⁵² Reklame statt kritische Rückschau – diesem verbreiteten Wunsch entsprechen in den letzten Jahren auch die meisten Tageszeitungen, wenn sie Kultur überhaupt noch thematisieren.

So wird *Dissonanz* immer wieder kritisiert und manchmal sogar als Vorwand für einen Vereinsaustritt vorgebracht. 2003 vermerkt das Protokoll: «Stämpfli Jakob (* 1934), Mitglied seit 1991, hat sich aus dem aktiven Musikleben zurückgezogen; zudem nervt ihn die *Dissonanz*, die Artikel sind zu elitär und die Auseinandersetzungen von praxisfremden Musikwissenschaftlern interessieren ihn nicht: Standardbrief».⁵³ Obwohl es sich um den früheren Direktor des Konservatoriums Bern, den Amtsvorgänger von Roman Brotbeck, handelt, begnügt sich Präsident Ulrich Gasser damit, einen Standardbrief zu senden, und verzichtet auf ein Gespräch, was von einer gewissen Wurstigkeit zeugt. In späteren Jahren wird man dann um jedes Mitglied kämpfen, besonders wenn es prominent ist und deshalb wertvoll scheint.

Wechselnde Redaktionen – bleibende Probleme

Michael Eidenbenz, Patrick Müller, Michael Kunkel und schliesslich Cécile Olschhausen als einzige Frau führten die Zeitschrift mit einer ähnlichen Ausrichtung weiter, unterstützt von wechselnden Mit- oder Koredaktoren, einige davon aus der französischen Schweiz. Das Nachziehen von Nachwuchs war vor allem Kunkel zu verdanken, der hierzu sogar einen Wettbewerb lancierte und die preisgekrönten Arbeiten publizierte. Er hat die Internationalisierung noch konsequenter vorangetrieben, den Föderalismus, die Zweisprachigkeit. Unterschiede

51 Protokoll der Vorstandssitzung vom 25. 11. 1991, S. 7, ASM-E-1-49.

52 Protokoll der Vorstandssitzung vom 25. 9. 1998, S. 7, ASM-E-1-51.

53 Protokoll der Vorstandssitzung vom 20. 6. 2003, S. 3, ASM-E-1-52.

sind vor allem im Ton festzustellen, der nun wesentlich moderater wurde, auch wenn die Mitarbeiter:innen teils dieselben blieben. Die Reaktionen fielen nun unaufgeregt aus, nur einzelne Beiträge vermochten noch zu provozieren.

2013 veröffentlichte Dissonanz mit «Einsam. Wie die Neue Musik ihre Hörer vereinsamen lässt» einen Beitrag des Komponisten Felix Profos, der sich thesenartig gegen das Elitäre der Neuen Musik wendet. Da diese Puls, Periodik und erkennbare Gestalten – treffender wäre wohl Gesten – vermissen lasse, entbehre sie sowohl der Körperlichkeit wie auch des Gemeinschaftsgefühls. Daraus folgert er: «Die Neue Musik macht also nicht nur ihre Hörer zu Einsamen, sie spricht auch (durch ihren Wortschatz, den sie zur Verfügung hat oder den sie sich erlaubt) aus einer Einsamkeitsperspektive. Sie lebt das Vereinsamen vor und erzwingt es zugleich.» Dies wiederum führe dazu, dass sie keine gesellschaftliche Bedeutung hätte, denn «Solange die Neue Musik von dieser Mentalität nicht loskommt (und das würde ihr Gesicht radikal verändern), kann sie, aus Prinzip, keine gesellschaftliche Relevanz haben. Aber wenn sie davon loskäme, wäre sie dann noch Neue Musik?» Bedauernd hält er fest: «Die Neue Musik (im oben beschriebenen Sinn) spricht nicht zu einer Masse oder auch nur zu einer Gemeinschaft von Zuhörerinnen, sondern zu jedem und jeder Einzelnen für sich, weil sie die Hörenden aktiv vereinzelt und aktiv ein Miteinander-Hören verhindert. Die Hörerin kann sich weder mit der Musik verbinden, noch über die Musik mit denjenigen, die neben ihr sitzen.» Daraus ergebe sich eine gewisse Hermetik: «Die Neue Musik präsentiert sich [...] demgegenüber als Musik, die dem Hörer gegenüber ständig einen Wissensvorsprung hat – da Ereignisse nicht antizipiert, sondern nur im Nachhinein «verarbeitet» werden können. Dadurch schliesst sie jeden synchronen Mitvollzug aus, insbesondere den körperlichen, und das scheint mir das Schlimmste. Denn genau dadurch vereinzelt die Neue Musik ihre Zuhörer.» Da ist es nur noch ein Schritt bis zu seinem Fazit: «Neue Musik ist asoziale Musik.» Und hämisch schliesst er: «Es ist die Musik der auf dem Pausenplatz Verprügelten.»⁵⁴

Anders als es in früheren Jahren der Fall gewesen wäre, lassen sich seine Komponistenkollegen kaum provozieren, einzig René Wohlhauser schimpft: Der Aufsatz von Felix Profos lese sich wie ein Pamphlet aus der Frühzeit der Atonalität. In den nicht weniger als sechs weiteren Leserbriefen wird aber mit sanfter Ironie reagiert. «Dass Du diese Diskussion angeregt und die zwei grossen Diskurse des frühen 21. Jahrhunderts, jene zum Körper und zur Einsamkeit bzw. Melancholie, auf die Neue Musik bezogen hast, ist ein grosses Verdienst! Und dafür danke ich Dir», meinte etwa sein früherer Lehrer Roland Moser, und Roman Brotbeck antwortet mit einem belustigten: «Dein Artikel hat mich provoziert und häppchenweise amüsiert. Lass uns nicht nur Anstoss erregen, aber auch anstossen darauf, dass es (für uns) noch Vieles zu tun gibt!»⁵⁵

54 Felix Profos: Einsam. Wie die Neue Musik ihre Hörer vereinsamen lässt, in: Dissonanz 122 (2013), S. 4–8.

55 Zwischen freien Stühlen. Repliken auf Felix Profos, «Einsam. Wie die Neue Musik ihre Hörer vereinsamen lässt», in: Dissonanz 123 (2013), S. 57–61.

Aus gegenteiliger Perspektive greift der Komponist Patrick Frank drei Jahre später die Neue Musik ebenfalls an: Analog zu Francis Fukuyamas postmodernem Schlüsselwerk *Das Ende der Geschichte* proklamiert er *Das Ende der Schweizer Neuen Musik. Ein Denkanstoss* und greift die Neue Musik hierzulande und die Diskurse darüber scharf an: «Das Trugbild des Endes der Geschichte führte zum Ende der Kritik, die ihrerseits das Ende der Schweizer Neuen Musik begleitet. Die *kritische Haltung* war, das dürfte dem traditionell ohnehin wenig intellektuellen Klima der Schweiz geschuldet sein, in der Schweizer Neuen Musik noch nie stark ausgeprägt; seit Jahren aber ist sie inexistent. Ich fordere das Ende der korruptionsanfällig-gefälligen Schweizer Neuen Musik. Ich fordere Erfindergeist und reklamiere den Mut zum Scheitern; die schweizerischen Tugenden der Mittelmässigkeit und Neutralität gehören nicht in ihre Neue Musik. Kunst darf nicht neutral sein, auch hierzulande nicht.»⁵⁶ Wie bei der Meyer-Kritik⁵⁷ sprengten die Reaktionen auf dieses Manifest den Rahmen der Leserbriefspalten⁵⁸ und die Diskussion wurde im Internet weitergeführt.⁵⁹

Nach Keller fällt vor allem die Kontinuität auf: gleiche Schreiber, gleiche Themen, gleiche Beanstandungen. 2003 versucht der Vorstand einen grösseren Einfluss auf die Zeitschrift und ihren neuen Chefredaktor Patrick Müller zu nehmen und stellt verschiedene Forderungen, so zur sprachlichen Ausgewogenheit: «Es ist notwendig, dass die Zeitschrift eine Schweizer Zeitschrift ist, die alle Sprachregionen des Landes repräsentiert. Eine zu enge Zusammenarbeit mit nur einer oder zwei Hochschulen widerspricht dieser Forderung. Die Idee eines Redakteurs aus der Romandie wird eingebracht.» Aber auch inhaltlich fordert er Mitsprache: «Da die behandelten Themen verschiedene Strömungen der zeitgenössischen Musik berühren sollten, ist eine grössere Offenheit erforderlich. Dies könnte durch einen «Beirat» gewährleistet werden.» Für die STV-Verhältnisse der letzten Jahre begründet er dies autoritär: «Der STV ist der Produzent, daher bestimmt er die redaktionelle Linie und das Redaktionsteam.»⁶⁰

Nach einem Debakel mit dem Chefredaktor Patrick Müller, der zwar inhaltlich unbestritten sehr gute Arbeit leistet, aber Fristen und Budgets nicht einhält und den Organisationsprozess einer Zeitschrift mit langen Produktionszeiten offenbar unterschätzt hat, nimmt der Vorstand die Redaktion noch stärker an die kurze Leine und erlässt Leitlinien zur Proportion der Sprachen (zwei Drittel Deutsch, ein Drittel Französisch) und zum Verhältnis von Hintergrundartikeln und Berichten über Ereignisse oder Aktualitäten (tendenziell 60 zu 40 Prozent) sowie zur Ausgewogenheit. Der Vorstand möchte dazu Verbindungen zwischen

56 Patrick Frank: *Das Ende der Schweizer Neuen Musik. Ein Denkanstoss*, in: *Dissonanz* 133 (2016), S. 6–8.

57 Siehe das Kapitel zur Improvisation.

58 «Pfefferscharf». Repliken auf Patrick Franks «Das Ende der Schweizer Neuen Musik», in: *Dissonanz* 134 (2016), S. 42–45.

59 <https://dissonance.ch/de/archiv/artikel/1158>, 28. 11. 2024.

60 Protokoll der Vorstandssitzung vom 26./27. 4. 2003, S. 2, ASM-E-1-52.

den Artikeln und den Rezensionen sehen und bekräftigt seinen Wunsch nach Offenheit in Bezug auf die Themen.

Die Honorare für externe Autoren werden als zu niedrig beanstandet, die Qualität der Grafiken als nicht gut genug, moniert werden auch Druckfehler. Ausserdem wird der Redaktion nun definitiv ein Beirat zur Seite gestellt: «Es wird vorgeschlagen, eine Gruppe von Personen zu gründen, die die Redaktion begleitet und Vorschläge unterbreitet.»⁶¹

Die Massnahmen werden offenbar zur Zufriedenheit der Auftraggeber umgesetzt, auch wenn noch immer etwas kleinlich Kritik geäussert wird: «Der Vorstand berichtet, dass der Gesamteindruck positiv ist, es hat eine Entwicklung in die vom Vorstand gewünschte Richtung stattgefunden. Einige Themen werden angesprochen: Zusammenfassungen: Bei Büchern könnten sie kürzer und aussagekräftiger sein. Auch bei CDs ist der derzeitige Umfang an der oberen Grenze. Michael Kunkel, Chefredaktor ab 2004, spricht sich für «Sammelrezensionen», also gesammelte Zusammenfassungen, aus. Die Hauptartikel sind OK. Die (Konzert-)Rezensionen sollten sich etwas mehr am STV orientieren, wie z. B. beim Sonderfall Kunst an der Aare, der diskutiert wird. Ein Bericht wird im nächsten Jahr erscheinen. Die Frage, ob es interessant sei, über Veranstaltungen im Ausland zu berichten, wurde positiv beantwortet, unter der Bedingung, dass es genügend Platz dafür gibt. Generell sollte der Berichtsteil grösser sein als der Zusammenfassungsteil.»⁶²

Bei aller Zustimmung fällt doch auf, wie stark der Vorstand hier Mikromanagement betreibt. Im Zentrum stehen noch immer die Anliegen des sprachlich-kulturellen Gleichgewichts, wozu originelle Vorschläge gemacht werden, und eine stärkere Anbindung an die Aktivitäten des STV und seiner Mitglieder: «Das Gleichgewicht zwischen den beiden Sprachen sollte unbedingt eingehalten werden (mindestens 1/3 auf Französisch). Es wurde der Vorschlag gemacht, Berichte über Veranstaltungen in der jeweils anderen Sprache zu verfassen (auf Deutsch für eine Veranstaltung in der Romandie und umgekehrt). Die gleiche Idee könnte auch auf Porträts angewandt werden. Die experimentelle CD-Reihe sollte erneut vorgestellt werden. Ebenso sollte die Veröffentlichung jeder neuen CD vorgestellt werden. Eine Ankündigung der neuesten CD-Reihe oder CDs könnte eine leere Seite in den Anzeigen (z. B. auf der letzten Umschlagseite) ersetzen. Die grossen Anstrengungen und das bemerkenswerte Ergebnis der Anzeigen im Jahr 2005 werden hervorgehoben und gelobt. Vorstellung von STV-Mitgliedern: Der Vorschlag des Vorstandes ist mit Vorsicht zu geniessen, es geht darum, das Niveau der Zeitschrift nicht zu senken. Die STV könnte jedoch auf Mitglieder mit einer bemerkenswerten Karriere hinweisen, über die es sich lohnen würde, zu schreiben. Der Rückgang der Abonnenten ist ein allgemeines Problem, für das

61 Protokoll der Vorstandssitzung vom 4./5. 12. 2004, S. 3, ASM-E-1-52.

62 Protokoll der Vorstandssitzung vom 17. 3. 2006, S. 4, ASM-E-1-52.

es keine einfache Lösung gibt. Man muss die Zeitschrift bekannt machen, z. B. bei Festivals, Konzerten etc. (Stände).»⁶³

Schon Jahre früher hatten sich die Finanzen als ein grosses Problem erwiesen, für das eigentlich nur zwei Lösungen infrage kamen: ein radikaler Kostenschnitt oder ein Befreiungsschlag mit einer erweiterten Trägerschaft.

