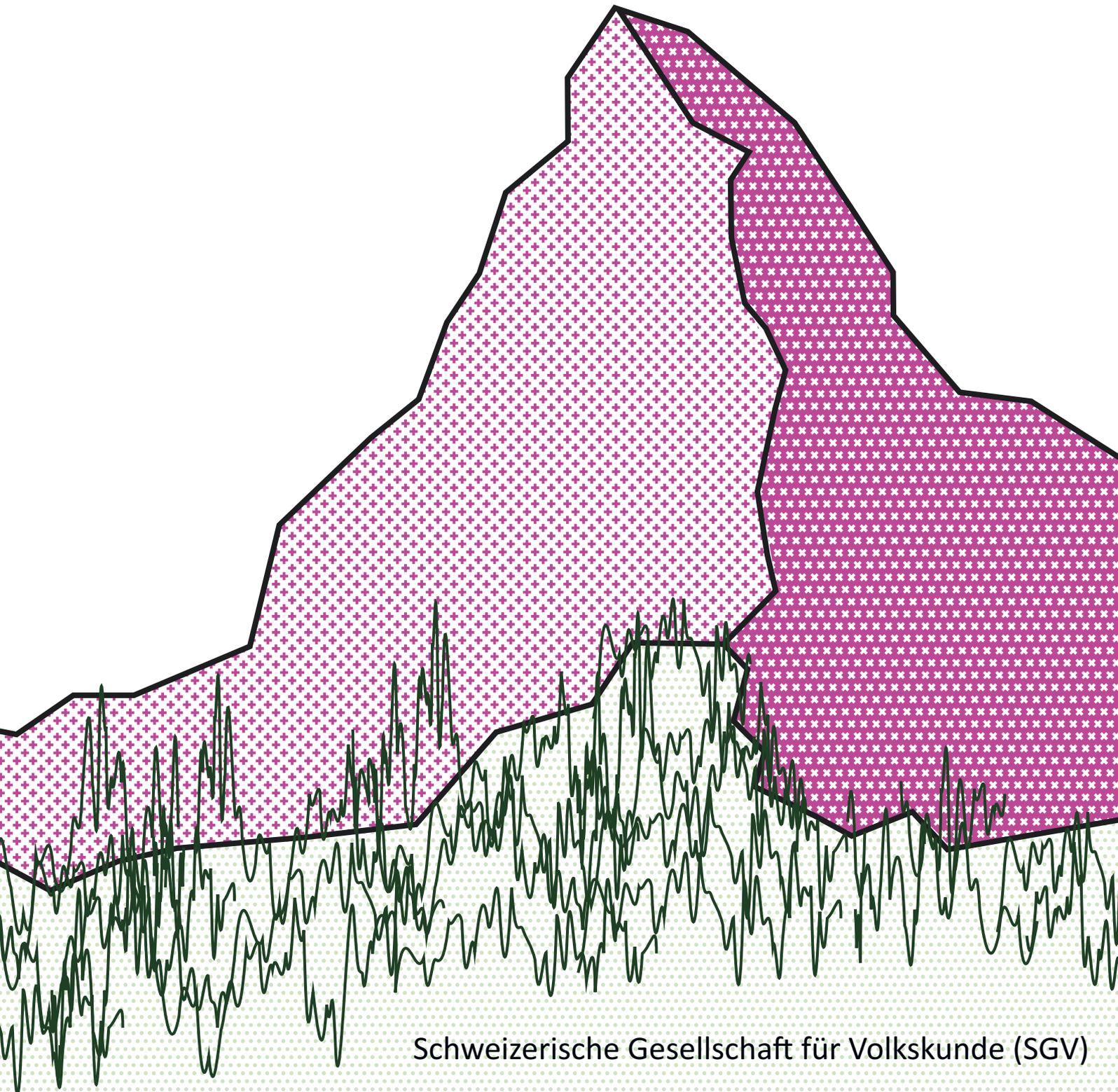


Fanny Gutsche, Karoline Oehme-Jüngling (Hg.)

„Die Schweiz“ im Klang

Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung
(trans)nationaler Identität über akustische Medien



Fanny Gutsche, Karoline Oehme-Jüngling (Hg.)

„Die Schweiz“ im Klang

Repräsentation, Konstruktion und
Verhandlung (trans)nationaler Identität
über akustische Medien

Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (SGV)

Dieses eBook entstand im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Sinergia-Projekts *Broadcasting Swissness – Musikalische Praktiken, institutionelle Kontexte und Rezeption von „Volksmusik“*. Zur klingenden Konstruktion von *Swissness im Rundfunk* an den Universitäten Basel und Zürich sowie der Hochschule Luzern, in Zusammenarbeit mit memoriav (Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz) sowie mit der Unterstützung des Archivs der Generaldirektion der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft und swissinfo.ch (internationaler Service der SRG SSR).

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Redaktion: Fanny Gutsche, Karoline Oehme-Jüngling

Korrektur: Marc Schwegler

Satz, Layout: Karoline Oehme-Jüngling

Umschlagsgestaltung: Hanna Zielińska

(h.d.zielinska@gmail.com), Fanny Gutsche

© 2014 Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (SGV),
Basel

www.volkskunde.ch

sgv-sstp@volkskunde.ch

ISBN 978-3-908122-96-8

Diese Publikation ist nur als eBook erhältlich (unter www.volkskunde.ch/sgv/publikationen/buecher und <http://edoc.unibas.ch/dok/A6289086>). Die Publikation enthält Hyperlinks zu anderen Websites, insbesondere zu Hörbeispielen. Sollten diese nicht mehr aktuell sein, wird um Nachricht an den Verlag gebeten.

INHALTSVERZEICHNIS

[Vorwort](#)

Fanny Gutsche, Karoline Oehme-Jüngling

5

[Klang und \(trans\)nationale Identität.](#) Eine Einleitung

Karoline Oehme-Jüngling

7

[Stimmkonserven, elektronische Klänge und musizierende Maschinen.](#) Zur Inszenierung einer (hyper)modernen Schweiz an der Expo 1964

Patricia Jäggi

23

[Orte und Zeiten im Remix.](#) Künstlerische und symbolische Strategien in der Verarbeitung von Referenzen in translokalen Musikproduktionen. Eine theoretisch-methodische Annäherung

Thomas Burkhalter

51

[„Nationalheiligthum soll die Tonkunst unter uns werden.“](#)

Hans Georg Nägelis Sicht auf die Schweiz in seinen musikalischen Schriften

Miriam Roner

79

[Die Sammlung Fritz Dür](#). Erste Einblicke in das Forschungskorpus des Projekts *Broadcasting Swissness* und die Frage, ob man „Swissness“ musikalisch darstellen kann

Thomas Järmann

93

[Mundart-Rock](#): Zeitgemässe „Swissness“?

Dieter Ringli

109

[„Uf Brutschau id Felsenegg auf Griechenlands Olymp“](#). Einblicke in die Mediennutzung von Schweizer_innen im Ausland am Beispiel der Rezeption von Swiss Radio International

Fanny Gutsche

119

[Zur Konstruktion des „Schweizer Klangs“](#): Kulturwissenschaftliche Forschungsperspektiven. Ein Resümee

Konrad J. Kuhn

135

[Kurzbiografien der Autor_innen](#)

141

STIMMKONSERVEN, ELEKTRONISCHE KLÄNGE UND MUSIZIERENDE MASCHINEN

Zur Inszenierung einer (hyper)modernen Schweiz an der Expo 1964

Patricia Jäggi

Das schlagerhaft beschwingte *Landidörfli*-Lied mit seinen kennzeichnenden Jodeleinlagen wurde noch Jahre nach der Landesausstellung von 1939 im Radio gesendet. Es findet sich neben ähnlichen Musikstücken, die sich durch einen gewissen vaterländischen Pathos oder einen Appell an ein nationales Wir-Gefühl charakterisieren lassen, in der Sammlung Dür. Diese Musiksammlung, die der Schweizer Kurzwelldienst in den 1950er und 1960er Jahren durch den Musikwissenschaftler Fritz Dür zusammenstellen liess, kann im Rahmen des Projekts *Broadcasting Swissness* als musikalische Visitenkarte der Schweiz der Nachkriegsjahre gesehen werden.¹ Durchforstet man die fast 8000 Stücke der „Volksmusik“-Sammlung, findet man eine heterogene Zusammenstellung akustischer „Schweizbilder“, die sich nicht nur in einem traditionellen Klanggut verorten lassen. Denn zwei der jüngsten Sammlungsobjekte sind Stücke elektronisch hergestellter Musik des Schweizer Komponisten Werner Kaegi. Die beiden Stücke *Sonorisation* und *Illumination* mit ihrer modernen avantgardistischen Klangsprache stellte Kaegi für den Schweizer Auftritt an der Weltausstellung von 1970 in Osaka her.² Das Beispiel verdeutlicht nicht nur die Vielseitigkeit der Sammlung, in der neben Volksmusik im engeren Sinne wie Alphorn-Trios, Jodelchören und Ländler-Kapellen auch Blasorchester-Gruppierungen, das Radio-Unterhaltungsorchester und eine Varietät an klassischer Musik vertreten sind. Das Beispiel verweist auch auf die Diversität des für Landes- oder auch Weltausstellungen im 20. Jahrhundert gewählten „Schweiz-Sounds“. Der ökonomische Aufschwung der Nachkriegszeit und folgend die ge-

¹ Vgl. den Beitrag von Thomas Järmann in diesem Band sowie URL: www.broadcasting-swissness.ch (Stand: 17. Juni 2014).

