

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2015)
Heft:	132
Artikel:	Expo Soundscapes : Technik, Klang und die Frage nach der nationalen Identität
Autor:	Jäggi, Patricia
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927348

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Expo Soundscapes

Technik, Klang und die Frage nach der nationalen Identität

Patricia Jäggi

 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des SNF-Sinergia-Projekts «Broadcasting Swissness» an der Hochschule Luzern – Musik.

Wie klingt die Schweiz? Der Artikel geht von Musik und Klang als Bedeutungsträger des Nationalen aus und untersucht dazu die akustische Repräsentation der Schweiz an den Landesausstellungen von 1939 und 1964. War die Landi von 1939 noch geprägt von stark traditions- und heimatbezogenen Klängen, wirkt das Klangbild der Expo 1964 erstaunlich emotionslos und technoid. Ein Hinweis auf die grosse Bedeutung der Modernität in der Nachkriegszeit, aber auch ein Zeichen dafür, wie problematisch nationale Selbstrepräsentation im globalen Zeitalter geworden ist.

«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.»¹ Dieses Zitat stammt aus einem der Erinnerungsbücher der Expo 64, der Schweizer Landesausstellung in Lausanne. In der Wortwahl «kitschig» schwingt ein ungewöhnlich kritischer Ton mit. In der vorhergehenden Landesausstellung, die 1939 in Zürich stattgefunden hat, war den Besuchern noch ein Dorf mit bäuerlicher Schweizer Architektur präsentiert worden. Das Zitat ist also ein Hinweis darauf, dass die Schweiz von 1964 mit einem sich am Traditionellen orientierenden Selbstbild, wie es das «Landidörfl» 1939 zum besten gab, brechen und sich als modernes Land positioniert sehen wollte.

Eine Landesausstellung verhandelt öffentlich nationale Identität und nutzt dafür unterschiedliche Repräsentationsmittel. Die Selbstdarstellung widerspiegelt sich beispielsweise in der architektonischen Gestaltung von Pavillons, in der Wahl der Transportmittel, aber auch in der «Klanglandschaft» oder «Soundscape» der Ausstellung. Anhand von Tonaufnahmen der Expo 64 soll diese «nationale Soundscape» in der Folge etwas näher betrachtet werden: Wie wurde «Schweiz», untersucht man exemplarisch die Lautsphäre des Grossanlasses, an der Expo 64 imaginert? Und mit welchen gesellschaftlichen Wertvorstellungen war dieser nationale «Sound» in der Nachkriegszeit verbunden? Welches sind mögliche Vorbilder der gewählten Selbstdarstellung?

SYMBOLE, MYTHEN UND KLÄNGE

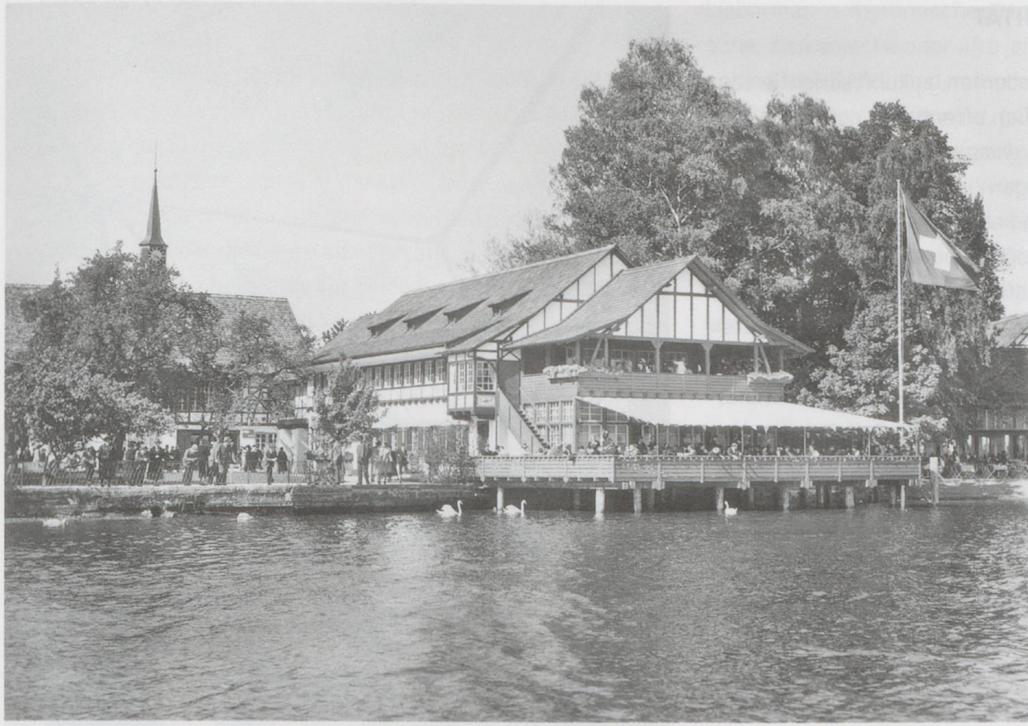
Vorweg einige theoretische Überlegungen zu Bedeutung und Konstruktion von Identität. Sozial- und Kulturwissenschaftler wie Bénédict Anderson² oder Stuart Hall definieren Nation nicht