Hochschulen als Kooperationspartnerinnen

In der grossen Krise von 1996 meinte man, dass man das Problem lösen könnte durch die Entlassung der beiden Redaktoren. An die Seite Kellers war Roman Brotbeck getreten. Dieser nahm den Fehdehandschuh auf, kandidierte als Präsident und widmete *Dissonanz* zwei seiner Wahlprogrammunkte: «3. *Bessere Information und stärkerer Einbezug der Mitglieder*. Die Mitglieder müssen ausführlicher und regelmässiger über die Tätigkeiten und Entscheide des Vorstandes informiert werden. Eine relative Offenheit bringt mehr als Geheimnistuerei und das Verschweigen von Konflikten. Ideales Mittel dazu wäre die STV-Rubrik in der *Dissonanz*, die seit Jahren von Lausanne her nur rudimentär beliefert wird.» Auch Brotbeck verstand also die Zeitschrift als Sprachrohr des Vereins. Auf sich selbst und seinen Kollegen Keller bezogen forderte er: «5. *Sofortige Wiedereinstellung der Dissonanz-Redaktion* und Fusionsgespräche auf professioneller Basis. Die auf Ende 1996 ausgesprochene Kündigung der *Dissonanz*-Redaktion muss sofort zurückgenommen werden, damit das Erscheinen der Februar und der Mai-Nummer überhaupt noch garantiert werden kann.»⁶⁴

Als der Musikwissenschaftler Brotbeck die Kampfwahl zum Präsidenten gewann, wurde dies von der Generalsekretärin Sulzer sofort als Paradigmenwechsel und als Sieg von *Dissonanz* taxiert, eine Meinung, die sie mit dem Ehrenpräsidenten Sacher teilte: «Ich war also gegen *Dissonanz*. Und ich erinnere mich an den Kommentar, weil die Generalversammlung, auf der Brotbeck gewählt wurde, in Aarau war. Und ich hatte Sacher gefragt, ob er kommen würde. Und dann sagte er zu mir: «Nein. Ich bin nicht mehr im richtigen Alter, ich werde nicht kommen. Ich habe keine Lust, mich auspfeifen zu lassen. Für mich ist es vorbei. Ich habe für den STV getan, was ich konnte.» Aber er sagte mir darauf: «Dafür rufst du mich am Ende der Versammlung an.» Ich rief ihn an und wir telefonierten mindestens eine Dreiviertelstunde lang. Ich erklärte ihm, wie die Versammlung verlaufen war und so weiter. Und dann sein Kommentar, als ich ihm sagte, dass es Brotbeck war, sagte er mir: «Gut, jetzt habe ich verstanden. Der STV ist in den Händen von *Dissonanz*.» Das war es, was Sacher mir bezüglich dieser Wahl sagte.»⁶⁵

63 Ebd.

64 Abgedruckt als Beilage zum Protokoll der Generalversammlung vom 7. 9. 1996 in Aarau, in: Jahresbericht 1996, S. 37, ASM-E-3-91.

65 Hélène Sulzer im Gespräch mit Raphaël Sudan, Pully, 10. 3. 2023: «Alors, j'étais contre Dissonance. Et je me rappelle du commentaire, parce que l'Assemblée générale où a été élu Brot-

Im Vorstand war man sich allerdings nicht einig über das weitere Vorgehen. In der Folge spaltete sich das Engagement des STV in zwei Beteiligungen. Auf der einen Seite wollte man eine grössere Sichtbarkeit für die eigenen Mitglieder sowie bei den anderen Musikverbänden und stieg 2010 mit zwei Vereinsseiten in das neu gestaltete Produkt *Schweizer Musikzeitung* (SMZ)⁶⁶ ein, wo man bis über das Ende des STV hinaus mit Vereinsneuigkeiten und gewerkschaftlichen Themen präsent sein und im Mantelteil immer wieder leicht verständliche und kurz gefasste Aufsätze zum Schweizer Musikleben aus Sicht des STV unterbringen konnte – getreu einem schon immer bestehenden Desiderat und mit der Hoffnung auf mehr Promotion für die eigenen Aktivitäten.

Auf der anderen Seite suchte man eine breitere Trägerschaft. Für den Musikwissenschaftler und Direktor der Hochschule für Musik und Theater Bern lag es nahe, dass er hierzu seine Schweizer Kollegen anfragte und insbesondere deren Forschungsabteilungen fokussierte: Nach der Bologna-Reform musste hier nun eine eigenständige angewandte Forschung aufgebaut werden, mit Publikationen und Qualitätssicherung. Deshalb wurde ein Board eingesetzt, das strenge Peer-Reviews veranlasste und sich teils selbst in dieser an Musikhochschulen neuen Disziplin erprobte. All diese Anstrengungen wurden in der Initialphase zusätzlich von Geldern des Bundesamtes für Bildung und Technologie unterstützt. Bereits 1998 lancierte Brotbeck diese Idee: «RoB [Roman Brotbeck] spricht noch über die Forschungsstellen, die an den zukünftigen Musikhochschulen geschaffen werden sollen. Ab dem Jahr 2000 könnte D/D [*Dissonance/Dissonanz*] als Publikationsorgan für Forschungsergebnisse dienen. Das Niveau würde dem der Diplomarbeiten von Geisteswissenschaftlern entsprechen. Ein Review-Panel müsste natürlich eine Auswahl treffen. Der finanzielle Vorteil wäre eine Beteiligung der Hochschulen an der Herausgabe der Zeitschrift, was die Hochschulen davon entbinden würde, selbst publizieren zu müssen. RoB plant, die Idee Ende Oktober bei der Konferenz der Musikhochschuldirektoren vorzutragen.»⁶⁷

Gegenüber dieser Erweiterung machte sich auch Skepsis breit, weil damit eine verstärkte akademische Ausrichtung verbunden war. Zweifel kamen allein schon bezüglich des vorhandenen Angebots, Zweifel, die sich aus der Rückschau bestätigen, auch wenn William Blank als einer der Hauptkritiker hierfür im Präsens verharret, wenn er die Problematik veranschaulicht: «Ich weiss nicht, wie viele Forschungsarbeiten jedes Jahr von den sieben Schweizer Musikhochschulen pro-

beck, c'était à Aarau. Et j'avais demandé à Sacher s'il venait. Et puis, il me dit: «Non. Je n'ai plus l'âge, je ne vais pas venir. Je n'ai pas envie de me faire siffler. Moi, c'est fini. J'ai fait ce que j'ai pu pour l'ASM.» Mais il m'a dit: «Par contre, à la fin de l'assemblée, tu me téléphones.» Je l'ai appelé, on a eu un téléphone d'au moins trois quarts d'heure. Je lui ai expliqué comment s'était passé l'assemblée et tout. Et puis son commentaire, quand je lui ai dit que c'était Brotbeck, il m'a dit: «Bon, maintenant, j'ai compris. L'ASM est entre les mains de Dissonance.» Ça a été ce que m'a dit Sacher concernant cette élection.»

66 Hiess die Zeitschrift früher *Schweizerische Musikzeitung*, verkürzte sich der Titel 1998 auf *Schweizer Musikzeitung*.

67 Protokoll der Vorstandssitzung vom 25. 9. 1998, S. 7, ASM-E-1-51.

duziert werden. Aber was ich weiss, ist, dass es nicht viele gibt, die es wert sind, in einer qualitativ hochwertigen Zeitschrift veröffentlicht zu werden. Die Idee, dass die Zeitschrift das Gefäss für die Forschungsarbeiten der sieben Hochschulen sein könnte, war also eine ungewöhnliche Sache. Vielleicht, wenn die Hochschulen eine Geschichte mit der Forschung hätten, die so viele spannende (und hochkarätige) Themen enthielte, dass man sie irgendwie in die Zeitschrift einbringen könnte. Was ist mit grossen Forschungsarbeiten? Wenn ich zum Beispiel an die Musikhochschule von Lausanne denke: Das wirklich grosse Forschungsprojekt, das zu einem Ergebnis in diesem Bereich geführt hat, ist die Forschung an der Paetzold-Flöte, die von A bis Z (von ihrem Beginn bis zu ihrem Bau) von einem Team durchdacht wurde, insbesondere von einer Person, Antonio Politano, der dieses Instrument schliesslich auf die Beine gestellt hat, und das man dann auch noch bauen liess. Es gibt also einen Instrumentenbau, der sich darum herum entwickelt hat. Und heute ist die Paetzold-Flöte Teil des Instrumentariums. Aber das ist ein sehr langes Projekt, das zehn Jahre gedauert hat, und es ist nicht möglich, in einer Zeitschrift wie der Zeitschrift *Dissonance* darüber zu berichten. Eigentlich sollte dies Gegenstand einer richtigen Dissertation sein.»⁶⁸

Blank sieht noch ein weiteres Problem: Bei der angewandten Forschung und Entwicklung, wie sie das Gesetz für die Schweizer Fachhochschulen vorsieht, kommt es weniger auf Forschungsprozess und wissenschaftlichen Output an als auf das resultierende Produkt: «Ausserdem ist das eigentliche Thema der Bau der Flöte selbst. Am Ende kommt es also darauf an. Molinari hat genau das Gleiche mit der CLEX-Kontrabassklarinetten gemacht. Das ist auch ein riesiges Projekt. Und diese Forschungsprojekte, sie sind nicht auf eine Veröffentlichung in einer Zeitschrift reduzierbar.»⁶⁹ Ebenso wenig liessen sich seiner Ansicht

68 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Je ne sais pas combien de travaux de recherche sont produits chaque année par les sept Hautes écoles de Suisse, mais ce que je sais, en revanche, c'est qu'il n'y en a pas beaucoup qui sont dignes d'être vraiment publiés dans une revue de très haute qualité. Et donc, cette idée que la revue serait le réceptacle des travaux de recherche des sept Hautes écoles ce serait une chose extraordinaire (peut-être) si les Hautes écoles avaient une histoire de la recherche, qui aient tellement de sujets passionnants (et de haut de gamme) qu'on pourrait, en fait, les faire figurer dans la revue d'une certaine manière. Et les grands travaux de recherche? Si je prends par exemple à la Haute école de musique de Lausanne (j'ai d'autres exemples, mais à la Haute école de musique de Lausanne): Le vrai grand projet de recherche qui a mené à un résultat dans ce domaine, c'est la recherche sur la flûte Paetzold qui a été pensée de A à Z (de son début jusqu'à sa construction) par une équipe, et notamment par une personne, Antonio Politano qui a mis cet instrument finalement sur pied, et qu'il a fait fabriquer. (Il y a donc une lutherie qui s'est développée autour et maintenant, la flûte Paetzold fait partie de l'instrumentarium, alors voilà ... Mais c'est un très long projet qui a duré dix ans qu'il n'est pas possible de rendre compte dans une revue comme la revue *Dissonance*. En fait, ça devrait faire l'objet d'une véritable thèse.»