² Vgl. Werner Kaegi: *Sonorisation*. Elektronische Musik. URL: www.memobase.ch/#document/SRF-BE_MG_DUR_B66625 (Stand: 20. Februar 2014) [Memobase-ID: SRF-BE_MG_DUR_B66625].

sellschaftlichen Veränderungen stellten die Schweiz für die Expo 1964 auch vor die Frage nach dem eigenen Selbstbild insbesondere auch im Verhältnis zur äusserst beliebten Landesausstellung von 1939. Vor dem Hintergrund dieser Fragestellung wurde das akustische Schweizbild der Landesausstellung von 1939 mit demjenigen der Expo 1964 näher untersucht und verglichen. Es wird im Folgenden an Beispielen dargestellt, wie das Akustische in den Landesausstellungen als symbolischer Raum des Nationalen eingesetzt wurde. Es wird aufgezeigt, wie das akustische Selbstbild der Schweiz von 1939 sich an einer historisch-traditionellen Idee von Schweiz orientierte, hingegen traditionsbezogene Elemente 1964 schlecht in das angestrebte Bild einer technisch-innovativen, modernen und zukunftsorientierten Nation passten. Als Quellenmaterial dienten dokumentarische Aufnahmen des Schweizer Kurzwelldienstes und der Lausanner Tonjäger³, sowie ergänzendes Archivmaterial des Schweizer Radios.

Landi 39: Die traditionelle Schweiz als Heimatidylle

Das *Landidörfli* war der Hit der 1939 in Zürich stattfindenden Landesausstellung. Das von Robert Barmettler komponierte Stück erinnerte die Hörer_innen noch Jahrzehnte an die beliebte rechte Uferseite der Ausstellung, einer Nachbildung bäuerlicher Architektur und Lebensweise. Nach einem kurzen Auftakt von Schwyzerörgeli, Klavier, Euphonium und einem Bassinstrument singt Marthely Mumenthaler gemeinsam mit den zwei sie begleitenden Männerstimmen die erste Strophe des Walzers:

„Ih känn es Dörfli, am Züri-See (Jodel)
es schöners Dörfli, git's nümmemeh (Jodel)
es isch erschaffe, lueg au die Pracht,
so dass mer meint, de Herrgott hett's gmacht.
Es Stückli Heimet, lyt dert am See (Jodel)
oh üser Heimat sie isch so schön (Jodel)

³ Tonjäger sind Amateure, die sich meist als Hobby mit dem Aufnehmen und Bearbeiten von Tönen beschäftigen. Mit der Erfindung des Magnetbands und der Weiterentwicklung von tragbaren Aufnahmegegeräten war es Tonjägern möglich, selbständig Radiosendungen zu erstellen.

s'isch's Landidörfli, s'isch's Landidörfli,
s'isch's Landidörfli am Zürisee“⁴

Der zitierte Liedtext verdeutlicht die hohe Emotionalität, mit der die Landesausstellung auch über die Musik abgebildet und wahrgenommen wurde. Das im Text generierte Bild eines kleinen Flecken irdischen Paradieses widerspiegelt sich klanglich in einer volksliedhaften Melodie und Einsprengseln kurz ausgeführter Jodellaute, die für die Komposition charakterisierend sind. Das Landidörfli als die traditionelle Seite der Landesausstellung wird zum Symbol für die Heimat; die Schweiz wird in den Lyrics zum prachtvollen, gottgemachten Heimatland stilisiert. Die Vorstellung der Heimat erhielt angesichts der damaligen Bedrohung von aussen eine noch höhere symbolische Aufladung. Marion Baumann schreibt in ihrer Untersuchung des akustischen Fingerabdrucks der Landi 39 über das Stück:

„Die beschwingte Melodie traf offensichtlich den Nerv der Zeit – als Erinnerung an die beliebte Landesausstellung, möglicherweise aber auch, weil gerade dieses unbeschwerte Heimatidyll gegenüber Gefühlen der Beklemmung und Angst vor dem drohenden Krieg eine gewisse Zuversicht versprach.“⁵

Neben dem *Landidörfli* war das fanfarenhafte Landi-Tonsignet von Hans Haug, der *Landi-Marsch* von Jakob Bieri oder das Volkslied *Chumm Bueb und lueg dis Ländli a* Ausdruck des an der Landi auch über das Massenmedium Radio mitinszenierten Heimatgefühls.⁶ Die akustischen Aushängeschilder waren ganz der Idee eines „Mythos Landi“ verpflichtet, den man mit der Ausstellung zu erzeugen beabsichtigte. Denn der moderne Teil der Ausstellung habe im Akustischen überhaupt keinen Wiederhall gefunden, schreibt Baumann.⁷ Über die für die Landi gewählte und produzierte Musik und deren Klangsymbolik sei nationaler Zusammenhalt suggeriert worden, folgert sie in ihrer Untersuchung. Sie charakterisiert das ebenfalls über den

⁴ Vgl. Trio Marthely Mumenthaler: Landidörfli. URL:

www.youtube.com/watch?v=-cmIW1MH65oy (Stand: 20. Februar 2014).

⁵ Baumann, Marion: „Chumm Bueb und lueg dis Ländli a“. Ansätze zu einer akustischen Historiographie der Schweizerischen Landesausstellung von 1939. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 62 (2012), Nr. 1, S. 96.

⁶ Vgl. Baumann: Chumm Bueb, S. 95ff.

⁷ Vgl. ebd., S. 99.

Landi-eigenen Sound evozierte Schweiz-Bild zusammenfassend wie folgt:

„Eine in ihrer Vielfältigkeit harmonisch vereinte, wehrhafte und auf einer heroischen Vergangenheit gründende Nation, die neben Landwirtschaft, Trachten und traditionellem Handwerk auch fortschrittliche Technologien und eine innovative Industrie zu bieten hat.“⁸

Tradition und Folklore sind prägend für das hoch emotionalisierte Schweizbild, das an der Landi 1939 zelebriert wurde. Das von Mumenthaler gesungene *Landidörfli* ist musikalischer Ausdruck eines spezifischen nationalen Selbstverständnisses. Dahinter verbirgt sich die Idee einer Schweiz, die sich vom Ausland und allem Nicht-Schweizerischem abgrenzt, ja letzteres sogar als grundsätzlich feindlich sieht. Angesichts der internationalen Bedrohung wurde an der Landi eine „Bunkermentalität“ hochgehalten, die sich auch in der in den 1930er Jahren wiederauflebenden Idee der Schweiz als einzigartige Alpennation respektive Alpenfestung und dem Ursprungsmythos der Schweizer_innen als Bergbewohner und Hirtenmädchen niederschlug. Diese Ideologie wurde unter dem Begriff des „Landigeist“ zum Teil schweizerischer Geschichte – auch Musikgeschichte wie obige Beispiele aufzeigen.⁹ Auf was für ein schweizerisches Selbstbild die akustische Gestaltung der Expo 64 Bezug nimmt, wird folgend anhand von Feldaufnahmen von Tonamateuren eruiert.

⁸ Ebd., S. 114.

⁹ Vgl. Torriani, Riccarda: The Dynamics of National Identity. A Comparison of the Swiss National Exhibitions of 1939 and 1964. In: Journal of Contemporary History 37 (2002), Nr. 4, S. 559-573, hier S. 8.

Klingende Erinnerungen an die Expo von 1964

Für die Untersuchung der akustischen Spuren der Expo 64 ist die Schallplatte *Souvenirs Sonores de l'Expo* eine besondere trouvaille.¹⁰ Die Lausanner Tonjäger haben die Ausstellung nach akustischen Aussichtspunkten durchwandert und ihren Soundwalk dokumentiert.



Abb. 1: Das Plattencover der von Lausanner Tonjägern und Radioamateuren aufgenommenen klingenden Erinnerungen der Landesausstellung von 1964¹¹

Wie auf dem Plattencover vermerkt, war sie auch dazu gedacht, eine Projektion von Diapositiven akustisch zu untermauern. Die einzelnen Schnappschüsse werden von einer Klarinetten-Serenade von Wolfgang Amadeus Mozart begleitet. Oder anders gesagt, jeder Expo-Klangsnipsel unterbricht das eingespielte Stück, das, so könnte man meinen, das Flanieren durch die Ausstellung verkörpert. Die kurzen klanglichen Im-

¹⁰ Vgl. *Souvenirs sonores de l'Expo*. Fono 1964 (Reihe: Stimmen, Töne und Geräusche). [Schallplatte]. URL: www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasedetail?REC_ID=18348.011&LNG_ID=DEU (Stand: 20. Februar 2014) [Archivnr: LP7576].

¹¹ Quelle: *Souvenirs sonores de l'Expo*. Fono 1964.

pressionen sind einerseits Aufnahmen der akustischen Umgebung vor Ort; von Fahrzeugen, Brunnen und dem menschlichen Treiben auf Plätzen und in der Festhalle. Andererseits dokumentieren sie auch die über Lautsprecher abgespielten Stimmen und Klänge in den Pavillons.

Die Platte beginnt mit dem Expo-Signet, einem elektronisch hergestellten zweiteiligen Jingle von Bernard Schulé. Es besteht aus einem Intro aus drei wohl mittels Oszillatoren hergestellten Tönen, die sich stets wiederholen. Nach einem Durchgang durch die Tonfolge setzt die Melodie eines elektronisch bearbeiteten, perkussiv gespielten Klaviers ein. Die künstlich lange nachhallenden Klaviertöne werden von Kontrabässen auf gleicher Tonhöhe begleitet. Man hört Schwebungen. Die zunehmende Lautstärke und die vollere Klangfarbe im zweiten Teil klingen signet-typisch nach dem Höhepunkt aus.