69 «Et puis, le vrai sujet, c'est la construction de la flûte. Donc à la fin, c'est ça qui compte. Molinari a fait exactement la même chose avec la Contrebasse CLEX. C'est aussi un immense projet. Et ces projets ... ces projets de recherche, ils ne sont pas réductibles à une publication dans une revue encore une fois.» Allerdings: Gerade hierzu gab es zwei Veröffentlichungen in *Dissonanz*, nicht zuletzt um anstelle einer Patentanmeldung das geistige Eigentum an dieser Erfindung zu belegen. Ernesto Molinari, Jochen Seggelke, Daniel Debrunner: Contrabass Cla-

nach umfassende Forschungsergebnisse in einen Zeitschriftenartikel komprimieren: «In Genf gab es ein Forschungsprojekt über den schöpferischen Akt bei Komponisten, aus dem von Nicolas Donin ein Buch hervorging, das 700 Seiten umfasst und absolut gigantisch ist.⁷⁰ Man könnte dafür ein Inserat in der Zeitschrift machen, aber dieses Forschungsprojekt, das sich über Jahre und Jahre erstreckt und das am Ende noch gigantischer ist, man kann es sich nicht vorstellen. Ich fand, dass diese Zusammenarbeit, die darauf basierte, eine Sache war, die nicht wirklich eine solide Geschichte hatte, ein Problem darstellte. Ich habe nie gesagt, dass man das nicht machen sollte, aber ich habe immer gesagt: Vorsicht, wir haben nicht die Ressourcen, um das interessant zu machen. Und so ist die Finanzierung der Schulen also sehr willkommen (aber ich hatte das gesagt, es tut mir leid, dass ich das so sagen muss, aber) ich habe gesagt: Die Finanzierung der Schulen wird von den Schulen selbst infrage gestellt werden, sobald sie sehen, dass es eigentlich keinen Grund gibt, etwas zu finanzieren, das ... Die Hochschulen sind schliesslich ein bisschen die Geldgeber der Zeitschrift, aber wir haben ihnen nicht viel zu bieten, schon in Bezug auf den Platz. Und sie selbst werden auch nicht viel hineinstecken können. Was sollen wir also tun? Für mich war das kompliziert.»⁷¹

Die Folgen dieses Einbezugs der Hochschulen waren ambivalent. Einerseits hatte man nun mehr Geld zur Verfügung, was besonders wichtig war, weil durch das neue Doppelengagement des STV auch bei der SMZ weitere Gelder nötig wurden. Die Zeitschrift wurde umfangreicher, was wiederum den Finanzbedarf erhöhte. Potenziell erhöhte sich so aber auch die Zahl der Leser:innen, und die Verankerung an den Hochschulen verfestigte sich. Allerdings hatte man damit nun wieder das Problem, es unterschiedlichen Zielgruppen recht machen zu müssen. Mit dem Anspruch an qualitätsvolle Forschungsberichte stieg der intellektuelle Anspruch. Doch das Interesse der neuen Zielgruppe blieb hinter den Erwartungen zurück, wie Matthias Arter berichtet, der sich in der Forschung engagiert

rinet Unlimited: eine sensorisch-dynamische Kontrabassklarinette, in: *Dissonanz* 126 (2014), S. 22–29, <https://doi.org/10.5169/seals-927363>.

70 Nicolas Donin (Hg.): *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale. Anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*, Droz / Haute école de musique de Genève, 2019.

71 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «À Genève, il y a eu un projet ... un projet de recherche sur l'acte créateur chez les compositeurs, qui a donné naissance (par Nicolas Donin d'un ouvrage qui fait 700 pages et qui est absolument gigantesque (on pourrait faire une publicité dans la revue) mais ce projet de recherche là, qui s'étend sur des années et des années et qui donne, à la fin, encore plus dans le gigantisme, on ne peut pas rendre compte ... J'ai trouvé, moi, que cette collaboration qui était basée sur une chose qui n'avait pas vraiment un historique solide, posait problème. Je n'ai jamais dit qu'il ne fallait pas le faire, mais j'ai toujours dit: attention, on n'a pas les ressources pour que ça soit intéressant. Et donc le financement des écoles est donc très bienvenu (mais je l'avais dit ça, je suis désolé de le dire comme ça, mais) j'ai dit: le financement des écoles va être remis en question par les écoles elles-mêmes dès qu'elles verront qu'en fait il n'y a pas ... qu'il n'y a pas de raison de financer quelque chose qui ... finalement, les Hautes écoles sont un peu les financeurs de la revue, mais on n'a pas grand-chose à leur offrir (en termes d'espace déjà) et puis elles-mêmes n'auront pas grand-chose à mettre dedans. Donc, qu'est-ce qu'on va faire? Pour moi, c'était compliqué.»

hat: «Ein paar Jahre lang hatten wir einen riesigen Zuspruch von den Hochschulen, die wollten das als Publikationsmittel benützen. Und es lag halt immer an Personen, an Persönlichkeiten in den einzelnen Hochschulen, und wenn diese Personen dann weg waren, dann hats geknarrt im Gebälk der *Dissonanz* und in der Kooperation. Das war noch nicht der Todesstoss für die *Dissonanz*, aber es waren immer wieder schwierige Situationen, wo wir gedacht haben, na ja, können wir dies jetzt noch retten, reduzieren, mehr aufs Internet bringen für die Publikation der peer-reviewten, also der Arbeiten, die dann von Hochschulen kommen sollten.»⁷²

Eine weitere Herausforderung zeigte sich darin, dass die Hochschulen sehr unterschiedlich aufgestellt waren. Es gab ausgesprochen forschungsstarke wie Basel und Bern, welche die *Dissonanz* bis zum Schluss stützten – wohl auch weil die Entscheidungsträger personell mit der Zeitschrift verbunden waren –, andere problematisierten diese akademische Schlagseite schon früher oder distanzieren sich gar von der Zeitschrift, gegen Schluss insbesondere die nichtdeutschsprachigen Schulen. Dazu kam, dass mit der Entwicklung der Forschung für die Publikation zunehmend ausländische Journals angepeilt wurden, die mehr Prestige, Anerkennung und Reichweite versprachen, als eine schweizerische Verbandszeitschrift geben konnte. Ausserdem begab man sich in eine unheilvolle Abhängigkeit von den Hochschulen. Als sich diese auf Beschluss der Konferenz der Schweizer Musikhochschulen zurückzogen, war es um die Zeitschrift geschehen, wie der Initiator Brotbeck etwas verbittert erzählt: «Aber es war dann, nachdem die Hochschulen nicht weiter mitmachten, das Ende der Zeitschrift. Das lag im Rückblick auch an der Redaktion unter Michael Kunkel. Abgemacht war, dass sich die Redaktion aktiv mit den Musikhochschulen trifft, persönlich vorbeigeht, sich in Lehrformate einbringt und sich nicht zuletzt journalistischer und thematisch stärker am Horizont von Musikstudierenden orientiert. Aber die Redaktion hat sich darum weitgehend foutiert. Diese aktive Hinwendung zu den Hochschulen haben Kunkel und Rothfahl nicht betrieben und sich auf den Standpunkt gestellt, wenn sich diese nicht melden – selber schuld, wir ziehen unser Ding durch. Dabei war *Dissonance* weder vorher noch nachher so gut finanziert. Für mich wurde da ein Kleinod im schweizerischen Musikleben durch mangelndes Marketing und Management zur Disposition gestellt.»⁷³

72 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022.

73 Roman Brotbeck im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 1. 7. 2022.

Abgesang

Erst verspätet spiegelte sich die Öffnung des Vereins auch in seiner Zeitschrift, wie Matthias Arter meint: «Wir haben versucht, auch Leute in den Vorstand zu holen aus diesen Ästhetiken, aus der jungen Generation. Und das wurde dann auch in *Dissonanz* sichtbar, mit ein bisschen Verspätung, muss ich sagen, weil die Redaktion relativ konservativ war, eine lange Zeit noch, aber das hat dann in der neuen *Dissonanz*, nach der grafischen Umgestaltung, auch in der *Dissonanz* Rückhalt gefunden. An den Tonkünstlerfesten haben wir uns sehr geöffnet in verschiedene ästhetische Richtungen, die Improvisation usw.» Allerdings wurde diese Öffnung seiner Meinung nach zu zögerlich vollzogen: «Wir haben da eigentlich regelmässig Öffnungen in andere Ästhetiken initiiert, und so, also ich meine, man kann Michael [Kunkel, Redaktor] nicht vorschreiben, aus seiner Haut zu gehen und anderes zu machen, aber er hat sehr, sehr zaghaft reagiert auf unsere Forderung, sagen wir's mal so. Also ich finde, ich schätze seine Arbeit schon, aber sie war nicht mehr das, was im STV drin war. Das war dann nicht mehr so ein Schaufenster, was die *Dissonanz* war über viele Jahre.»

In den letzten Jahren verabschiedete sich der STV zunehmend von inhaltlicher Kritik und konzentrierte sich aufs Finanzielle. Im Vorstand wurde so primär nur noch die Aufmachung besprochen in Bezug auf Kosten, Vertrieb, Druck, Umfang. Man versuchte verzweifelt neue Mittel zu finden, löste Fonds auf, finanzierte quer, letztlich vergeblich – das Ende war bald absehbar.⁷⁴

Auch nostalgische Gefühle verbinden sich heute mit *Dissonanz*, wie Arter berichtet: «Ich werde die aufbewahren, all diese *Dissonanzen*, es ist eine riesige Sammlung von total interessanten Artikeln, das ist schon ein Teil des STV, diese *Dissonance*. Das finde ich natürlich unglaublich schade, dass sich da keine private Trägerschaft gefunden hat. Wir haben es versucht, mit Gönnerverein und all das. Aber es war ziemlich schnell klar: wenn es diesen Verein nicht mehr gibt, wie soll man dann die *Dissonanz* noch am Leben erhalten? Das war dann ziemlich bald klar, dass das nicht geht, dass das aneinandergeknüpft ist.»⁷⁵

Es gab auch Verteidiger der Zeitschrift, wie William Blank betonte; eine besondere Herausforderung war dabei immer wieder die Verankerung in unterschiedlichen Kulturen, was eben nicht nur eine Frage der Sprachen war, wie der Vertreter der welschen Minderheit unterstrich: «Innerhalb des Vereins gab es unterschiedliche Vorstellungen darüber, was die Zeitschrift sein sollte (aber das ist ganz natürlich), aber das war auch für mich eine sehr wichtige Sache, die ich versucht habe: deren sprachliche Pluralität und auch die Pluralität der musikwissenschaftlichen Ansätze ich bis zum Schluss innerhalb der Zeitschrift zu verteidigen versucht

74 Vgl. Thomas Gartmann: Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins, in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan, Gabrielle Weber (Hg.): *Musik-Diskurse nach 1970* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), Baden-Baden: Ergon, 2025, S. 435–463.

75 Matthias Arter im Gespräch mit Thomas Gartmann, online, 8. 3. 2022.

habe, um einen Dialog zwischen den, man könnte sagen zwischen den «Kulturen» (vor allem zwischen der deutschsprachigen und der französischsprachigen Kultur, die nicht die gleichen semantischen, musikwissenschaftlichen Ansätze zur Komposition und zur Musik überhaupt haben), vielleicht auch bezüglich der soziologischen Herausforderungen.»⁷⁶

Zahlreich waren die Versuche, die Zeitschrift zu retten, mit neuen Trägerschaften, die sich aber nicht realisieren liessen, mit einem Gönnerverein auch. Und immer wieder mit Betriebsanalysen und Gutachten. So eines gab William Blank während seiner Präsidentschaft in Auftrag, an Philippe Albèra, der schon früher aktiv als Redaktor und Mitarbeiter engagiert war und der jetzt eher für eine Rückkehr zu bewährten Mustern und Themen plädierte; doch auch diese Aktion scheiterte, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen: «Stenzl und Albèra haben viel zu dieser Zeitschrift beigetragen. Und so habe ich Philippe gebeten, eine Analyse zu machen, was man tun sollte. Und wir waren uns beide ziemlich einig darüber, was man tun sollte. Und dann haben wir uns gestritten ... Nicht mit den Leuten, natürlich. Ich habe nie einen Konflikt mit irgendjemandem gehabt, aber wir haben uns über die Ideen gestritten, das ist klar. Aber ich habe immer noch ein sehr gutes Verhältnis zu allen. Aber, was die Ideen angeht, war es sicher nicht kompatibel: ihre Vision und unsere Vision, wenn man das so sagen kann. Und das ist nicht nur ein musikalischer Konflikt, denke ich, es war sehr gemischt. Es gibt die finanzielle Frage, es gibt die Frage der Strategie, es gibt die Frage der Ideen der Verbindung mit anderen Partnern. Es gibt die Frage (die auch eine Frage war) nach der äusseren ästhetischen Form der Zeitschrift. Wir hatten endlose Debatten über die Titelseite, die sehr viel Geld kostete, denn das ist es: Haben wir denn viel Geld?»⁷⁷

Dissonanz hat den STV immer tief gespalten und so ihrem Namen alle Ehre gemacht, bis in die letzten Jahre. Viele sahen sie vor allem bloss als Kostenfaktor,

76 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Au sein de l'Association, il y avait des idées différentes sur ce que devait être la revue (mais ça c'est naturel) mais ça c'était aussi une chose (pour moi très importante) que j'ai essayé de ... dont j'ai essayé de défendre jusqu'au bout la pluralité linguistique et la pluralité aussi des approches musicologiques, à l'intérieur de la revue, de manière à avoir un dialogue entre les ... on pourrait dire entre les «cultures» (surtout entre la culture alémanique et la culture romande qui n'ont pas les mêmes approches sémantiques, musicologiques, sur la composition, sur la musique) sur les enjeux aussi, peut-être, sociologiques.»

77 William Blank im Gespräch mit Thomas Gartmann, Bern, 21. 6. 2022: «Stenzl et Albèra ont beaucoup apporté à cette revue ... et donc, j'ai demandé à Philippe de faire une analyse de ce qu'il faudrait faire. Et on était assez (tous les deux) assez d'accord sur ... voilà, sur ce qu'il faudrait faire ... et là, on est entré en conflit ... Pas avec les personnes, évidemment ; je ne suis jamais entré en conflit avec personne mais on est entré en conflit sur les idées, ça c'est sûr. Ceci dit, j'ai gardé de très bons rapports avec tout le monde, mais sur les idées, c'est sûr que ce n'était pas compatible: leur vision et notre vision – si on peut dire. Et ça, ce n'est pas un conflit, je pense, musical seulement, c'est très «inter-mélangé»: il y a la question financière, il y a la question de la stratégie, il y a la question de l'association avec d'autres partenaires, il y a la question (qui était une question aussi) de la forme esthétique de la revue. On a eu des débats sans fin sur la première page qui coûtait très cher ... parce que voilà: est-ce qu'on a beaucoup d'argent?»

wie das Vorstandsmitglied Jonas Kocher: «Denn es gibt da auch die *Dissonanz*. Das ist das Magazin, das eigentlich das Budget des STV aufgefressen hat. Es war wirklich ein bisschen ein verwöhntes Kind und hat sehr viel Geld gekostet. Und das ist schon seit Jahren so. Seit 20 Jahren. Es war wirklich das Baby von Brotbeck, und er hatte seine Frau Cécile Olshausen mit ins Boot geholt. Mit Cécile hatten wir Gespräche, aber es war unmöglich, irgendetwas zu tun. Wir hatten die Möglichkeit, mit der *Neuen Zeitschrift für Musik* des Schott-Verlags zusammenzuarbeiten. Aber das hat sich so eigentlich alles zerschlagen. Es gab eine Art Unmöglichkeit des Dialogs. Es war wirklich: Die Sache, die man nicht anfassen darf, ist *Dissonanz*. Und eigentlich hat sie das Schiff versenkt.»⁷⁸

Thomas Meyer, der als Journalist *Dissonanz* nahestand, pflichtet bei: «Und niemand traute sich, diesen Vertrag zu kündigen. Das war das eine. Da wurde viel Geld verhökert und gewisse Leute haben dann zu Recht auch gesagt: Wenn wir so weitermachen mit der *Dissonanz* und so viel Geld ausgeben, dann gibt es den Tonkünstlerverein in ein paar Jahren nicht mehr. *Dissonanz* hat sicher viel Geld gefressen. Das stimmt sicher. Es gab Diskussionen. Es gab eine Vorstandssitzung, wo man hart dran war, die *Dissonanz* ins Internet zu stellen und nicht mehr herauszugeben. Und ich weiss noch genau, die eine Sitzung, wie William Blank mit dem Vorschlag der Hochschulen kam, sich wieder zu beteiligen an der *Dissonanz* und das gemeinsam herauszugeben. Und dann war das mal wieder gerettet. Also das waren die Diskussionen: Das kostet uns zu viel Geld, oder?»

Aber auch Kritik an STV-Veranstaltungen wird beanstandet, berichtet Meyer: «Stefan Fricke, der über das Konstanz-Kreuzlingen-Fest geschrieben hat. Das war manchen zu kritisch. Ich fand es eigentlich okay, dass man wirklich den Blick auch von aussen auf die Schweiz richtet. In diesem Fall aber wurde das immer wieder kritisiert und da hat man ja versucht, darauf zu reagieren, indem man eine STV-Seite mit Mitteilungen eingefügt hat.»

Thomas Meyer führt an, dass die Zeitschrift früher ein Konfliktherd war, später aber sich viele Mitglieder einfach ausgeschlossen fühlten, Wertschätzung vermissten, wenn sie nicht berücksichtigt wurden: «*Dissonanz* war ein Zankapfel vor meiner Zeit, mit der ganzen Christoph-Keller-Balissat-Diskussion. Aber das kennst du ja. Da muss ich dir nicht mehr dazu sagen.⁷⁹ Sie war später ..., das war dann schon Kunkels Zeit. Da gab es im Vorstand immer wieder Kritik, auch an der Redaktion. Man fühlte sich benachteiligt, gewisse Leute. Es gab dann

78 Jonas Kocher im telefonischen Gespräch mit Raphaël Sudan, 15. 5. 2021: «Parce qu'il y a aussi le *Dissonance*. C'est ce magazine qui en fait a bouffé le budget de l'ASM. C'était vraiment un petit peu l'enfant gâté et ça coûtait énormément de fric. Et puis ça c'est depuis déjà des années. Depuis 20 ans. C'était vraiment le bébé à Brotbeck, et il avait mis sa femme Cécile Olshausen. Avec Cécile, on a eu des discussions, mais impossible, quoi ... C'était impossible de faire quoi que ce soit. On a eu la possibilité d'avoir une collaboration avec le Neue Zeitschrift für Musik, des éditions Schott. Mais tout ça est tombé à l'eau, en fait. Il y a eu une espèce d'impossibilité de dialogue. C'était vraiment comme ... La chose à laquelle on ne doit pas toucher, c'est *Dissonance*. Et en fait, ça a coulé le bateau.»

79 Gartmann (wie Anm. 44), S. 206–230, sowie hier weiter oben.

diesen Band, der aus *Dissonanz*-Artikeln zusammengestellt wurde.⁸⁰ Gewisse Leute fühlten sich übergangen, weil sie dort drin nicht vorkamen, obwohl es doch einen *Dissonanz*-Artikel gab und solche Dinge. Also es gab schon durchaus immer wieder diese Diskussion mit Michael Kunkel.»

Aber auch die Zweigleisigkeit mit der gleichzeitigen Bespielung der SMZ wird kritisiert, weniger aus finanziellen als aus ideologischen Gründen, wie Meyer, der über das Ende des STV hinaus für die Rubrik mit zuständig war, eher empört als belustigt berichtet: «Und dann [...] kam auch die Idee, dass man sich auch in der SMZ präsentieren will, [...] was ja auf viele Feindseligkeiten stiess. Gewisse Leute sind auch heute noch kaum zu bewegen, in der SMZ zu schreiben. Aus völlig doofen Gründen. Ich finde es nicht in Ordnung, weil ich habe immer gefunden, es braucht diese beiden Zeitschriften, die *Dissonanz*, die wirklich Hardcore-Neue-Musik-Musikwissenschaft macht, und die SMZ, die versucht, da zwischen allen Verbänden eine breitere Szene abzudecken, und von daher fand ich es gut, dass wir dort präsent waren mit einer Seite.»⁸¹

Noch aus jahrelanger Distanz wird der *Dissonanz* als Herz und Spiegel des Vereins nachgetrauert, wie Sylwia Zytynska im Gespräch antönt: «Ja. Und was zum Beispiel noch inhaltlich war, ich meine, mich hat beim Tonkünstlerverein immer ... *Dissonanz* beschäftigt und das war ein ... Also nicht nur mich, das war ein, unsere *Dissonanz* war der Anfang vom Ende. Wir haben immer eigentlich, seitdem ich dort war, über die *Dissonanz* gesprochen und versucht, sie am Leben zu erhalten, und ich weiss es nicht, aber das war uns allen klar: Wenn die *Dissonanz* weg geht, geht auch Tonkünstlerverein weg, weil das ist das Herz. Das Herz ist das Herz, ja, das, das Geschriebene, das bleibt. [...] Ja, es ist ein Zeichen, dass das, dass weg ist. Auch die Musik ist weg. Ich meine, es gibt wahrscheinlich Aufnahmen. Aber das Geschriebene bleibt. Und darum war für uns, also für mich und [...] für die Deutschsprachigen war das immer sehr, sehr wichtig, dass das bleibt. Ich, ich finde, Michael Kunkel hat da sehr, sehr, sehr drauf bestanden, auch der Starobinski.⁸² Denn er hat wunderbare Dinge, dass er, obwohl, er war natürlich die französische ... Aber ich, ich kenne diese Namen, das waren so viele und so lange, aber man hat unglaublich lange gekämpft, dass es bleibt, weil das war ein Spiegel von diesen Zeiten. Das hat, die Artikel waren, auch wenn die kaum jemand gelesen hatte, die Zeitung, das kam einfach nach Hause zu jedem Mitglied. Und ob du es wolltest oder nicht, hast du je irgendwie Kontakt damit gehabt. Und es wurde immer Stück für Stück abgeschnitten. Und ich denke,

80 Michael Kunkel (Hg.): *Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. Ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen*, Saarbrücken: Pfau, 2008. Während man um Klaus Huber keinen Bogen machen konnte oder wollte, sind die ehemaligen STV-Präsidenten Lehmann, Balissat, Fueter, Derungs, Gasser und Bolens alle nicht vertreten. Auf eine mündliche Rückfrage indessen meinte Kunkel 2023, er sei sich dieses Fauxpas nicht bewusst gewesen.

81 Thomas Meyer im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 6. 2022.

82 Georges Starobinski verteidigte *Dissonanz* als Direktor der Hochschule für Musik Basel und Musikwissenschaftler bis zu ihrem Ende.

letztendlich hat das dazu geführt, dass ... Aber es war nicht. Es ist nicht nur ..., gut, das ist ein Zeitbild. Es verändert sich. Man hat jetzt alles online. Egal. Also, dieses Gespräch um die *Dissonanz* war das Hauptthema immer von jeder Sitzung, von jedem Treffen und hat sicher einen ganzen Nachmittag ...»⁸³

Dank einzelnen Hochschulen, dem Gönnerverein und Zuwendungen Dritter überlebte *Dissonanz* den STV um gerade ein Jahr. Dann war aber auch hier mangels Geld endgültig Schluss.

83 Sylwia Zytynska im Gespräch mit Thomas Gartmann, Zürich, 23. 5. 2022.

Anhang: Vorstände, Generalsekretär:innen, 1975–2017

Die Vorstände (Präsident:in und sechs Mitglieder) werden pro Kalenderjahr aufgelistet, Mutationen (Demissionen, Neuzugänge, Funktionswechsel) erfolgten jedoch jeweils an der Generalversammlung (GV). In der Regel fand diese zwischen Mai und September statt; Mutationen traten unmittelbar danach in Kraft. Dritte Spalte: Angegeben werden nur Eintritte in den und Austritte aus dem Vorstand (Wahl beziehungsweise Demission). Funktionswechsel innerhalb des Vorstands (zum Beispiel vom Vizepräsidenten zum Präsidenten) sind den ersten beiden Spalten zu entnehmen.

Quellen: Jahresberichte, Protokolle der Vorstandssitzungen.

1975

Präsident	Julien-François Zbinden	
Vizepräsident	Rudolf Kelterborn	
Kassier	Klaus Huber	
Beisitzer	Charles Dobler	
	Robert Faller	
	Räto Tschupp	
	Roger Vuataz	Demission an GV 1975
Generalsekretär	Bernard Geller	

1976

Präsident	Julien-François Zbinden	
Vizepräsident	Rudolf Kelterborn	
Kassier	Klaus Huber	
Beisitzer	Charles Dobler	
	Robert Faller	
	Räto Tschupp	
	Eric Gaudibert	Wahl an GV 1975 ¹
Generalsekretär	Bernard Geller	

1 Der Vorstand hatte einstimmig Jacques Guyonnet vorgeschlagen. Hedy Salquin brachte an der GV Gaudibert ins Spiel, der sich im dritten Wahlgang durchsetzte (vgl. Jahresbericht 1975, S. 26 f., ASM-E-3-70).

1977

Präsident	Julien-François Zbinden
Vizepräsident	Rudolf Kelterborn
Kassier	Klaus Huber
Beisitzer	Charles Dobler Robert Faller Räto Tschupp Eric Gaudibert
Generalsekretär	Bernard Geller

1978

Präsident	Julien-François Zbinden
Vizepräsident	Rudolf Kelterborn
Kassier	Klaus Huber
Beisitzer	Charles Dobler Robert Faller Räto Tschupp Eric Gaudibert
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz ²	Urs Peter Schneider
Generalsekretär	Bernard Geller

1979

Präsident	Julien-François Zbinden	Demission an GV 1979
Vizepräsident	Rudolf Kelterborn	Demission an GV 1979
Kassier	Klaus Huber	
Beisitzer	Charles Dobler Robert Faller Räto Tschupp Eric Gaudibert	
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Urs Peter Schneider	bis Mai 1979
Generalsekretär	Bernard Geller	bis August 1979

² Vgl. Jahresbericht 1977, S. 12, 19, ASM-E-3-72. Die Delegierten der IGNM Schweiz (später SGNM) können an den Sitzungen des Vorstands mit beratender Stimme teilnehmen.