Sucht man in den Tonarchiven nach weiteren Quellen, die über das Expo-Tonsignet Auskunft geben könnten, gelangt man auf die *Bruitage Expo 64*, einer Sammlung von Expo-Klängen des Schweizer Kurzwellendienstes. Erstaunlicherweise wird dort das Signet als jenes des PTT-Pavillons aufgeführt. Als Expo 64-Signet erklingt hingegen eine in der Tonhöhe und Spielweise adaptierte Version des Audio-Logos der Landi 1939, der von Hans Haug komponierten Melodie mit Trompeten und Posauern, die ebenfalls in der *Bruitage*-Sammlung enthalten ist. Sucht man nach weiteren Klangquellen, die über das richtige Signet Auskunft geben könnten, wird man im französischsprachigen Fernsehwerbespot der Ausstellung fündig.¹² Dort ertönt gegen Schluss das elektronisch erzeugte Signet des Schweizer Komponisten Schulé und nicht etwa die Landi 39-Adaption Haugs.

Das Signet von Schulé unterscheidet sich durch die Herstellung der Klänge in seiner ästhetischen Erscheinung auffallend vom Signet der Landi 1939, das im klassischen Signet-Format mit Blasinstrumentierung daherkommt. Über die Künstlichkeit der synthetisch generierten und nachhallenden Klänge wird vor allem auch im Kontrast zur „Bodenständigkeit“ der Haugschen Komposition eine Art technifiziert-futuristische Klangat-

¹² Vgl. Expo 64: Die Landesausstellung von 1964 in Lausanne. Cinémathèque suisse 2004. [DVD] [Kapitel: Bonus: Werbetrailer für die Expo].

mosphäre erzeugt. André Ruschkowski schreibt in seiner Abhandlung über die Geschichte und Funktionsweise elektronischer Musik, dass Synthesizer in den 1960er und 70er Jahren zu einem Symbol des musikalischen Fortschritts wurden und daher „alle, die nicht als musikalisch konservativ gelten wollten, sich, je nach finanziellen Möglichkeiten, mit den entsprechenden Geräten umgaben“.¹³ Das synthetisch erzeugte oder überarbeitete Expo-Jingle Schulés drückt demnach Fortschritt und Modernität aus und grenzt sich dadurch vom sozusagen konservativ klingenden Landi-Signet Haugs ab.

Auf den elektronischen Expo-Jingle folgt in den *Souvenirs Sonores* ein Stück der Mozart-Serenade, die von einem eintreffenden Zug und der aufgenommenen Lautsprecherdurchsage am Expo-Bahnhof durchbrochen wird. Danach ertönen – weiterhin vom Mozart-Stück umrahmt – die Begrüssungsdurchsage beim Nordeingang der Ausstellung, einige Akkorde des Expo-Marschs und schon ist man lauschend im lärmenden Nestlé-Kinderparadies.

Die Schallplatte besteht aus 57 solcher akustischer Schnappschüsse. Um die kulturelle Bedeutung der unterschiedlichen Laute zu verorten, können sie anhand referenzieller Aspekte untersucht und eingeordnet werden. Dieses Vorgehen lehnt sich an R. Murray Schafers Abhandlung *Die Ordnung der Klänge* von 1977 an, in der er den Bezug von Lauten der Umwelt zu den „Objekten“, die sie hervorbringen, untersucht hat. Einer Deutung der Objektlaute geht die Problematik voraus – so schreibt Schafer –, dass Laute keine objektive Bedeutung haben, sondern diese immer vom Beobachter und dessen kultureller Prägung abhängt. So hat Schafer auf Basis empirischer Grundlagen wie Ohrenzeugenberichten einen Katalog und ein Ordnungssystem erstellt, das sechs Laut-Kategorien umfasst.¹⁴ Die Klänge auf der *Souvenirs-Sonores*-Schallplatte decken dabei alle sechs Kategorien ab. Unter der Rubrik „natürliche“ Laute lassen sich die rauschenden Brunnen, die verschiedenen Tierlaute aus der Landwirtschaftsausstellung oder das eingespielte Vogelgezwitscher im Ausstellungsteil „Das Moderne

¹³ Vgl. Ruschkowski, André: Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen. Stuttgart 1998, S.136f.

¹⁴ Vgl. Schafer, Raymond Murray: Die Ordnung der Klänge – eine Kulturgeschichte des Hörens. Mainz 2010, S. 233-243.

Leben“ einordnen. Unter „menschliche Laute“ finden sich in Schafers Kategorisierung menschliche Stimm- und Körperlaute. Da die Schallplatte keine direkten Aufnahmen von Einzelpersonen aufführt, fallen hierunter die Ansagen aus den Lautsprechern oder einzelne Stimmen wie die Voice-Overs aus Tonfilmen. In die Kategorie „Laute der Gesellschaft“ fallen die meisten Geräusche und Klänge des Datenträgers. Neben Aufnahmen aus den bevölkerten Parkanlagen und Transportmitteln lassen sich hier auch die aufgenommene Musik, sei sie vor Ort live präsentiert oder als Konserve abgespielt worden, einordnen. Besondere Schwierigkeit ergab die Abgrenzung zwischen den von Menschen produzierten Lauten zu jenen, die unter die Kategorie „Mechanische Laute“ fallen, also alle Arten an Tönen von Maschinen, Motoren und technischen Geräten. So ist die in der Monorail, einer Einschienenbahn, musizierende Schwyzerkapelle ein Beispiel einer Mischform gesellschaftlicher und mechanischer Laute. Klangerzeugende mechanische Objekte zeigen sich neben der „Gesellschaft“ als gewichtigster Lautproduzent, so findet sich sogar das Geräusch einer startenden und landenden Swissair-Maschine auf der Vinylplatte. Damit ergibt sich ein weiteres Problem aus der Schaferschen Klassifizierung heraus, die davon auszugehen scheint, dass Geräusche direkt am Objekt selbst aufgenommen werden. Aufnahmen von Klängen, die aus Lautsprechern stammen, sind eigentlich Aufnahmen von Aufnahmen. Mindestens ein Drittel der Tonschnipsel der Schallplatte sind somit eine Referenz von einer Referenz.

In die Kategorie „Zeigelaute“ lassen sich eine Schiffsirene und die Glocken der Expo-Kapelle einordnen. Keines der Schnipsel ist reiner Ausdruck von „Stille und Ruhe“, es gibt aber Aufnahmen, die Momente der Stille beinhalten wie beispielsweise in den Klangpausen der langsam ratterenden Drehtüre am Ostausgang der Ausstellung. Diese beschreibt zugleich auch den Schluss der Schallplatte.

Die Untersuchung der *Souvenirs Sonores* anhand von Schafers referenzieller Kategorisierung konnte aufzeigen, dass eine Einteilung besonders in Bezug auf die Trennung von gesellschaftlichen und mechanischen Klängen schwer zu bewerkstelligen ist. Bei mehr als zehn der Einzelaufnahmen war die Entscheidung, in welche Kategorie die Laute eingeordnet werden sol-

len, nicht eindeutig zu treffen. Da die Trennung der beiden, zugleich auch dominantesten Kategorien von gesellschaftlichen und mechanischen Klängen sich am schwierigsten herausnahm, soll dies folgend an zwei Beispielen etwas näher angesehen werden. Das eine Beispiel wurde bereits erwähnt; es ist die „Stubete“ in der Monorail.¹⁵

Es ist nicht eindeutig hörbar, ob die Hauptstimme ein Sopransaxophon oder eine Klarinette innehatte, da die geringe Qualität der Aufnahme die Klänge verzerrt wiedergibt. Die Begleitinstrumente Akkordeon und Bass können aufgrund der Hintergrundgeräusche noch weniger gut erkannt werden. Neben der gespielten Musik ist ein langsam lauter werdendes Geräusch eines Antriebsmotors zu hören. Dabei vermischen sich die Melodie der Instrumente mit der beschleunigenden Monorail, wobei in der Aufnahme das Saxophon immer die Überhand behält, die Begleitinstrumente und die Motorengeräusche sich aber an der Stelle, wo der Monorail-Fahrer am meisten Gas gibt, in einem nicht mehr differenzierbaren Geräuschedschungel vermischen. Nachdem die Monorail vernehmbar auf Fahrttempo beschleunigt hat, verstummt sie und man hört im letzten Teil des 12-sekündigen Schnipsels nur noch den fröhlichen Ländler-Walzer.