1980

Präsident	Klaus Huber	
Vizepräsident	Robert Faller	
Kassier	Charles Dobler	
Beisitzer	Jean Balissat	Wahl an GV 1979
	Urs Frauchiger	Wahl an GV 1979
	Räto Tschupp	Demission an GV 1980
	Eric Gaudibert	
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	ab Juni 1979
Generalsekretär	Dominique Creux	ab September 1979

1981

Präsident	Klaus Huber	
Vizepräsident	Robert Faller	
Kassier	Charles Dobler	
Beisitzer	Jean Balissat	
	Urs Frauchiger	
	Eric Gaudibert	
	Hans Ulrich Lehmann	Wahl an GV 1980
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	
Generalsekretär	Dominique Creux	bis September 1981

1982

Präsident	Klaus Huber	Demission an GV 1982
Vizepräsident	Robert Faller	
Kassier	Charles Dobler	Abwahl an GV 1982 ³
Beisitzer	Jean Balissat	
	Urs Frauchiger	
	Eric Gaudibert	
	Hans Ulrich Lehmann	
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Petitpierre	ab Oktober 1981

3 Dobler stellte sich nach drei Amtszeiten (neun Jahren) zur Wiederwahl, Gertrud Schneider setzte sich durch (vgl. Jahresbericht 1982, S. 19, ASM-E-3-77).

1983

Präsident	Robert Faller	Demission an GV 1983 ⁴
Vizepräsident	Hans Ulrich Lehmann	
Kassier	Jean Balissat	
Beisitzer:innen	Urs Frauchiger	
	Eric Gaudibert	
	Gertrud Schneider	Wahl an GV 1982
	Jacques Wildberger	Wahl an GV 1982
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Petitpierre	

1984

Präsident	Hans Ulrich Lehmann	
Vizepräsident	Jean Balissat	
Kassier	Jacques Wildberger	
Beisitzer:innen	Urs Frauchiger	
	Eric Gaudibert	Demission an GV 1984
	Gertrud Schneider	
	Philippe Huttenlocher	Wahl an GV 1983
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Petitpierre	

1985

Präsident	Hans Ulrich Lehmann	
Vizepräsident	Jean Balissat	
Kassier	Jacques Wildberger	
Beisitzer:innen	Urs Frauchiger	Demission an GV 1985
	Gertrud Schneider	
	Philippe Huttenlocher	
	André Luy	Wahl an GV 1984
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Petitpierre	

4 Aus gesundheitlichen Gründen; gestorben am 24. 6. 1983 (zwei Monate nach der GV, die 1983 bereits im April stattgefunden hatte).

1986

Präsident	Hans Ulrich Lehmann	Demission an GV 1986
Vizepräsident	Jean Balissat	
Kassier	Jacques Wildberger	
Beisitzer:innen	Eva Zurbrügg	Wahl an GV 1985
	Gertrud Schneider	
	Philippe Huttenlocher	Demission an GV 1986
	André Luy	
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Petitpierre	

1987

Präsident	Jean Balissat	
Vizepräsident	Josef Haselbach	Wahl an GV 1986
Kassier	Jacques Wildberger	
Beisitzer:innen	Eva Zurbrügg	
	Gertrud Schneider	
	André Ducret	Wahl an GV 1986
	André Luy	
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Petitpierre	

1988

Präsident	Jean Balissat	
Vizepräsident	Josef Haselbach	
Kassier	Jacques Wildberger	
Beisitzer:innen	Eva Zurbrügg	
	Gertrud Schneider	
	André Ducret	Demission an GV 1988
	André Luy	
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Petitpierre	

1989

Präsident	Jean Balissat	
Vizepräsident	Josef Haselbach	Demission an GV 1989
Kassier	Jacques Wildberger	
Beisitzer:innen	Eva Zurbrügg	
	Gertrud Schneider	
	Robert Zimansky	Wahl an GV 1988
	André Luy	
Delegierter IGNM, Sektion Schweiz	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Petitpierre	

1990

Präsident	Jean Balissat	Demission an GV 1990
Vizepräsident	Daniel Fueter	Wahl an GV 1989
Kassier	Jacques Wildberger	
Beisitzer:innen	Eva Zurbrügg	
	Gertrud Schneider	
	Robert Zimansky	
	André Luy	
Delegierter SGNM	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Petitpierre	

1991

Präsident	Daniel Fueter	
Vizepräsidentin (a. i.)	Gertrud Schneider	Demission an GV 1991
Kassier	Jacques Wildberger	Demission an GV 1991
Beisitzer:innen	Eva Zurbrügg	
	Roland Moser	Wahl an GV 1990
	Robert Zimansky	
	André Luy	
Delegierter SGNM	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Sulzer-Petitpierre	

1992

Präsident	Daniel Fueter	
Vizepräsident	Olivier Cuendet	Wahl an GV 1991
Kassierin	Eva Zurbrügg	
Beisitzer	Jacques Demierre	Wahl an GV 1991
	Roland Moser	
	Robert Zimansky	
	André Luy	
Delegierter SGNM	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Sulzer	

1993

Präsident	Daniel Fueter	Demission an GV 1993
Vizepräsident	Olivier Cuendet	
Kassierin	Eva Zurbrügg	
Beisitzer	Jacques Demierre	
	Roland Moser	
	Robert Zimansky	
	André Luy	Demission an GV 1993
Delegierter SGNM	Fritz Muggler	
Generalsekretärin	Hélène Sulzer	

1994

Präsident	Martin Derungs	Wahl an GV 1993
Vizepräsident	Olivier Cuendet	Demission an GV 1994
Kassierin	Eva Zurbrügg	Demission an GV 1994
Beisitzer:innen	Jacques Demierre	Demission an GV 1994
	Roland Moser	
	Robert Zimansky	Demission an GV 1994
	Verena Bosshart	Wahl an GV 1993
Delegierter SGNM	Fritz Muggler	bis Oktober 1994
Generalsekretärin	Hélène Sulzer	

1995

Präsident	Martin Derungs	
Vizepräsident	Rainer Boesch	Wahl an GV 1994
Kassierin	Verena Bosshart	
Beisitz:innen	Roland Moser	Demission an GV 1995
	Heidi Saxer Holzer	Wahl an GV 1994
	Dorothea Schürch	Wahl an GV 1994
	Pierre Sublet	Wahl an GV 1994
Delegierter SGNM	Jean-Luc Darbellay	ab November 1994
Generalsekretärin	Hélène Sulzer	

1996

Präsident	Martin Derungs	Abwahl an GV 1996 ⁵
Vizepräsident	Rainer Boesch	
Kassierin	Verena Bosshart	Demission an GV 1996
Beisitzer:innen	Daniel Ott	Wahl an GV 1995
	Heidi Saxer Holzer	
	Dorothea Schürch	
	Pierre Sublet	
Delegierter SGNM	Jean-Luc Darbellay	
Generalsekretärin	Hélène Sulzer	

1997

Präsident	Roman Brotbeck	Wahl an GV 1996
Vizepräsident	Rainer Boesch	
Kassierin	Isabelle Mili	Wahl an GV 1996
Beisitzer:innen	Daniel Ott	
	Heidi Saxer Holzer	
	Dorothea Schürch	
	Pierre Sublet	
Delegierter SGNM	Jean-Luc Darbellay	
Generalsekretärin	Hélène Sulzer	bis Juni 1997

1998

Präsident	Roman Brotbeck	
Vizepräsident	Rainer Boesch	
Kassierin	Isabelle Mili	
Beisitzer:innen	Daniel Ott	
	Heidi Saxer Holzer	Demission an GV 1998
	Dorothea Schürch	
	Pierre Sublet	
Delegierter SGNM	Jean-Luc Darbellay	
Generalsekretär	Jacques Lasserre	ab Juli 1997

5 Vgl. Jahresbericht 1996, S. 10, ASM-E-3-91: «Martin Derungs stellt sich nach Ablauf seines Mandats für eine Wiederwahl zur Verfügung [...] V. Bosshart, H. Saxer Holzer, D. Schürch, D. Ott und P. Sublet [das heisst der Vorstand, ausser Boesch; D. L.] unterstützen die Kandidatur von Martin Derungs nicht; als Nachfolger schlagen sie Roman Brotbeck vor». S. 12 ff.: Sacher und Zbinden schlagen Boesch als Kandidaten vor. Gewählt wird nach hitziger Debatte Brotbeck.

1999

Präsident	Roman Brotbeck	
Vizepräsident	Rainer Boesch	
Kassierin	Isabelle Mili	Demission an GV 1999
Beisitzer:innen	Daniel Ott	Demission an GV 1999
	Ulrich Gasser	Wahl an GV 1998
	Dorothea Schürch	
	Pierre Sublet	
Delegierter SGNM	Jean-Luc Darbellay	
Generalsekretär	Jacques Lasserre	

2000

Präsident	Roman Brotbeck	
Vizepräsident	Rainer Boesch	Demission an GV 2000
Kassier	Ulrich Gasser	
Beisitzer:innen	Wolfgang Heiniger	Wahl an GV 1999
	Alexa Montani	Wahl an GV 1999
	Dorothea Schürch	Demission an GV 2000
	Pierre Sublet	
Delegierter SGNM	Jean-Luc Darbellay	
Generalsekretär	Jacques Lasserre	

2001

Präsident	Roman Brotbeck	
Vizepräsident	Pierre Sublet	Demission an GV 2001
Kassier	Ulrich Gasser	
Beisitzer:innen	Wolfgang Heiniger	
	Alexa Montani	
	Marie Schwab	Wahl an GV 2000
	Nadir Vassena	Wahl an GV 2000 ⁶
Delegierter SGNM	Jean-Luc Darbellay ⁷	
Generalsekretärin	Claudine Wyssa	

6 Erster Vertreter der italienischen Schweiz seit der GV 1954.

7 Definitive organisatorische Trennung von STV und SGNM per Ende 2001; vgl. Jahresbericht 2001, S. 19 f., ASM-E-3-96.

2002

Präsident	Roman Brotbeck	Demission an GV 2002
Vizepräsident	Ulrich Gasser	
Kassierin	Alexa Montani	
Beisitzer:innen	Wolfgang Heiniger	Demission an GV 2002
	Matthias Arter	Wahl an GV 2001
	Marie Schwab	
	Nadir Vassena	
Generalsekretärin	Claudine Wyssa	

2003

Präsident	Ulrich Gasser	
Vizepräsident	Marc-André Rappaz	Wahl an GV 2002
Kassier	Thomas Meyer	Wahl an GV 2002
Beisitzer:innen	Alexa Montani	Demission an GV 2003
	Matthias Arter	
	Marie Schwab	
	Nadir Vassena	
Generalsekretärin	Claudine Wyssa	

2004

Präsident	Ulrich Gasser	Demission an GV 2004 ⁸
Vizepräsident	Marc-André Rappaz	
Kassier	Thomas Meyer	
Beisitzer:innen	Sylwia Zytynska	Wahl an GV 2003
	Matthias Arter	
	Marie Schwab	Demission an GV 2004
	Nadir Vassena	
Generalsekretärin	Claudine Wyssa	

2005

Präsident	Nicolas Bolens	Wahl an GV 2004
Vizepräsident	Matthias Arter	
Kassier	Thomas Meyer	
Beisitzer:innen	Sylwia Zytynska	
	Marc-André Rappaz	
	Franziska Baumann	Wahl an GV 2004
	Nadir Vassena	Demission an GV 2005
Generalsekretärin	Claudine Wyssa	

8 Gasser wird unmittelbar danach «Secrétaire artistique» (bis Ende 2008); Debatte zur Schaffung und Besetzung dieser Stelle: vgl. Jahresberichte 2004, S. 17 f., ASM-E-3-99, und 2005, S. 6, ASM-E-3-100.

2006

Präsident	Nicolas Bolens	
Vizepräsident	Matthias Arter	
Kassier	Thomas Meyer	
Beisitzer:innen	Sylwia Zytynska Marc-André Rappaz Franziska Baumann Peter Cadisch	Wahl an GV 2005
Direktorin/ directrice ⁹	Claudine Wyssa	

2007

Präsident	Nicolas Bolens	Demission an GV 2007
Vizepräsident	Matthias Arter	
Kassier	Thomas Meyer	
Beisitzer:innen	Sylwia Zytynska Marc-André Rappaz Franziska Baumann Peter Cadisch	Demission an GV 2007
Direktorin	Claudine Wyssa	

2008

Präsident	Matthias Arter	
Vizepräsident	William Blank	Wahl an GV 2007
Kassier	Thomas Meyer	
Beisitzer:innen	Sylwia Zytynska Laurent Mettraux Franziska Baumann Peter Cadisch	Wahl an GV 2007 Demission an GV 2008
Direktorin	Claudine Wyssa	

2009

Präsident	Matthias Arter	
Vizepräsident	William Blank	
Kassier	Thomas Meyer	Demission an GV 2009
Beisitzer:innen	Sylwia Zytynska Laurent Mettraux Jonas Kocher Peter Cadisch	Demission an GV 2009 Wahl an GV 2008
Direktorin	Claudine Wyssa	bis Ende Februar 2009
Direktor	Csaba Kézér	ab Anfang Februar 2009

⁹ Neue Bezeichnung ab 2006.

2010

Präsident	Matthias Arter	
Vizepräsident	William Blank	
Kassierin	Simona Ryser	Wahl an GV 2009
Beisitzer	Beat Gysin	Wahl an GV 2009
	Laurent Mettraux	
	Jonas Kocher	
	Peter Cadisch	
Direktor	Csaba Kézér	

2011

Präsident	Matthias Arter	
Vizepräsident	William Blank	
Kassierin	Simona Ryser	
Beisitzer	Beat Gysin	
	Laurent Mettraux	
	Jonas Kocher	
	Peter Cadisch	Demission an GV 2011
Direktor	Csaba Kézér	

2012

Präsident	Matthias Arter	
Vizepräsident	William Blank	
Kassierin	Simona Ryser	
Beisitzer	Beat Gysin	
	Laurent Mettraux	
	Jonas Kocher	
	David Sontòn Caflisch	Wahl an GV 2011
Direktor	Csaba Kézér	

2013

Präsident	Matthias Arter	Demission an GV 2013
Vizepräsident	William Blank	
Kassierin	Simona Ryser	
Beisitzer	Beat Gysin	
	Laurent Mettraux	
	Jonas Kocher	
	David Sontòn Caflisch	
Direktor	Csaba Kézér	

2014

Präsident	William Blank	
Vizepräsident	Laurent Mettraux	
Kassierin	Simona Ryser	Demission an GV 2014
Beisitzer:innen	Jonas Kocher	
	Simone Keller	Wahl an GV 2013
	Beat Gysin	
	David Sontòn Caflisch	
Direktor	Csaba Kézér	

2015

Präsident	William Blank	
Vizepräsident	Laurent Mettraux	
Kassierin	Simone Keller	
Beisitzer	Jonas Kocher	
	Beat Gysin	
	David Sontòn Caflisch	
	Christian Kobi	Wahl an GV 2014
Direktor	Csaba Kézér	

2016

Präsident	William Blank	Demission an GV 2016
Vizepräsident	Laurent Mettraux	Demission an GV 2016
Kassierin	Simone Keller	Demission an GV 2016
Beisitzer	Jonas Kocher	
	Beat Gysin	Demission an GV 2016
	David Sontòn Caflisch	
	Christian Kobi	
Direktor	Csaba Kézér	bis Juli 2016 (?)
	Johannes Knapp	ab August 2016 (?) ¹⁰

¹⁰ Johannes Knapp war seit dem 1. 4. 2013 bereits «Coordinateur artistique».

2017

Präsidentin	Katharina Gohl Moser	Wahl an GV 2016
Vizepräsident	Christian Kobi	
Kassier	David Sontòn Caflisch	
Beisitzer:innen	Jonas Kocher	Demission an GV 2017 ¹¹
	Carlo Ciceri	Wahl an GV 2016 ¹²
	Anne Gillot	Wahl an GV 2016
	Michelle Ziegler	Wahl an GV 2016
Direktor	Johannes Knapp	

11 Jonas Kocher wird für die verbleibenden Monate durch Dragos Tara ersetzt.

12 Italienische Schweiz; gemäss BAK-Vorgabe (vgl. Protokoll der 117. GV: in Jahresbericht 2016, S. 15, ASM-E-3-111).

Abkürzungen

AMS	Association des Musiciens Suisses (1900–1994)
ASM	Association Suisse des Musiciens (1994–2017)
BAK	Bundesamt für Kultur
CT	Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse
HKB	Hochschule der Künste Bern
IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik
IRCAM	Institut de recherche et coordination acoustique/musique, Paris
KHS	Kiefer-Hablitzel-Stiftung
MGB	Migros-Genossenschafts-Bund
MKS	Musiker-Kooperative Schweiz
NZZ	<i>Neue Zürcher Zeitung</i>
PSS	Paul Sacher Stiftung
SGNM	Schweizerische Gesellschaft für Neue Musik
SIG	Schweizerische Interpretengesellschaft
SME	Schweizer Musikedition
SMPV	Schweizerischer Musikpädagogischer Verband
SMZ	<i>Schweizerische Musikzeitung</i>
SNF	Schweizerischer Nationalfonds
SRG	Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft
STV	Schweizerischer Tonkünstlerverein
SUISA	Genossenschaft der Urheber und Verleger von Musik
WIM	Werkstatt für improvisierte Musik Zürich

Autor:innen

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 und das gemeinsame Doktoratsprogramm von Universität Bern und HKB Studies in the Arts (SINTA). Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Musik und Politik, Improvisation sowie Schweizer Musik. Er leitete 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*.

DORIS LANZ

promovierte 2007 mit einer Arbeit über *Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken*. Zuvor war sie Visiting Fellow am Department of Music der Harvard University (Winter 2005/06). 2007–2013 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.

RAPHAËL SUDAN

Pianist, Komponist, Dirigent und Improvisator, studierte Klavier und Improvisation in Fribourg, Basel, Barcelona und Versailles, unter anderem bei Ricardo Castro, Fred Frith und Alfred Zimmerlin. Seine Konzerttätigkeit hat den mehrfachen Preisträger zu öffentlichen Auftritten auf fünf Kontinenten und in gegen dreissig Ländern geführt, wobei er sich zwischen klassischer und zeitgenössischer Musik sowie Improvisation bewegt. Er ist derzeit Doktorand und Mitarbeiter im Forschungsprojekt über den Schweizerischen Tonkünstlerverein an der HKB sowie seit 2024 Co-Dekan des Genfer Institut Jaques-Dalcroze.

Personenregister

(Seitenzahlen mit nachgestelltem «n»
verweisen auf Fussnoten)

- Adorno, Theodor W. 138
 Aeschbacher, Adrian 163
 Aeschlimann-Rochat, Andrée 87, 172
 Aeschlimann-Roth, Esther:
 siehe Roth, Esther
 Afzali, Minou 155n
 Albèra, Philippe 69, 73, 163, 277, 332, 342,
 353
 Alves da Silva, Luiz 120
 Ammann, Dieter 96, 98, 115
 Andrae, Marc 183
 Andrae, Volkmar 35, 39-41, 49, 191, 279
 Andres, Susanna 283
 Ansermet, Ernest 26, 30-32, 35-41, 50,
 101, 157, 341 f.
 Ardeleanu, Mircea 120
 Arom, Simha 337
 Arter, Matthias 16, 75, 131, 132n, 139, 146,
 150, 199 f., 211 f., 308, 310, 312 f., 350,
 352, 366-368
 Atzmon, Moshe 85
 Auberson, Jean-Marie 24, 106
 Baader-Nobs, Heidi 87, 97, 99, 110, 118 f.,
 191
 Bacewicz, Grażina 213
 Bächli, Tomas 120, 195
 Badrutt, Gaudenz 233, 235 f., 241
 Bailey, Derek 225
 Balet, Jean-Jacques 194
 Balissat, Christophe 138n, 275n f.
 Balissat, Jean 59, 65, 66n, 70, 95 f., 104,
 138 f., 150, 153, 163, 177, 181, 185, 189,
 191 f., 254, 265 f., 270, 274-276, 280 f.,
 282n, 287, 289, 301, 331, 340, 354,
 355n, 359-362
 Balleys, Brigitte 119
 Balmer, Luc 101, 160
 Barilier, Étienne 69
 Barras, Vincent 336
 Batschelet, Bernhard 284
 Baud, René 65, 66n, 152 f., 281, 282n, 332
 Baud-Bovy, Samuel 22, 40-42, 45 f., 50-53,
 56, 69 f.
 Baumann, Christoph 208, 240, 281, 283
 Baumann, Franziska 97, 117, 195, 199,
 206-209, 242 f., 313 f., 366 f.
 Baumgartner, Paul 22, 35, 40-42, 45-47,
 50 f., 59
 Baumgartner, Rudolf 321
 Baumgartner, Stephan 283
 Beck, Conrad 33-36, 48, 59, 80, 85 f., 88,
 105, 172-174
 Beck, Thomas 121 f., 124
 Benary, Peter 114, 120
 Benjamin, Walter 319
 Bennett, Gerald 115
 Berg, Alban 26, 334, 337
 Berghaus, Ruth 334
 Berio, Luciano 50n, 141, 142n, 332, 337
 Berlusconi, Silvio 221, 238
 Bernhard, André 283
 Berset, Alain 297
 Beuret, Denis 236, 241
 Beuys, Joseph 249
 Bianchi, Oscar 118
 Binder, Claudia Ulla 115
 Binet, Jean 33, 35 f., 59, 80, 119, 160
 Blank, William 74-76, 121, 128, 131-133,
 137, 140-143, 145, 147, 151, 172,
 200-203, 210, 309-311, 348 f., 352-354,
 367-369
 Bloch, Ernest 336
 Bloch, Werner 173 f., 321, 322n, 323
 Blocher, Christoph 152
 Blum, Robert 27, 35, 42, 48 f., 59, 80, 85 f.,
 101, 249
 Boesch, Christiane 191
 Boesch, Rainer 85, 195, 298-302, 304-306,
 363-365
 Bolens, Nicolas 119, 128-131, 135, 143 f.,
 147, 150, 198, 310, 312, 355n, 366 f.
 Bolli, Frédéric 119

- Bosshart, Verena 194, 363 f.
 Bott, Marie-Luise 334
 Boulez, Pierre 134, 135n, 136, 140 f., 142n,
 291, 332
 Bovard, Jean-François 258, 260, 281
 Bräm, Thüring 75, 91, 95 f., 164, 187, 237,
 289
 Bredemeyer, Reiner 336
 Brennan, John Wolf 281
 Briner, Andres 22 f., 56 f., 60
 Brotbeck, Roman 8, 10, 16, 71–73, 76,
 113–115, 121 f., 124, 127, 136, 147,
 152 f., 166–169, 187, 193, 194n, 195 f.,
 251, 284, 289, 292, 295, 299–309, 313,
 343 f., 347 f., 351, 354, 364–366
 Bruchez, David 120
 Brun, Fritz 31, 33, 35, 80, 279
 Brunner, Adolf 22n
 Brunner, Eduard 120
 Brunner, Gabrielle 124
 Burkhard, Willy 31, 34 f., 80, 95 f., 98, 160
 Burren, Yvonne 186
 Busch, Adolf 156
 Butor, Michel 164
 Cadisch, Peter 199n, 367 f.
 Caduff, Sylvia 24, 177, 186
 Cage, John 136, 282
 Calame, Geneviève 87, 99, 118 f., 171, 195,
 214, 333 f.
 Caniga, Jana 117
 Carl, Domenic 101
 Carrasco, Teresa 210
 Cäsola, Fabio di 120
 Cavadini, Claudio 258
 Cerha, Friedrich 164
 Chamberlain, Houston Stewart 342
 Chanfón, Carlos 27n
 Charlet, André 85
 Christinat, Olivier 111
 Ciceri, Carlo 169, 370
 Clottu, Gaston 10 f., 248n
 Cornell, Klaus 119
 Corrales, Arturo 77, 96–98
 Corrodi, Hans 30
 Couchepin, Pascal 73, 247
 Courvoisier, Sylvie 123
 Creux, Dominique 70, 177, 179, 186,
 263 f., 267, 271, 359
 Cros, Charles 111
 Cuendet, Olivier 193, 342, 363
 Dähler, Samuel 283
 Dähler-Mathieu, Ilse 186
 Dallapiccola, Luigi 318
 Danuser, Claudio 117, 119
 Darbellay, Jean-Luc 119, 343, 363–365
 Darbellay, Olivier 120
 David, Karl Heinrich 159
 Davies, Peter Maxwell 164
 Dayer, Xavier 72, 96, 137
 Debussy, Claude 136, 138, 141, 142n
 Deiss, Erika 334
 De la Motte-Haber, Helga 334
 Delley, Claude 116, 119
 Delnon-Bise, Juliette 176
 Delz, Christoph 112
 Demierre, Jacques 15, 93, 96, 112, 193,
 221 f., 225 f., 234, 238 f., 279, 332, 337,
 363
 Denzler, Bertrand 224, 227
 Denzler, Robert 157
 Derbès, Jean 85 f., 105
 Derungs, Gion Antoni 114
 Derungs, Martin 11, 95, 97, 105, 119, 150n,
 164 f., 166n, 178–180, 182–184, 192,
 194, 251, 276n, 289, 295, 298–303, 307,
 309, 355n, 363 f.
 Desarzens, Victor 24
 Dick, Leo 329n
 Diethelm, Caspar 114, 249
 Dinkel, Philippe 153n, 342
 Dobler, Charles 108, 176 f., 179, 181,
 185–187, 251, 254–256, 258, 260, 266,
 357–359
 Donatoni, Franco 141, 142n
 Donin, Nicolas 350
 Ducret, André 281, 361
 Dufourt, Hugues 141, 142n
 Dünki, Jean-Jacques 95 f., 292
 Dutilleux, Henri 141, 142n
 Dutoit, Charles 24, 43, 250
 Dutton, Paul 89, 93
 Eben, Petr 164