An das eingangs erwähnte Beispiel des *Landidörfli*-Lieds zurückdenkend und somit den Blick auf die Volksmusik richtend, ist in Bezug auf die *Souvenirs Sonores de l'Expo* auffallend, dass die Schwyzer-Kapelle als traditionelle Volksmusik, die meist privat und von Laien gespielt wird, alleine dasteht. Militär- und Marschmusik sind ihr gegenüber besser vertreten. Der Expo-Marsch wurde als Beispiel bereits erwähnt. Das Treiben in der Festhalle wird auf der Schallplatte mit drei Musikbeispielen dokumentiert: Man hört Trommler einen Ordonnanzmarsch spielen, ein vorbeiziehendes Blasorchester spielt ebenfalls ein Marschstück und zuletzt klingt dumpf und aus weiter Distanz unbestimmbare heitere Unterhaltungsmusik heran. Auch wenn die Schallplatte für die Ausstellung nicht repräsentativ sein muss, scheint die Untervertretung traditioneller Schwei-

¹⁵ Eine „Stubete“ ist ein Musiker_innen-Stammtisch oder Musikspiel im Wirtshaus, das nach keinem vorgefassten Programm verläuft. Die Stubete wird als eine für die instrumentale Schweizer Volksmusik charakteristische Aufführungsweise betrachtet.

zer Musik trotzdem darauf hinzuweisen, dass Volksmusik im Ausstellungsalltag wenig vertreten war. Selbstverständlich war sie aber an den Umzügen der Kantonalstage oder in Form von Konzerten präsent.¹⁶

Es fällt auf, dass das klangliche Repertoire der vom Kurzwellendienst hergestellten *Bruitage Expo 64*, einer aus 12 Aufnahmen bestehenden Sammlung, ebenfalls kein Stück auführt, das einem *Landidörfli*-Lied nahekommt.¹⁷ Neben den bereits erwähnten drei Expo-Tonsigneten findet sich in der Sammlung des Kurzwellendienstes ein Marsch von Frank Martin, ein Stück klassische Unterhaltungsmusik sowie Aufnahmen von Hunden, Schafen, Schweinen, Vögeln und Glocken. Die Aufnahmen dienten höchstwahrscheinlich der akustischen Untermalung eines Radiobeitrages, was die Bezeichnung *Bruitage* (Geräuschkulisse) nahelegt. In der *Bruitage Expo 64* findet sich neben den bereits erwähnten natürlichen und gesellschaftlichen Lauten zudem eine Aufnahme der klappernden Metallplastik *Heureka* von Jean Tinguely und des *P'tit Train*, einer umfangreichen Modelleisenbahn-Anlage. Beide gehörten zu den Hauptattraktionen, die auch von den Lausanner Tonjägern dokumentiert wurden. Als Mischung von mechanischen und Zeigelauten findet sich zudem ein abfahrendes Exposchiff, das hupt. Zwei kurze Interviews ergänzen das akustische Bild der Expo 64, das man sich durch die Geräuschsammlung des KWD machen kann. Im einen werden amerikanische Kinder auf dem Spielplatz gefragt, wie ihnen die Ausstellung gefalle und wen sie zu Hause grüssen möchten. Im zweiten Interview wird eine Souvenir-Verkäuferin befragt, die dem Interviewer ein klingendes Miniaturchalet vorspielt. Der im Chalet eingebaute Musikautomat spielt eine volks- und wiegenliedhafte Melodie. Alle Souvenir-Häuschen, so betont sie, seien „Made in Switzerland“. Kuckucksuhren habe sie keine, da diese in Deutschland hergestellt würden. Sie präsentiert dem Interviewer Kuhglocken in unterschiedlichen Grössen, auf deren Gurt Kühe und das Expo-Logo gestickt seien.

¹⁶ Vgl. Expo 64: Die Landesausstellung von 1964 in Lausanne.

¹⁷ Vgl. *Bruitage*. EXPO Lausanne 1964. Kurzwellendienst 1964. URL: www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasedetail?REC_ID=255.029&LNG_ID=DEU (Stand: 20. Februar 2014) [Archivnr.: DAT11127].

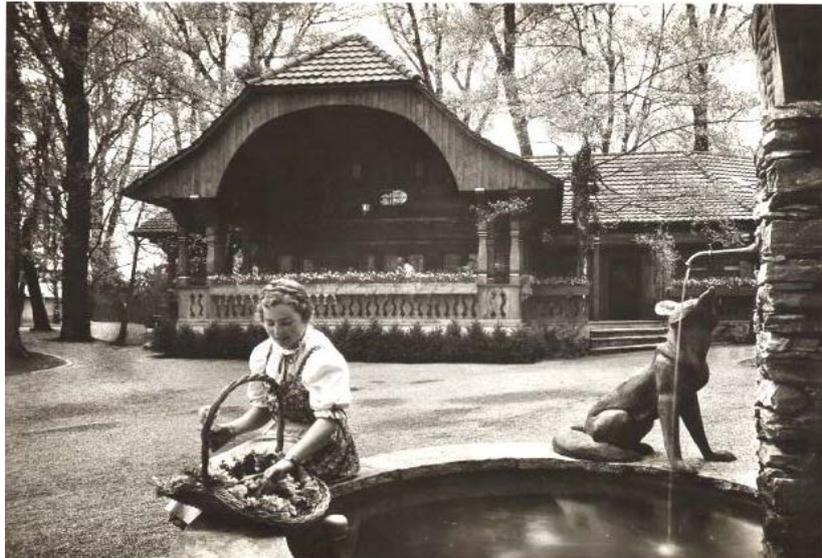


Abb. 2: Die Landi 39 blieb aufgrund der traditionellen Architektur des Landidörfli in Erinnerung: Ein Trachtenmädchen vor einem Ausstellungspavillon im Stil eines Emmentaler Bauernhauses¹⁸



Abb. 3: Die Expo 64 stand für modernste Architektur ein: Besucher_innen auf dem *Place de la joie de vivre* vor dem Ausstellungssektor *L'art de vivre*¹⁹

¹⁸ Quelle: ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv, Fotograf: Louis Beringer (1904-1978).

¹⁹ Quelle: ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv, Fotograf: unbekannt.

Ein explizit folklorefhaftes Bild der Schweiz, wie es an der Landi 1939 zelebriert wurde, lässt sich in den beiden dokumentarischen Tonsammlungen höchstens am Rande wiederfinden: Die Ländler-Kapelle spielt in der Monorail und ein Chalet wird zur Miniatur-Volksmusikmaschine. Das klangliche Bild der Schweiz scheint sich 1964 im Gegensatz zur Landi 1939 keinesfalls in einer traditionell-historischen Schweiz verankern zu lassen. Es stellt sich darum die Frage, was denn der „Hit“ der Expo 64 war oder welche akustischen Hauptattraktionen es gab.

Expo 64: Musique Concrète anstatt Folklore?

Unter den klingenden Erinnerungen der Lausanner Tonjäger findet sich auch der Sektor 5, der „Echanges“ oder „Waren und Werte“, klanglich widerspiegelt. In jenem Teil der Ausstellung wurden die verschiedenen Aspekte des Handels mit Gütern, der Währungshaushalt, die Aussenwirtschaft und der Welt-handel thematisiert. Um den Expo-Besuchenden die komplexen ökonomischen Prozesse zu veranschaulichen, wurden die Maschinen selbst zum Sprachrohr, die in den im Sektor gezeigten Büros und Verkaufsstätten alltäglich genutzt wurden. Im „offiziellen Führer der Landesausstellung“ wird darüber geschrieben:

„Im Herzen des Sektors stellt die Symphonie ‚Les échanges‘ eine aufsehenerregende Neuheit dar. Es ist eine Komposition mit konkreter Musik, die durch ein mechanisches Orchester, vorwiegend aus Büromaschinen bestehend, gespielt wird.“²⁰

Der Schweizer Komponist Rolf Liebermann hatte ein aus 156 Maschinen bestehendes mechanisches Orchester zusammengestellt, das sein komponiertes Stück wie von Geisterhand gesteuert spielte. Unter den Musikinstrumenten befanden sich Schreibmaschinen, Rechenmaschinen, Registrierkassen, Fernschreiber, Hupen und „Telephon-Apparate“. Die Maschinen waren auf einer oval-förmigen, leicht ansteigenden Fläche regelmässig angeordnet. Analog zur Orchesteraufstellung nach Instrumentengruppen stand Schreibmaschine bei Schreibmaschine und Kasse bei Kasse.

²⁰ Vgl. Offizieller Führer der Schweizerischen Landesausstellung: Lausanne 1964. Lausanne 1964. [Ausstellung, 30. April-25. Oktober 1964], S. 38.

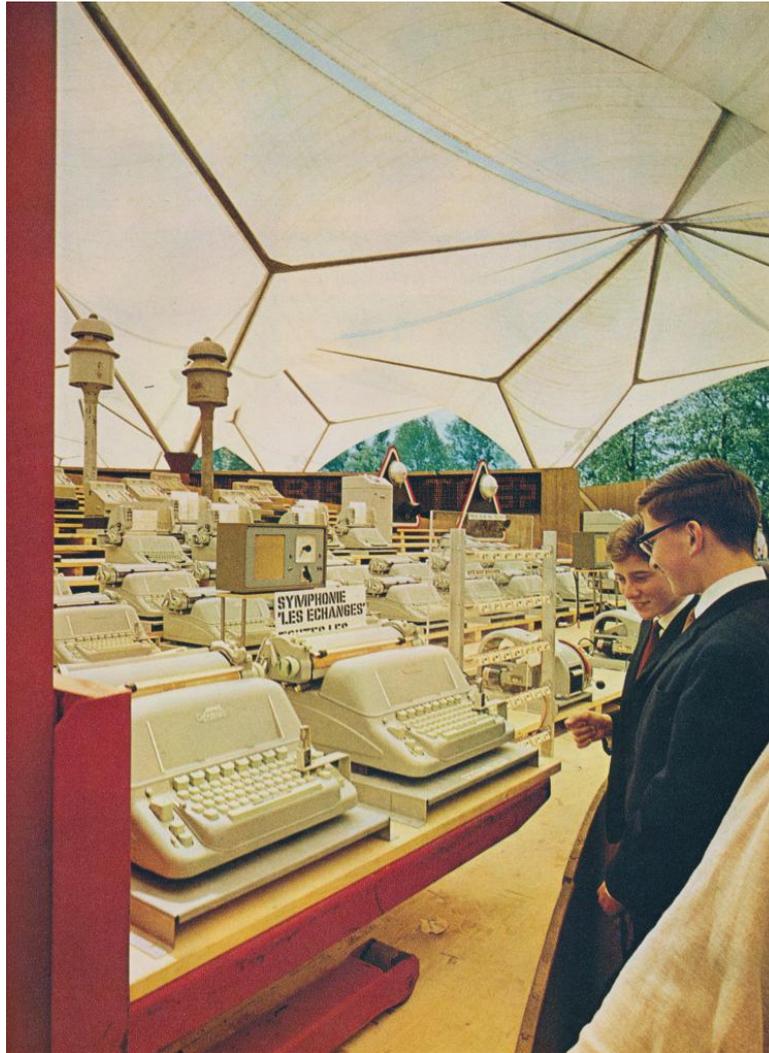


Abb. 4: Ein musikalisches wie technisches Highlight der Expo 64: 156 Büromaschinen spielten elektronisch gesteuert die *Symphonie les Echanges* von Rolf Liebermann²¹