- Eggert, Moritz 90, 152
 Eichenberger, Tatjana 13
 Eichenwald, Philipp 84n, 174n
 Eidenbenz, Michael 343
 Eisenstein, Sergei 336
 Eisler, Hanns 336
 Ellenberger, Alfred 173
 Engeler, Brigitte 334
 Engeler, Margaret 190
 Englert, Giuseppe Giorgio 74, 105
 Etter, Philipp 27n, 159, 245
 Fährndrich, Walter 284
 Faller, Robert 83, 109, 163, 177–179, 181,
 185, 187, 254 f., 260, 263 f., 266 f., 270,
 326, 357–360
 Fausch, Christian 76
 Favre, Max 59, 183
 Favre, Pierre 281, 284 f.,
 Feldmann, Walter 119
 Ferneyhough, Brian 105
 Fischer, Heinrich 325
 Fischer, Kurt von 40, 67–69, 112, 318 f.
 Flechtner, Christine 334
 Flüe, Niklaus von 271
 Flury, Richard 279
 Föllmi, Beat 155n
 Fontyn, Jacqueline 89, 93, 97, 152, 164
 Fournier, Marie-Hélène 99
 Francioli, Léon 284 f.
 Frank, Imke 120
 Frank, Patrick 345
 Frauchiger, Urs 178, 181, 183–185, 187, 190,
 258, 264, 267 f., 270, 332, 336, 359 f.
 Frey, Jürg 95 f., 120, 188, 226, 280
 Frey, Peter K 222 f.
 Fricke, Stefan 354
 Frith, Fred 217n, 228
 Fueter, Daniel 16, 73, 137, 146, 164 f., 172,
 192 f., 211, 251, 284, 287–289, 293, 295,
 298, 340–343, 355n, 362 f.
 Fukuyama, Francis 345
 Furgler, Kurt 321
 Furrer, Beat 62, 70, 72, 75, 80, 96, 104, 110,
 118, 144, 170
 Furrer-Münch, Franz 72, 75, 80, 94–96,
 115
 Furtwängler, Elisabeth 340
 Furtwängler, Wilhelm 340
 Gagnebin, Henri 33, 36, 39, 41–43, 50 f.,
 80, 84–86, 159
 Gähwiler, Sylvia 174
 Gaillard, Paul-André 45 f., 173
 Garo, Edouard 119
 Garovi, Angelo 175
 Gartmann, Thomas 9, 19, 117, 220, 238 f.,
 240n, 337
 Gasser, Ulrich 71, 73, 75, 95 f., 127, 135,
 140, 142, 149, 201, 212, 277, 294, 312,
 343, 355n, 365 f.
 Gattiker-Lauterburg, Irène 175
 Gaudibert, Eric 32, 36, 54, 56, 58, 63–66,
 67n, 68 f., 80, 84–86, 91, 95 f., 105 f.,
 127, 135, 138, 166, 177, 181, 185 f., 192,
 251, 254 f., 260, 266, 268, 327, 339,
 357–360
 Gay, Laurent 165
 Geiger, Friedrich 10, 37, 79, 87n
 Geiser, Walther 31, 35, 39, 41 f., 44, 59, 80,
 84–86, 88
 Geller, Bernard 51 f., 69 f., 252, 254,
 321–323, 325, 357 f.,
 Gerber, Fritz 49, 250
 Gerber, René 114, 340n
 Gillot, Anne 97, 314, 370
 Glass, Paul 118
 Glaus, Daniel 96
 Glauser, Elisabeth 194
 Globokar, Vinko 73
 Glowacz, Wadek 110
 Gohl, Verena 176, 187
 Gohl, Willi 187
 Gohl Moser, Katharina 16, 128, 147, 176,
 203, 314, 370
 Golan, Ron 153, 281
 Goldschmidt, Harry 336
 Gottwald, Clytus 60 f.
 Gould, Glenn 334
 Graber, Felix 174
 Graf, Daniel Robert 281
 Graf, Kathrin 186, 193 f.
 Grimmer, Walter 120, 190
 Grisey, Gérard 141, 142n

- Grolimund, Rolf 117
 Gruntz, George 284
 Gubler, Rico 125
 Guiot, Jean 283
 Guiot, Lorenza 283
 Gülke, Peter 54n
 Gutzwiller, Andreas Fuyû 120
 Guyonnet, Jacques 43, 84–86, 91, 105, 357
 Gyenes, Izsó 156
 Gysin, Beat 314, 368 f.
 Haag, Ivo 120 f.
 Häberli, Mariann 194
 Haldas, Georges 69
 Haller, Hermann 22n, 31–33, 36, 43 f., 52, 56–60, 80, 84, 86, 105 f., 162, 174, 176, 186 f., 265, 284, 317–319, 321
 Haselbach, Josef 58, 63, 99, 105, 191 f., 361 f.
 Haubensak, Edu 96, 117, 119
 Haug, Hans 27, 39, 41, 50
 Hauser, Vital 103 f., 119, 163
 Heiligendorff, Simone 334
 Heiniger, Wolfgang 365 f.
 Henneberger, Christiane 49
 Henneberger, Jean 42, 44 f., 49, 51, 106, 174, 250 f.
 Hensel, Fanny 334
 Henz-Diémand, Emmy 178, 180–182, 184, 186 f., 189, 190n, 197, 281, 334
 Henze, Hans Werner 164
 Hess, Ernst 43
 Hilmar, Rosemary 334
 Hoch, Francesco 43, 56, 58, 74, 95 f., 105 f., 118, 141, 142n, 177
 Holliger, Heinz 22, 32–34, 36, 47 f., 52, 56, 58–63, 68 f., 72, 77, 80, 84–86, 91, 95 f., 102, 104 f., 110, 115, 118, 122, 147, 152 f., 172–174, 286, 288–290, 340
 Holliger, Ursula 186
 Holtz, Corinne 52n f.
 Holzer, Gerhard 105
 Honegger, Arthur 30, 32–34, 45 f., 60, 80, 95 f., 98, 111, 278 f.
 Huber, Klaus 21–24, 35, 43 f., 49 f., 52, 54, 58, 69, 78, 80, 84, 86 f., 95 f., 98, 102, 105 f., 108, 124, 136, 162, 164, 173–175, 177 f., 181–186, 249, 251–266, 268–271, 285 f., 298, 320, 324–328, 332, 355n, 357–359
 Huber, Nicolaus A. 336
 Hug, Adolf 26, 30, 35
 Hug, Charlotte 97, 195, 204 f.
 Hug, Erika 178–180, 182, 218, 324
 Hürlimann, Hans 245, 247, 248n, 249
 Hürlimann, Martin 40
 Huttenlocher, Philippe 360 f.
 Imholz, Martin 284
 Ingerhoff, Annette 334
 Irman, Regina 97, 99 f., 118, 193–195, 284, 334n
 Ives, Charles 282
 Jaccottet, Christiane 193
 Jaccottet, Philippe 69
 Jaermann-Degez, Béatrice 63
 Jancik, Marie Anne 76
 Jaques-Dalcroze, Émile 124
 Jarrell, Michael 70, 72, 75, 96, 110, 113, 137, 144 f., 147, 153n, 170, 189
 Jecklin, Hans 321
 Jecklin-Speiser, Elisabeth 321
 Jolson, Al 337n
 Joost, Ina 107
 Jordan, Armin 24
 Jünger, Patricia 118, 214, 284, 333 f.
 Kaegi, Werner 115
 Kälin, Elisabeth 334
 Känzig, Eva 99
 Käser, Mischa 75, 96, 115
 Kassel, Matthias 9, 308
 Keller, Alfred 105, 112, 335
 Keller, Christoph 120, 135, 218, 319, 328, 331–338, 340, 342, 345, 347, 354
 Keller, Gottfried 287
 Keller, Heinrich 120
 Keller, Kjell 192
 Keller, Simone 369
 Kelterborn, Rudolf 22, 31 f., 34 f., 52, 56–58, 63, 69 f., 73, 77 f., 80, 91, 85–87, 95 f., 105, 110, 122, 147, 174n, 175 f., 186, 251 f., 254–256, 292, 317 f., 326 f., 337, 339, 357 f.

- Kessler, Thomas 72–74, 77, 80, 84n, 95 f.,
 105, 110, 115, 153, 193, 282, 339 f.
 Kézér, Csaba 367–369
 Kimmig, Harald 222
 Kind, Silvia 9, 166–169, 334
 Kinkel, Johanna 334
 Klecki, Paul 157
 Klemperer, Otto 336
 Knapp, Johannes 369 f.
 Knobloch, Karl 116
 Kobi, Christian 369 f.
 Koch, Alois 164, 192
 Koch, Hans 222, 240, 241n
 Koch de Vigier (Familie) 279
 Kocher, Jonas 135, 217n, 219, 221, 233–236,
 239–243, 354, 367–370
 Kopelent, Marek 164
 Korber, Tomas 231 f., 237
 Korngold, Erich Wolfgang 336
 Kovach, André 161
 Krebs, René 337
 Kuhn, Hans Niklas 284
 Kunkel, Michael 219 f., 238, 337, 343, 346,
 351 f., 354 f.
 Kurtág, György 334
 Kyburz, Hanspeter 72
 Lachenmann, Helmut 137 f., 143, 164
 Langbein, Brenton 192
 Lanz, Doris 196
 Lasserre, Jacques 70 f. 364 f.
 Latorre, Irène 190
 Léandre, Joëlle 89, 93
 Leclair, David 120
 Lee, Junghae 97 f.
 Lehmann, Hans Ulrich 32, 36, 52, 56–58,
 60, 63–68, 80, 85 f., 95 f., 138 f., 163,
 177 f., 181, 185, 188, 190, 219, 258, 260,
 265, 270, 280, 289, 318, 331 f., 355n,
 359–361
 Lehmann, Janine 68
 Lehmann, Ulrich 68
 Leibowitz, René 336
 Leimgruber, Urs 95, 97
 Lendvai, Erwin 156
 Lessing, Kolja 119
 Leuenberger, Moritz 122
 Levy, Ernst 22n, 52 f.
 Lichtenberg, Georg Christoph 133, 134n
 Lichtenfeld, Monika 334
 Liebermann, Rolf 33
 Ligeti, György 337
 Loetscher, Hugo 329n
 Looser, Rolf 22n, 105 f., 172–174, 251
 Lüthi, Andreas 110
 Lutosławski, Witold 247n
 Luy, André 283, 360–363
 Mäder, Urban 96, 193, 240, 283
 Maggini, Ermanno 193, 284
 Mahler, Alma 334
 Mahler, Gustav 136
 Mann, Thomas 158
 Manns, Kami Wilhelmina 155n
 Marescotti, André-François 34, 39, 41 f.,
 44, 54, 57, 59, 80, 85 f., 105 f.
 Mariétan, Pierre 85, 95 f., 286, 289, 323
 Marini, Giovanna 334
 Markevitch, Igor 274
 Marti, Cécile 203, 204n
 Marti, Heinz 84, 86 f., 95 f., 105, 153n,
 178–180, 182–185, 336
 Martin, Frank 31, 33–35, 39, 41, 59, 78, 80,
 84, 86, 111, 160
 Mathieu, Chantal 193 f.
 Maurice, Pierre 157
 Mayas, Madga 206
 Mayer, Lonny 156
 Meienberg, Niklaus 335
 Meierhans, Mela 97, 118, 195
 Melliger, Alphonse 157
 Mendelssohn, Fanny:
 siehe Hensel, Fanny
 Mercanton, Jacques 69
 Mersson, Boris 95 f., 173
 Messiaen, Olivier 141, 142n, 224
 Mettraux, Laurent 128, 131, 132n, 367–369
 Meyer, Martin 328
 Meyer, Thomas 15, 124, 135 f., 201, 211,
 217, 219–227, 229–241, 243, 279, 310,
 337, 345, 354 f., 366 f.
 Meyerbeer, Giacomo 336
 Meylan, Pierre 24, 45
 Mieg, Peter 22n, 38, 52, 53, 58, 63, 114