Im *Goldenen Buch* der Expo, einem 500 Seiten umfassenden Erinnerungskatalog mit umfangreichem Bildmaterial, wird die Wirkung und Funktion des 3-minütigen Konzerts wie folgt beschrieben:

„Das ganze hört sich als ein rhythmisch interessantes Klangspiel an, das sich am ehesten mit einem Konzert für Schlagzeuge vergleichen lässt. Das Wagnis ist zweckgebunden und hat den Sinn, den Besucher auf neuartige Weise in das Zusammen-

²¹ Quelle: Schweizerische Landesausstellung Lausanne 1964: Goldenes Buch. Lausanne 1964, S. 335.

spiel der Wirtschaft einzuführen. Der bekannte Zürcher Komponist Rolf Liebermann hat dazu die Partitur geschrieben, die durch Techniker in die Computer-Sprache übersetzt und zu einer Computer-Partitur umgeschrieben wurde. Ein elektronischer Apparat ‚liest‘ den Lochstreifen und dirigiert das Spiel.“²²

Die Maschinenmusik war damals für die Besucher_innen ein Knüller. Sie vermittelte musikalische Avantgarde, populärkulturell aufbereitet und inszeniert. Dabei faszinierte die Partitur durch ihre Ausgeklügeltheit und Verspieltheit: Liebermann arbeitete mit unterschiedlichen rhythmischen Elementen und Akzentuierungen. Auf der Plattenedition des Stücks wird sogar angepriesen, es lehne sich an eine Mambo-Rhythmik an.²³ Das Spiel mit den Maschinen, die zu Musikinstrumenten gemacht wurden, vermochte aber nicht nur durch die Komposition mit aus dem Alltag bekannten Maschinen die Besucher_innen in Bann ziehen. Es setzte ebenfalls durch die technische Raffinesse in Erstaunen: Im Hintergrund agierten Maschinen, die Maschinen steuerten. Durch die Arbeit von Technikern konnte die Partitur in „Computersprache“ übersetzt und über eine Steuerung auf die Instrumente übertragen werden. Zudem wurden die musizierenden Maschinen durch Resonanzkörper akustisch optimiert, was das Musikerlebnis zu einer visuellen wie akustischen Attraktion machte.

Hinter der Klanginstallation stand die Idee, die Maschinen, die im Betrieb von Banken, Handelsunternehmen, Versicherungen oder Logistikfirmen alltäglich sind, durch ihre akustischen Eigenheiten selber sprechen zu lassen. Die für die Komposition verwendeten Maschinen produzierten mit Ausnahme der Bahnsignalglocken alle nicht gewünschten Schall. Die Geräusche aus den Geräten stellten demnach ursprünglich einen Nebeneffekt dar, der durch die in den Maschinen stattfindenden mechanischen Abläufe generiert wird. Sie haben somit keine

²² Schweizerische Landesausstellung Lausanne 1964: Goldenes Buch. Lausanne 1964, S. 334.

²³ Siehe Rolf Liebermann: Symphonie „Les Echanges“. Komposition für 156 Maschinen. Philips 1962. [Schallplatte]. URL: <http://ubu.com/sound/liebermann.html>, www.srf.ch/kultur/im-fokus/der-archivar/schweizer-techno-anno-1964-les-echanges-von-rolf-liebermann (Stand: 29. Januar 2014).

direkte Funktion und könnten auch als Störschall gesehen werden. Die Idee, Umweltgeräusche zu Musik zu verarbeiten oder sie in Kompositionen miteinzubeziehen, hat mit der als „Musique Concrète“ bezeichneten Musikrichtung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Lauf genommen. Als innovative Leistung der konkreten Musik wird gesehen, dass sie sich mit der „inhaltlichen, abbildenden und expressiven Dimension der Geräusche unseres Alltags sowie der empirischen Realität insgesamt“²⁴ auseinandersetzte, indem sie die Reproduktions- und Speichermedien der damaligen Zeit nutzte. Für Kompositionen der konkreten Musik wurden die neuen Möglichkeiten medialer Verarbeitung von Klängen genutzt, um daraus eine neue Form von Musik zu schaffen, die sich als experimentell herausnahm. Dabei kamen Tonbandgeräte, Oszillatoren und später Synthesizer zum Einsatz, um Klänge aufzunehmen, zu verfremden und künstlich herzustellen. Liebermanns Maschinen-Symphonie grenzt sich von Tonbandmusik aber insofern ab, als die Maschinengeräusche nicht ab Band, sondern live gespielt werden. Diese Idee war nicht neu: Bereits die Futuristen machten Anfang des Jahrhunderts mit Maschinen Musik. Das aussergewöhnliche an Liebermanns Komposition war die computergestützte Umsetzung und somit das Fehlen jeglicher Interpret_innen. Für ihre Kompositionsrespektive Vertonungsaufträge im Rahmen der Landes- und Weltausstellungen bezogen Liebermann wie Kaegi die neuen technisch-akustischen Möglichkeiten für ihre Musik mit ein. Die Beispiele konnten aufzeigen, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Ausstellungen auch andere akustische Schweizbilder geschaffen wurden, die sich von jenem, das an der Landi 1939 zelebriert wurde, abgrenzt.

In den Pavillons von 1964 wurden noch exzessiver visuelle und akustische Medien eingesetzt als es 1939 der Fall war. Die sich rasant entwickelnde technisch-mediale Ausrüstung führte zu neuen Möglichkeiten der nationalen Selbstdarstellung: Klänge aus Lautsprechern, die Filme, Fotografien oder Objekte untermalten, machten einen gewichtigen Teil der Inszenierung aus. Am Beispiel der klanglichen Dokumentation der Expo 64

²⁴ Sanio, Sabine: Form und Konkretheit in der Musik. Die Musique Concrète und die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.): 50 Jahre Musique concrète. Saarbrücken 1999, S. 116.

in den *Souvenirs Sonores* und der *Bruitage Expo 64* konnte gezeigt werden, dass die Szenografie stark mit dem Medium des Akustischen, mit Stimmen und Musik arbeitete. Technische Innovationen als Sinnbild des Fortschritts und der Modernität der Schweiz dominieren somit 1964 nicht nur die Themengebiete, sondern sie sind gleichzeitig auch das Medium, um die Schweiz zeitgemäss darzustellen. Die Technik dient als Ausdruck industriellen Know-hows sowie als nationales Repräsentationsmittel zugleich. Dies hat sich am Beispiel des Expo 64-Signets und der Maschinenkomposition Liebermanns zeigen lassen. Mit klanggenerierenden Geräten wurden elektronische Töne und mit den mechanischen Lauten einer technifizierten Arbeitswelt Musik produziert. Sie wurden 1964 zum akustischen Sinnbild einer fortschrittsgläubigen Schweiz. Die durch technische Hilfsmittel erzeugten Stimmen, Geräusche und Musiken werden dabei zum Ausdruck eines schweizerischen Selbstverständnisses, das sich deutlich vom Heimatpathos eines *Landidörfli* abgrenzt. Das an der Expo 64 generierte Klangbild der Schweiz lässt sich somit an Begriffe wie Fortschritt, Technik oder Modernität anlehnen – im Spiegel von 1939 verdeutlicht dies auch eine gewisse Skepsis dem heimischen Brauchtum, der Tradition ganz allgemein gegenüber. Dies soll folgend anhand kulturhistorischer Kontexte verdeutlicht werden.