- Milhaud, Darius 336
 Mili, Isabelle 115, 305, 364 f.
 Mitropoulos, Dimitri 24
 Moeschinger, Albert 31, 33, 35–38, 54, 59, 69, 80, 84–86, 104, 156
 Molinari, Ernesto 73, 120, 349
 Montani, Alexa 365 f.
 Moret, Norbert 32 f., 36, 52, 56, 80, 105
 Morris, Butch (Lawrence Douglas) 89, 93
 Mosch, Ulrich 308
 Moser, Roland 33, 56, 58, 70–72, 74 f., 77, 80, 95 f., 99, 105–107, 152, 164 f., 166n, 183, 277, 280, 282, 284, 286, 288, 292 f., 336, 342–344, 362 f.
 Mouthon, Daniel 93
 Mozart, Wolfgang Amadeus 16, 138
 Muggler, Fritz 177, 181, 185, 258, 333, 342, 359–363
 Müller, Antje 340n
 Müller, Fabian 119
 Müller, Patrick 124, 343, 345
 Müller, Thomas David 95 f., 284
 Müller-Zürich, Paul 32, 34 f., 38, 43, 49, 51, 80, 85 f., 88, 174
 Münch, Hans 157
 Mundry, Isabel 96–98
 Murail, Tristan 141, 142n
 Mutter, Anne-Sophie 337
 Nägeli, Hans Georg 167
 Neidhöfer, Christoph 117
 Niederberger, Maria 213
 Nick, Andreas 284
 Nicole, Jean 73
 Nicolet, Aurèle 52, 54, 58, 62–68, 71, 99, 153, 340
 Niggli, Lucas 217n, 226, 228, 232
 Nono, Luigi 141, 142n, 174n, 336
 Nørgård, Per 89, 92, 95 f., 152, 164 f.
 Oboussier, Robert 39
 Oehlgieser, Siegfried 336
 Oesch, Hans 22 f., 24, 36–38, 256
 Olshausen, Cécile 343, 354
 Oppenheim, Roy 124
 Oswald, Andrea 232
 Ott, Daniel 169, 193–195, 284, 299, 305 f., 364 f.
 Ott, Karin 334
 Padros, David 284
 Pagh-Paan, Younghi 164
 Pagliarani, Mario 118
 Pantillon, François 118
 Pauli, Christian 76
 Pauli, Hansjörg 192
 Pelzel, Michael 125
 Penderecki, Krzysztof 174n
 Perrenoud, Jean-Frédéric 250
 Petitpierre, Hélène:
 siehe Sulzer (-Petitpierre), Hélène
 Peyrot, Fernande 87
 Pfiffner, Ernst 95 f.
 Pflüger, Andreas 119
 Pintscher, Matthias 141, 142n
 Polaschegg, Nina 240
 Politano, Antonio 349
 Pomàrico, Emilio 73
 Pousseur, Henri 164
 Prévost, Edwin (Eddie) 225 f.
 Profos, Felix 344
 Quadranti, Luigi 177
 Racine, Philippe 120
 Radermacher, Erika 97, 100, 190, 195
 Rakusa Ilma 117
 Ramuz, Charles Ferdinand 308
 Rapin, Frédéric 120
 Rappaz, Marc-André 147, 366 f.
 Reber, Marie-Cécile 97
 Regamey, Constantin 24, 34, 42, 44, 47–50, 80, 84, 86, 172 f., 265, 286
 Reichel, Bernard 22, 36, 39, 51, 59, 80, 84, 86
 Reinhart, Hans 75
 Reinhart, Werner 9, 26–30, 32, 34 f., 160, 279
 Renggli, Felix 120
 Reznicek, Emil Nikolaus von 157
 Richard, André 115, 192
 Rieben, Margrit (Maru) 195, 210 f.
 Riehm, Rolf 164
 Rihm, Wolfgang 140
 Rösch, Willy Hans 266
 Rosenberg, Wolf 336
 Rosenberger, Katharina 77, 97, 195

- Rosenfeld, Rafael 119
 Roth, Esther 97, 99 f., 191, 193, 284, 334
 Roth, Michel 96
 Rothfahl, Tobias 238 f., 240n, 351
 Roy, Alphonse 323
 Rüegg, Claudia 195
 Ryhming, Gudrun 162
 Ryser, Simona 368 f.
 Rzewski, Frederic 164, 336
 Sacher, Paul 9, 12, 21–28, 30, 32n, 33–46, 48–56, 58–71, 79, 83 f., 87n, 101, 120, 146 f., 157, 159–161, 166, 176, 183–187, 245–251, 264 f., 268–271, 274, 276 f., 288 f., 298–300, 303, 308, 340 f., 347, 348n, 364n
 Salquin, Hedy 83, 153n, 172–176, 183, 187, 261, 271n, 281, 357n
 Salvati, Salvatore 156
 Sandmeier, Stefan 13
 Sandoz, Maurice 63, 77
 Satie, Erik 282
 Saunders, Rebecca 141, 142n
 Savouret, Alain 224 f.
 Saxer Holzer, Heidi 166, 168, 305 f., 363 f.
 Scheidegger, Ernst 102
 Scherchen, Hermann 8 f., 26 f., 44, 48, 53, 101, 158–161, 166–168, 336
 Scheuber, Karl 336
 Schey, Hermann 156
 Schibler, Armin 22, 39, 44, 47 f., 52 f., 58, 63 f., 69 f., 83n, 173, 174n, 249
 Schlaepfer, Jean-Claude 284
 Schlumpf, Martin 337
 Schmeidel, Hermann von 278
 Schmid, Erich 24, 40, 54, 189, 250, 278 f., 335
 Schmidt, Siegrun 334n
 Schmucki, Annette 77, 97, 118, 122, 124, 196
 Schnabel, Artur 336
 Schneeberger, Hansheinz 83, 110, 120
 Schneider, Francis 334n
 Schneider, Frank 336
 Schneider, Gertrud 92n, 120, 149, 176, 186–197, 206, 275, 276n, 280, 282–284, 292, 334, 359n, 360–362
 Schneider, Peter Otto 43, 45
 Schneider, Urs Peter 33, 72, 93, 95 f., 74 f., 80, 85, 105 f., 110, 254, 285–287, 327, 358
 Schnyder, Daniel 118, 280
 Schoeck, Othmar 30–32, 35, 45 f., 80, 146, 159, 165
 Schoeller, Philippe 135
 Schönberg, Arnold 53 f., 112, 136 f., 279, 335 f., 342
 Schroeder, Marianne 191 f., 334
 Schubarth, Dorothé 99
 Schubert, Franz 30, 119
 Schucan, Martina 120
 Schuh, Willi 22, 31 f., 36 f., 40, 48, 155
 Schulé, Bernard 91
 Schulthess, Walter 160
 Schumann, Clara 334
 Schuppe, Marianne 97, 195
 Schürch, Dorothea 97, 195, 208, 306, 363–365
 Schürmann, Leo 329
 Schwab, Marie 208, 365 f.
 Schwartz, Angela 194
 Schweizer, Alfred 95, 97
 Schweizer, Heinrich 258
 Schweizer, Irène 93, 193, 207 f., 235, 284
 Schweizer, Klaus 10
 Seigner, Michel 115, 222 f.
 Semini, Carlo Florindo 110, 118
 Siegmund-Schultze, Annette 334
 Siegner, Stefan 193, 284
 Skrzypczak, Bettina 75, 97, 115, 118, 123, 161, 195
 Sonnenburg, Klaus 284
 Sontòn Caffisch, David 368–370
 Soós, Adrienne 120 f.
 Speiser, Elisabeth: siehe Jecklin-Speiser, Elisabeth
 Spirk, Arthur 122
 Spitteler, Carl 127
 Spoerri, Bruno 222
 Spoerri-Renfer, Anna 87, 99
 Squire, Cyril 284
 Staehelin, Marguerite 71, 73n f., 75–77, 80
 Staempfli, Edward 115, 174n

- Stahl, Andreas 188, 193, 280 f., 284
 Staiger, Emil 245
 Stämpfli, Jakob 343
 Starobinski, Georges 355
 Staub, Ueli 222
 Steinauer, Mathias 118
 Steinbeck, Hans 101, 103, 105, 109 f.,
 163n, 322n, 323
 Steinbrecher, Brigitta 120
 Stenzl, Jürg 22 f., 149, 183, 274n, 284,
 317–323, 325–330, 332, 335–337, 340,
 343, 353
 Steuermann, Eduard 336
 Stöckli, Bruno 284
 Stoianova, Ivanka 334
 Stoutz, Edmond de 24, 47, 173, 250
 Stranz, Ulrich 118
 Strauss, Richard 32
 Strawinsky, Igor 26, 277, 308
 Streiff, Peter 93, 95 f., 280
 Streit-Scherz, Eva 281
 Streuli, Adolf 27n, 30 f., 42, 157
 Strobel, Heinrich 332
 Stucki, Aida 175
 Studer, Daniel 222
 Sturzenegger, Miriam 225–227, 230
 Sublet, Pierre 114, 305, 363–365
 Sudan, Raphaël 135n
 Sulzer (-Petitpierre), Hélène 18, 60 f., 66,
 67n f., 69, 110–112, 138, 150n, 152,
 165, 169, 186, 191, 271 f., 274, 277, 279,
 282, 289, 298 f., 309, 347, 359–364
 Supper, Martin 91n
 Suter, Hermann 49, 111
 Suter, Lina 49
 Suter, Robert 22, 31–34, 36, 43, 57, 77, 80,
 85–87, 95 f., 108
 Sutermeister, Heinrich 34, 39, 44–48, 59,
 69, 78, 80, 85 f., 105 f., 163, 173 f., 249,
 340
 Szeghy, Iris 97, 118
 Tabachnik, Michel 85 f., 110, 332
 Tabarini, Claude 138
 Tara, Dragos 370
 Tauber, Jonas 232
 Tenney, James 89, 93, 95 f., 164
 Thiele, Ulrike 9
 Tischhauser, Franz 22n, 340n
 Toch, Ernst 336
 Travis, Francis 85
 Trümpy, Balz 95 f., 110, 153n, 192
 Tschannen, Lance 103, 106, 109, 163
 Tschopp, Andreas 232
 Tschupp, Rätö 24 f., 44, 49, 51 f., 54, 56,
 63 f., 67 f., 71, 108, 173 f., 176 f., 192,
 254 f., 258, 357–359
 Türk, Daniel Gottlob 333
 Uchtenhagen, Ulrich 101–104, 109
 Uetz, Christian 93
 Ulrich, Dieter 115
 Vaiz, Mirko 114
 Vassena, Nadir 74, 96, 118, 130, 137, 141,
 141n, 310, 365 f.
 Venzago, Mario 99
 Verdi, Giuseppe 178
 Veress, Sándor 31–36, 51, 60, 62 f., 71,
 79 f., 95 f., 112, 161
 Viala, Claude 153, 281, 282n,
 Viardot, Pauline 334
 Vibert, Mathieu 105
 Voegelin, Fritz 115
 Vogel, Wladimir 32–34, 39, 41, 44, 50–54,
 57, 60, 69, 78–80, 84, 86, 88, 95 f., 98,
 111 f., 161, 172
 Vogler, Carl 156, 158–160, 166
 Vogt, Emil 105
 Vuataz, Roger 21–23, 32, 43 f., 48 f., 51, 58,
 80, 85 f., 88, 105–107, 166, 249, 357
 Xenakis, Iannis 249, 318, 332
 Wächter, Roland 73
 Walder, Pierre 101 f.
 Walter, Franz 83
 Walton, Chris 146, 165
 Weber, Christian 232
 Weber, Gabrielle 13
 Weber, Katharina 194 f.
 Webern, Anton 336
 Wegmann-Buloze, Nicole 186
 Wehmeyer, Greta 334
 Wehner, Christine 334
 Weilenmann, Matthias 120
 Weiss, Priska 195

- Weissberg, Daniel 192
 Weissweiler, Eva 334
 Werder, Manfred 115
 Wettstein, Peter 95 f., 192, 194
 Wetzler, Hermann Hans 158
 Wickihalder, Nicole 175
 Widmer, Ernst 105, 110
 Widmer, Josef Roman 320
 Widmer, Kurt 192
 Widmer, Sigmund 321
 Wijnkoop, Alexander van 24
 Wildberger, Jacques 33, 48n, 50, 52–55, 58,
 70, 78, 80, 85 f., 91, 95 f., 99, 105, 110,
 118, 174n, 183 f., 188, 191–193, 332,
 360–362
 Wildbolz, Cristin 195
 Winkelman, Helena 97 f.
 Wissmer, Pierre 22n
 Wohlhauser, René 96, 99, 119, 291, 344
 Wolfarth, Christian 232
 Wolfensberger, Rita 183, 186, 324n
 Wolff, Ernst-Robert 336
 Wolpe, Stefan 336
 Wong, See-Siang 120
 Wooley, Nate 232
 Wüthrich, Hans 71 f., 80, 95 f., 110, 192,
 75, 265 f.
 Wyssa, Claudine 171, 365–367
 Wyttenbach, Jürg 13, 22, 33, 53 f., 56, 58,
 70–73, 80, 84, 86, 95 f., 102, 105, 147,
 172–174, 192, 286
 Zbinden, Julien-François 22n, 52 f., 58,
 63–66, 67n, 70, 85–87, 95 f., 102–104,
 106–108, 136, 168, 174, 248 f., 251–256,
 260, 271, 276–278, 285 f., 295–297,
 300 f., 317 f., 322, 324 f., 328, 340–342,
 357 f., 364
 Zea, Daniel 124
 Zelenka, István 136
 Zermatten, Maurice 277
 Ziegler, Matthias 207
 Ziegler, Michelle 370
 Zieritz, Grete von 334
 Zimansky, Robert 163, 165, 169, 194,
 362 f.
 Zimmerlin, Alfred 75, 96, 114 f., 118, 136,
 140, 193, 217n, 222 f., 228–230, 233,
 240, 280 f., 284, 314
 Zimmermann, Heidi 10
 Zimmermann, Margrit 99, 177 f., 193, 284
 Zinsstag, Gérard 95, 97, 110
 Zschokke, Alexander 246
 Zuber, Carine 239, 240n
 Zurbrügg, Eva 191–193, 276n, 361–363
 Zwetajewa, Marina 334
 Zwicker, Alfons 284
 Zytynska, Sylwia 143, 169, 195, 198 f., 201,
 206, 213, 309, 311, 355, 366 f.