Expo 64: Tradition als Unbeweglichkeit

Der Schweizer Historiker Jean Rudolf von Salis, der durch seine Berichterstattung im Radio zur Zeit des 2. Weltkriegs bekannt wurde, lobt in der Radiosendung *Mini Meinig, dini Meinig* (Deutsch: Meine Meinung, deine Meinung) vom Oktober 1964 das Erscheinungsbild der Schweiz an der Expo:

„Ich glaube, die Ausländer waren geradezu überrascht, dass die Schweizer so viel Fantasie und Modernismus und neuartige Architektur und Grafiken etc. gezeigt haben. Im Ausland hat man leicht das Vorurteil, dass die Schweiz mit Käse, Uhren und noch einigen Sennentrachten erledigt sei. Dass nun eine solch moderne Art von Landesausstellung gemacht worden ist, hat beispielsweise die französischen Journalisten, auch die deutschen überrascht. Auch die Journalisten aus den osteuropäischen Ländern fanden das sehr offen und sehr modern.“²⁵

Das Lob auf die Landesausstellung gipfelt im 40-minütigen Rückblick in der Aussage von Edmund Richner, damals Chef der Inlandredaktion der Neuen Zürcher Zeitung: Die Expo 64 halte in ihrer modernen und grosszügigen Gestaltung jedem Vergleich mit der Weltausstellung in New York stand.²⁶ Der Anlass in den USA fand im selben Jahr statt. Schon die Landesausstellung von 1939 zeichnete am linken Seeufer über zeitgenössische Architektur und die Präsentation technischer Innovationen wie beispielsweise im Bereich elektrischer Hochspannung oder des aufkommenden Mediums Fernsehen ein modernes und zukunftsgerichtetes Schweizbild, das das traditionsbewusste, historisch-idyllische rechte Seeufer kontrastierte. Eine Verbindung zwischen den beiden Seeufern ermöglichte damals nicht nur die Zürcher Schifffahrt, sondern eine über dem Zürichsee schwebende Gondelbahn. Diese kann nicht nur als ein Symbol der technischen Eroberung der Schweizer Berge oder deren touristischen Attraktivität gese-

²⁵ Vgl. Mini Meinig dini Meinig – Expo (50. Sendung). Schweizer Radio und Fernsehen, 24. Oktober 1964. URL: www.memobase.ch/#document/SRF-ZH_MG_21200 (Stand: 20. Februar 2014) [Memobase-ID: SRF-ZH_MG_21200].

²⁶ Vgl. Ebd.

hen werden, sondern auch als eine Errungenschaft einer Moderne, die sich in der Mobilität und einer Mechanisierung aller Lebensbereiche zeigt. Die Gondelbahn der Landi 1939 wird 1964 nicht nur durch die kleinere Version der Télécabapés sowie einer Monorail ersetzt, sondern von Auguste Piccards Unterseeboot Mesoscaphé übertrumpft.

Wo sich in der Ausstellungskonzeption von 1939 eine zwischen Tradition und Moderne gespaltene, aber dank moderner Transportmittel trotzdem verbundene Schweiz zeigte, führt die Expo 64 nur die Idee des linken Zürcher Seeufers fort. Der traditionelle oder folkloristische Teil der Schweiz, der 1939 im Dörfli seinen Ausdruck fand, das rurale Architektur aus der ganzen Schweiz in Lebensgrösse zeigte, wurde weder konzeptionell noch architektonisch berücksichtigt. Sogar die Abteilung zu „Feld und Wald“, wo die Schweizer Landwirtschaft sich präsentierte, zeigte zwar ein seines traditionellen Erbes bewusste Bauerntum, doch wurde die Landwirtschaft mit Absicht „entmystifiziert“ präsentiert, wie es die Verantwortlichen selbst formulierten.²⁷ In der Landwirtschaftsshow wurden neben der Viehausstellung vor allem moderne, modulare Stallbauten gezeigt, die eine Rationalisierung in der Milch- oder Fleischproduktion und dadurch eine Produktivitätssteigerung unterstützen sollten. Der land- und forstwirtschaftliche Ausstellungsteil der Expo 64 präsentiert sich auch dem Ausstellungsmotto entsprechend zukunftsgerichtet. In der erwähnten Meinungssendung des Schweizer Radios lobt Rolf Liebermann die Expo 64 dafür, dass keine falschen patriotischen Töne angeschlagen wurden. Auch die Eröffnungsrede von Ständerat Gabriel Despland verdeutlicht die beabsichtigte Distanzierung vom „Landigeist“. Die Zeitung Luzerner Neuste Nachrichten berichtete über den Auftakt zur Expo 64:

„Ständerat Despland glaubte sogar mit Blick auf die unvergessliche Landi die Existenzberechtigung einer Landesausstellung ohne betont nationale Sammlung und fern von politischen Konflikten eigens begründen zu müssen. Und eben in dieser

²⁷ Landwirtschaftliche Bauten Typ Expo 1964: Arbeitsgemeinschaft für die Landwirtschaftlichen Bauten der 12. Schweizerischen land- und forstwirtschaftlichen Ausstellung des Sektors „Feld und Wald“ der Landesausstellung 1964 in Lausanne. In: (Das) Werk 52 (1965), S. 162.

Begründung zeigte sich Sinn und Geist der Expo 64: Öffnung auf eine neue Welt hin, eine Welt der Technik und des Fortschritts. [...] Die Tradition, die 1939 nur in ihren positiven Seiten gesehen und dargestellt worden war, erhält heute einen anderen Aspekt, die Gefahr der Unbeweglichkeit. ‚Glücklich und zufrieden sind wir nur zu oft dazu geneigt‘, so warnte Ständerat Gabriel Despland, ‚uns mit dem zu begnügen, was wir erreichen konnten, umgeben von einem Traditionsbewusstsein, das in seiner Unbeweglichkeit gefährliche Auswirkungen zeitigen könnte; dies vor allem zu einem Zeitpunkt, wo alles um uns her Umbruch und Geschwindigkeit ist.‘²⁸

Im Zitat von Despland, Vorsitzender des Ausstellungskomitees, wird deutlich, dass aus seiner oder der damals vorherrschenden Sicht Tradition als Hemmnis für den Fortschritt galt. Die Ausstellung, die unter das Credo „Pour la Suisse de demain: Croire et créer“ gestellt wurde, stand offiziell im Zeichen der Zukunft. Diese sah man damals in den „phantastischen Fortschritten der Technik, die den Menschen Möglichkeiten eröffnen, deren Weiterentwicklung praktisch keine Grenzen gesetzt sind“, wie Despland es in seiner Eröffnungsrede formulierte.²⁹

Auch die Erinnerungsschrift *Das Buch der Expo* nimmt an einer Stelle besonders deutlich Bezug auf das Thema Tradition: „Die Folklore wird an der Expo nicht übermässig hervorgehoben, sie schwingt in den Herzen mit. Hier finden sich keine kitschigen Schweizer Chalets. Die Architekten haben den Charakter des Landes in ihre moderne Sprache frei übersetzt.“³⁰ Neben zwei Architekturbildern von bevölkerten Restaurants in der Ausstellung, findet man unterhalb des zitierten Textes ein Bild von in Trachten gekleideten Puppen in beleuchteten Vitrinenkästen. Die Glasvitrinen mit den in Gruppen zusammenstehenden Trachtenmädchen und -buben vermitteln einen Eindruck von Abgeschlossenheit. Die Puppen werden zum historischen Ob-

²⁸ Expo feierlich eröffnet. In: Luzerner Neuste Nachrichten Nr. 101, 1. Mai 1964, S. 4.

²⁹ Ebd.

³⁰ Cordey, Pierre (Hg.): *Das Buch der Expo*. Erinnerungsbuch der Schweizerischen Landesausstellung Lausanne 1964. Bern 1964, S. 106.

jekt stilisiert. Sie dokumentieren eine Zeit, die vergangen zu sein scheint. Dieser Eindruck wird im Vergleich zur Szenografie der Puppen im Mode-Teil des Pavillons „Echanges“ noch verstärkt. Die modern gekleideten Schaufensterpuppen stehen keinesfalls hinter Glas, sondern sind lebensgross und für die Besucher_innen berührbar nahe. Es zeigt sich ganz allgemein in der visuellen Dokumentation der Ausstellung, dass Vitrinen kaum vorkommen, sondern die Objekte „ungeschützt“ auf die Zuschauer wirken können.

Das Bild der Schweiz, das auch über die Szenografie der Ausstellung transportiert werden will, ist das eines modernen und offenen Landes, das auf technischer wie wirtschaftlichen Ebene international Schritt hält und sich mehr über die neusten Errungenschaft der eigenen Industrie definiert als über Traditionsgüter. Auch wenn diese nicht fehlen, werden sie – wie im Beispiel – objektiviert, tendenziell kühl, wenn nicht gar möglichst emotionslos ausgestellt. Folklore, wie es auch das Expo-Erinnerungsbuch dokumentiert, sollte nicht überschwänglich zelebriert werden, sondern war viel eher eine Erscheinung am Rande. Sie wurde nur in einem fest vorgegebenen Rahmen, wie beispielsweise an den Kantonstagen oder dem Trachtenfest gelebt.³¹

³¹ Siehe Expo 64: Die Landesausstellung von 1964 in Lausanne. [Kapitel: Schweizer Filmwochenschau „Tessiner Kantonaltag“ vom 29. Mai 1964, „Die Urschweiz an der Expo“ vom 12. Juni 1964 oder „Eidgenössisches Trachtenfest“ vom 4. September 1964.].

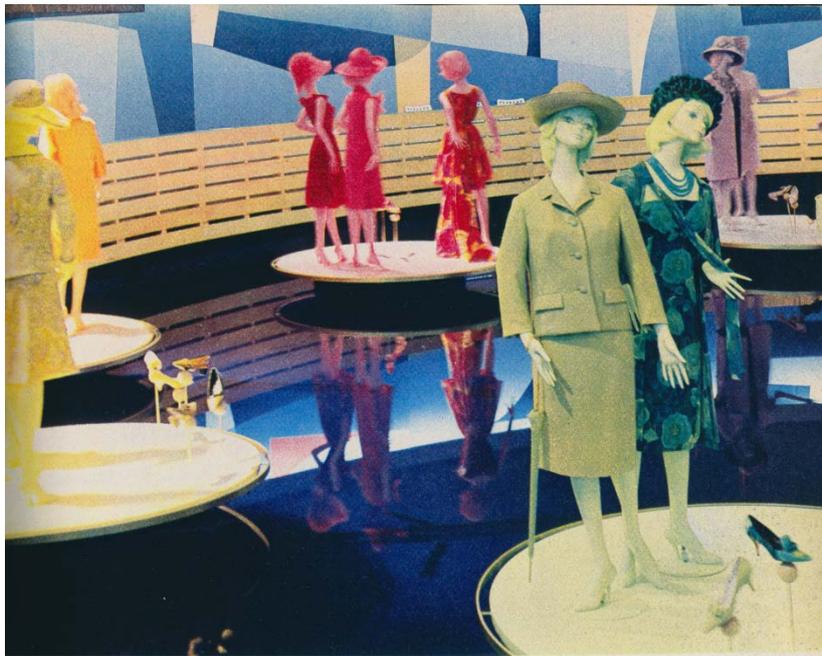
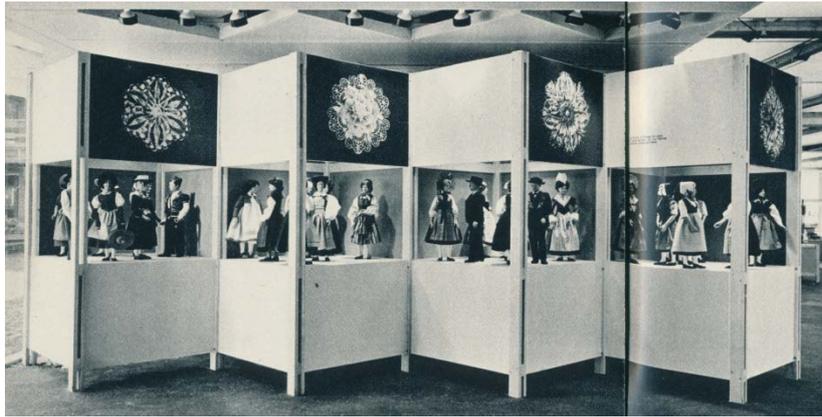


Abb. 5 und 6: Die Expo 64 stellte eine Schweiz unter dem Credo der Zukunft aus: Historische Trachtenpuppen standen in abgeschlossenen Vitrinen (oben) – moderne Modepuppen wurden offen im Raum platziert (unten)³²

³² Quelle: Cordey: Das Buch der Expo, S. 166 und 87.

Expo 64: Ausdruck des Paradigmas der Moderne?

Auf die eingangs des vorigen Kapitels erwähnte Radiosendung *Mini Meinig, dini Meinig* zur Expo zurückkommend, wird die zuletzt präsentierte Ansicht des Radio-Aussenkorrespondenten Heiner Gautschy interessant, der hinter der grossen Kritik, welche die Expo bereits im Vorfeld erfuhr, auch ein Problem des Themas sah. Man habe sich mit dem Ziel, die Schweiz von morgen zu zeigen, auf eine Aufgabe eingelassen, die nicht zu meistern sei. Daher sei man Fragen nationaler Existenz ausgewichen und habe die Schweiz von morgen im Handgreiflichen, im Technischen dargestellt. Die Kehrseite dieser Selbstdarstellung sei, dass dies nichts mit Gefühl zu tun habe. Dort, wo auf die Vergangenheit Bezug genommen worden sei, habe man dies in einer solch abstrahierten und ungewohnten Form getan, dass man damit „nicht warm“ geworden sei. Das Volk sei aus seiner Sicht in der Ausstellung zu kurz gekommen: Die Expo 64 habe keinesfalls das Herz angesprochen.³³ Die angesichts der Kriegsbedrohung 1939 aufflammenden Heimatgefühle, welche die Landi produzierte und die im *Landidörfli* ihren musikalischen Ausdruck fanden, vermochten den Besucher_innen die Schweiz emotional näher bringen. Die Landi war Förderin eines nationalen Gemeinschaftsgefühls, indem sie bewusst an einen Nationalstolz appellierte. Die äussere Bedrohung vermochte innenpolitische Konflikte und auch dem Föderalismus geschuldete interkantonale Spannungen somit einfach zu nivellieren. Riccarda Torriani macht in ihrem historisch-politischen Vergleich der nationalen Identitäten der beiden Landesausstellungen deutlich, dass eine nationale Identität 1939 in einzigartiger Weise vor der sonst stark föderalistisch geprägten Identitätslandschaft, also vor den sonst dominierenden lokalen und regionalen Identitäten, virulent wurde.³⁴ Die Expo 64 lässt sich somit keinesfalls als Wiederholung dieser Art der Zelebration nationaler Identität lesen.

Auch mit Blick auf die ökonomischen und sozialen Veränderungen der dazwischen liegenden 25 Jahre kann die Expo 64 viel eher im Licht einer modernen Lebenswelt und deren Identitätsverständnis verortet werden. Dies ist eine Identität, die sich über Fortschrittsoptimismus, Technikgläubigkeit und ma-

³³ Vgl. *Mini Meinig dini Meinig* – Expo.

³⁴ Vgl. Torriani: *Dynamics of National Identity*.

terielles Besitztum formiert. Thomas Nipperdey beschreibt die gesellschaftlichen Veränderungen der Nachkriegszeit und ihre Fluchtpunkte wie folgt:

„[...] die nahezu exklusiv identitätsstiftende Bedeutung von Arbeit, Leistung, Erfolg, Konsum, Fortschritt; der Glaube an Dynamik und Wandel im Sinne einer materiellen Veränderbarkeit der eigenen und der gesamtgesellschaftlichen Lebenssituation; das Vertrauen auf den Sinn des technisch-wissenschaftlich Machbaren, unabhängig von der Frage der tatsächlichen Wünschbarkeit alles technisch Möglichen; eine Skepsis gegenüber dem Immer-schon-so-Gewesenen der Tradition, die in allem Vormodernen fast automatisch Hemmnisse weiterer Modernisierung sieht; [...].“³⁵

Die langen 50er Jahre, wie die Zeit nach dem 2. Weltkrieg bis in die Mitte der 60er Jahre auch genannt wurde, gilt retrospektiv auch als „Wirtschaftswunderzeit“, da sich ein aussergewöhnlich stabiles wirtschaftliches Hoch bis Mitte der 1970er Jahre installierte. Die Epoche der „goldenen Jahre“ beschreibt den Beginn der Massenkongsumgesellschaft, die sich durch ein reichhaltiges Warensortiment, hochentwickelte Kommunikationssysteme, die Entwicklung einer Freizeitindustrie und von Lifestyle-Gruppen, einer Shopping-Kultur und einer gewissen Ambivalenz dem „Konsumterror“ gegenüber auszeichnet.³⁶ Die technischen Errungenschaften werden dabei nicht nur zum scheinbaren Wundermittel eines erhofften immerwährenden ökonomischen Fortschritts, sondern spielen eine gewichtige Rolle im gesellschaftlichen Selbstverständnis.³⁷ Nipperdey verdeutlicht im zitierten Abschnitt den in jener Zeit herrschenden, fast naiven Glauben an die technisch-wissenschaftlichen Errungenschaften, die in Zukunft geschaffen würden und damit an einen immerwährenden Wohlstand. Der technische und

³⁵ Nipperdey, Thomas: Probleme der Modernisierung in Deutschland. In: Ders.: Nachdenken über die deutsche Geschichte. Essays. München 1979, S. 53.

³⁶ Vgl. Tanner, Jakob: Lebensstandard, Konsumkultur und American Way of Life. In: Walter Leimgruber, Werner Fischer (Hg.): „Goldene Jahre“. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945. Zürich 1999, S. 102-113.

³⁷ Vgl. Kunze, Rolf-Ulrich: Mit der Technik auf du. Technik als soziale Konstruktion und kulturelle Repräsentation, 1930-1970. Karlsruhe 2012.

wirtschaftliche Fortschritt als gesellschaftliches Ideal schlug sich auch in der Gestaltungsweise der Expo 64 deutlich nieder.

Expo 64: Diffuse nationale Identität

Das US-amerikanische Time Magazine lobte 1983, also fast 20 Jahre danach, die Lausanner Ausstellung als die bisher schönste des 20. Jahrhunderts: „an exemplary work of art, excitingly varied and yet harmonious“.³⁸ 1964 hingegen wurden die Ausstellungsinhalte von der ausländischen Presse als selbstbeschönigend und idealisierend beurteilt:

„Alle 25 Jahre verspüren die Schweizer ein Kribbeln. Dann zwicken sie sich in den Arm, um sich selbst zu beweisen, dass sie noch immer existieren. Dies ist dann die Ausstellung. Die Schweizer sind vollständig unkritisch sich selbst gegenüber,“

schrieb der Londoner Daily Telegraph.³⁹ Eine schweizerische intellektuelle Autorengruppe stimmte in diese Kritik mit ein. Die Autoren von *Expo 64 – Trugbild der Schweiz* sahen hinter dem Grossanlass den Einfluss gouvernementaler Macht und Zensur. Dadurch sei eine realistische und kontroverse Darstellung aktueller politischer Fragen, wie der EWG-Beitritt, soziale Probleme wie die Migration aus Südeuropa oder die Zersiedelung und Agglomerationsentwicklung absichtlich verhindert worden. Sie vertraten die Meinung, dass unter dem Gesichtspunkt der Expo als politischer Manifestation Slalom gefahren worden sei und man lauter wässrige Lösungsvorschläge präsentiert habe, die niemandem weh getan, aber auch keine Denkanstösse geliefert hätten.⁴⁰ Aus ihrer Sicht wurde eine konstruktive Diskussion um die Zukunft der Schweiz, insbesondere auch in Bezug auf das Verhältnis der Schweiz zu Europa, unterbunden.

In ihrer Untersuchung der Expo 64 anhand der für sie wichtigsten nationalen Identifikationsfaktoren – die Alpen, die Ge-

³⁸ Vgl. Kunst + Architektur in der Schweiz: k+a. Expo 64. 45 (1994), Nr. 1, S. 10.

³⁹ Vgl. Arnold, Martin: Von der Landi zur Arteplage. Schweizer Landes- und Weltausstellungen (19.-21. Jh.) – Hintergründe und Erinnerungen. Zürich 2001, S. 100.

⁴⁰ Vgl. Rippmann, Peter u. a. (Hg.): Expo 64 – Trugbild der Schweiz. Basel 1964.

schichte und das politische System – verweist Torriani auch auf das vermittelte Bild einer Europa gegenüber offenen Schweiz. Das Land habe sich 1964 keinesfalls mehr als isolierte Nation wie 1939 dargestellt, sondern hätte sein europäisches Erbe hervorgehoben. Sie merkt aber im gleichen Zug eine gewisse Diffusität der an der Expo 64 präsentierten nationalen Identität an. Auf der einen Seite habe sich die Schweiz über zahlreiche Ausstellungsinhalte als offen repräsentiert, auf der anderen Seite sei ebenso ein Isolationismus im Sinne einer „Geistigen Landesverteidigung“ mitgetragen worden.⁴¹ Dies kam im besonders umstrittenen Pavillon der Armee zum Ausdruck, einem überdimensionierten Igelbau mit Stacheln, der Sinn und Zweck militärischer Aufrüstung vermitteln wollte.

Die Expo 64 war im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin von 1939 viel weniger beliebt. Die in der Landi 39 mystifizierte Heimat Schweiz wurde 1964 durch ein Aufgebot moderner architektonischer und technischer Effekte gewissermassen ‚entemotionalisiert‘. Diese stark technologisch geprägte Art der Selbstrepräsentation führte zu einem von verschiedenen Seiten beklagten Verlust eines gemeinsamen nationalen Wir-Gefühls. Wie Christine Müller Horn in ihrer Dissertation deutlich machte, war dabei die Schweiz nicht alleine mit dem Problem konfrontiert, dass die alten, oft traditionsverankerten Symbole, Mythen, Bild- und Klangmotive nicht mehr zur nationalen Selbstdarstellung gereichten oder aus politischen Gründen sogar gemieden werden mussten. In ihrer Untersuchung der Weltausstellungen von 1851 bis 2010 zeigte sie auf, dass die Ausstellungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem durch ihre spektakulären Bauwerke in der Erinnerung verankert geblieben seien: „Bei allen [Weltausstellungen] trat in der Rückschau ihre Funktion als nationale Repräsentanten in den Hintergrund, sie standen mehrheitlich für innovative Bauleistungen.“⁴² Ergänzen könnte man diese Aussage mit Blick auf die Expo 64 noch damit, dass nicht nur eine zeitgemässe Architektur, sondern auch eine innovative mediale Inszenierung und Szenografie einen gewichtigen Teil der Selbstdarstellung ausmachte. Die Klanginstallation *Les Echanges* kann

⁴¹ Vgl. Torriani: Dynamics of National Identity, S. 566-570.

⁴² Müller Horn, Christine: Bilder der Schweiz. Die Beiträge auf den Weltausstellungen von 1851 bis 2010. Zürich 2012, S. 195.

als sprechendes Beispiel dafür gesehen werden: In den benutzten und inszenierten Maschinen sowie den „computerisierten“ Abläufen widerspiegelt sich das damalige Modernitätsparadigma.

Versucht man diese Auseinandersetzung abschliessend auf die eingangs des Artikels erwähnte Sammlung Dür zu beziehen, eröffnet sich über die beiden Landesausstellungen ein zwiespaltenes Bild. In der Sammlung des Schweizer Kurzwellendienstes finden sich Stücke, die als Ausdruck einer idealisierten, idyllisierten und sich isolierenden „Heimat Schweiz“ fungieren. Es finden sich aber auch Musikstücke in der „Volksmusik“-Sammlung, die abgesehen vom Pass ihres Komponisten oder der Interpret_innen ein eher diffuses akustisches Schweizbild zeichnen. Die im Rahmen des Projekts *Broadcasting Swissness*⁴³ gestellte Frage nach einer gewissen nationalen klanglichen Identität, einem nationalen Sound hinter der Sammlung schlägt hier fehl, da die musikalische Heterogenität und das Vorkommen zahlreicher Stücke, die genauso gut von einem anderen Land stammen könnten, keine auf nationale Identität gründende Distinktion erlauben. Stücke wie jene von Kaegi lassen sich in gesellschaftlichen, kulturellen und klanglichen Werthaltungen verorten, die grenzübergreifend und damit nicht nationsgebunden sind, wie dies das Zitat Nipperdeys und die Ausführungen Müller Horns verdeutlichen. Aus einer kultur- und klangwissenschaftlichen Perspektive ist dabei von besonderem Interesse, dass sich je nach gesellschaftlichem Kontext die Bedeutsamkeit von gewissen Klangarten oder Lautkategorien veränderten und dabei spezifische Musiken oder Klänge zur Verkörperung nationaler Identität respektive transnationaler gesellschaftlicher Idealvorstellungen gewählt wurden. Dabei hat sich während der Untersuchung der Expo 64 auch abgezeichnet, dass sich widersprechende Schweizbilder und damit heterogene Identifikationsangebote im Rahmen der Konzeption einer Landesausstellung koexistieren können. Eine eingehendere Analyse der im vorliegenden Kapitel erwähnten Kritik an den Inhalten des Anlass könnte dies deutlicher machen.

⁴³ Vgl. URL: www.broadcasting-swissness.ch (Stand: 17. Juni 2014).

Fazit

Über einen Vergleich der akustischen Höhepunkte der beiden Landesausstellungen konnte die Virulenz des kulturellen Spannungsfelds von Traditionalität versus Modernität für die Nachkriegszeit verdeutlicht werden: Wo sich die Schweiz 1939 räumlich-klanglich national und lokal verortete, zeigte die Untersuchung der Expo 1964 eine starke Orientierung an europäischen oder westlichen Idealvorstellungen. Vor dem Hintergrund damals aktueller kultureller Werthaltungen wurden für die Landesausstellungen Klanglandschaften mit oder ohne „(stereo)typisch Schweizerischem“ konstruiert. Tonkonserven aus Lautsprechern, elektronisch erzeugte Klänge und Maschinen, die zu Musikern wurden, dienten 1964 dem Ausdruck eines modernen Landes, das sich von seiner vormodernen Vergangenheit deutlich distanzieren wollte. Wo sie 1939 noch ein reines Mittel zum Zweck war, um die traditionellen Schweizklänge zu verbreiten, wanderte die Technik 1964 in die gezeigten Klänge und Musikkompositionen selbst hinein, um dem Paradigma der Modernität Ausdruck zu verleihen. Eine nationale Repräsentation durch avantgardistische Musik liesse sich anhand Kaegis Stücke des Schweizer Auftritts an der Weltausstellung 1970 weiterverfolgen. Die Heterogenität der Sammlung Dür widerspiegelt die an den beiden Landesausstellungen exemplarisch gezeigten unterschiedlichen Klangästhetiken, die gesellschaftlich verhandelt wurden und noch heute werden. In den Verhandlungsprozessen – so konnte weiter aufgezeigt werden – verändert sich die kulturelle Bedeutung und dabei auch die gesellschaftliche Popularität gewisser Musikstile und Klangästhetiken. Folgt man dem *Landidörfli* und Liebermanns *Echanges* bis ins heutige digitale Zeitalter, zeigt sich 2014 ein erstaunlich ausgewogenes, ja sozusagen demokratisch-schweizerisches Bild: Die kühl musizierenden Büromaschinen liegen auf Youtube mit 14.201 Hits nur ein Weniges hinter dem idyllischen Heimatlied von Marthely Mumenthaler mit 15.051 Hits.⁴⁴

⁴⁴ Vgl. URL: www.youtube.com (Stand: 15. April 2014).

Die Schweiz ist immer wieder Thema der kulturellen Auseinandersetzung, die in nationalen Symbolen, Narrationen oder Erinnerungsorten konkrete Formen annimmt. Während die visuelle Repräsentation der Schweiz in den letzten Jahren intensiv erforscht wurde, fragt dieser Band dezidiert nach der akustischen Dimension der Verhandlung und Vermittlung der Schweiz: Wo wird das Verhandlungsfeld Schweiz akustisch hörbar und wie wird Musik/Klang als „typisch schweizerisch“ praktiziert, konstruiert und vermittelt? In welchen Medien wird die Schweiz akustisch repräsentiert, welche Wege der Vermittlung zeichnen sich ab? Wo und wie wird mit den gängigen Vorstellungen der Schweiz gebrochen?

ISBN: 978-3-908122-96-8