nur als ein politisches Gebilde, sondern zeigen auf, dass eine Nation auch Bedeutungen herstellt, ein sogenanntes System kultureller Repräsentationen produziert. Aus ihrer Sicht werden Menschen nicht mit einer (nationalen) Identität geboren, sondern eine nationale Identität entwickelt sich erst über eine Bedeutungskette von Diskursen einer Nation. Zu diesen Diskursen gehören Geschichten, Landschaften, Szenarien, historische Ereignisse, Symbole, Mythen und auch Klänge³. Diese gemeinsame Vorstellungswelt bildet die nationale Identität. Theoretiker gehen sogar davon aus, dass sich eine Nation aus etwas grundlegend Imaginärem konstituiert, Nation also etwas vom Menschen Erfundenes darstellt und deshalb unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen immer wieder neu definiert werden muss, um weiterbestehen zu können.⁴

Eine Landesausstellung als Plattform nationaler Selbstdarstellung ist diesbezüglich ein interessantes Untersuchungsterrain, da sie dazu dient, Elemente nationaler Identität zu reproduzieren oder neu zu verhandeln. Das eingangs erwähnte Zitat verweist auf ein Spannungsverhältnis zwischen dem Selbstdbild der Schweiz von 1939 und jenem von 1964. Deshalb wird in einem ersten Schritt auf das nationale Bild, welches die «Landi» prägte, eingegangen, bevor die Expo 64 unter dem Gesichtspunkt klanglicher Repräsentation genauer untersucht wird.

LANDI 1939: HEIMATIDYLLE

Am rechten Ufer des Zürichsees zeigte sich die Schweiz mit dem «Landidörfl» von ihrer traditionellen und auf der linken Uferseite von ihrer modernen Seite mit fortschrittlicher Technik. Trotz dieser beiden Repräsentationen der Schweiz war letztlich das Landidörfl das «schlagende Herz» der Landesausstellung von 1939. Es bildete architektonisch wie



Schweizer Heimatliebe am «Zürisee»: Das Landidörfli der Landesausstellung von 1939. Foto: ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv

thematisch eine rurale und traditionsbezogene Schweiz ab. «Die Tracht ist das Kleid der Heimat», gab es da als dekoratives Sgraffito im Innenhof eines der Ausstellungspavillons zu lesen.

Das Landidörfli-Lied widerspiegelt das Gefühl, das ein Besuch dieses Nostalgielandschaften heraufbeschwören sollte (das Lied ist zu hören auf www.dissonance.ch). Die Melodie wirkt volksliedhaft, ist aber im Stil damals populärer Unterhaltungsmusik komponiert. So erklingt neben einem Schwyzerörgeli und den Jodeleinlagen auch ein Klavier, welches in der traditionellen Volksmusik ein umstrittenes Instrument darstellt. Der volksmusikalische Einschlag ist neben dem Text das prägnanteste Charakteristikum des Heimatlieds:

Ih kann es Dörfli, am Züri-See (Jodel)
es schöner 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 über Heimat sie isch so schön (Jodel)
s'isch's Landidörfli, s'isch's Landidörfli, s'isch's
Landidörfli am Zürisee.⁵

Das Landidörfli wird mittels dieses Textes und der Musik zum Symbol für die Heimat und die Schweiz. Im Lied wird auf eine emotionale Art das für die Landi künstlich errichtete Bauern- und Fischerdorf zum Ebenbild heimatlicher und gottgemachter Pracht stilisiert. Heimatgefühle zu wecken, schien angesichts der Bedrohung von aussen verständlich, schreibt Marion Baumann in ihrer Klanghistoriographie zur Landi.⁶ Im Landidörfli sei die Vorstellung von Heimat durch eine beschwingte Melodie

im Walzertakt vertont worden, was angesichts der anlaufenden kriegerischen Auseinandersetzungen in Europa eine gewisse Zuversicht gespendet habe.⁷ Ein rückwärtsgewandter und idealisierender Blick auf die eidgenössische Vergangenheit war sowohl für den architektonischen als auch den musikalisch gestalteten Imaginationsraum des Landidörfli charakteristisch. Die Landi blieb als ein äusserst beliebter Volksanlass in Erinnerung, und die Schallplatte mit dem Landidörfli-Lied, die nach der Ausstellung erschien, verkaufte sich 70 000 Mal.

An der Landi wurde auch der Begriff des «Landigeistes» geprägt. Der «Landigeist» drückte eine geistige Haltung der Schweiz aus, wie sie während des 2. Weltkriegs, aber auch darüber hinaus, Bestand hatte. «Landigeist» beschreibt eine Hinwendung zum Patriotismus und eine Rückbesinnung auf das Eigene, was sich auch in der Ablehnung alles Fremden, das als Bedrohung wahrgenommen wurde, manifestierte.⁸ 1939 war Schweizer Folklore das zentrale Element, mit dem das nationale Selbstverständnis bekundet wurde. Davon versuchte sich die Schweiz 1964 mitunter abzugrenzen, wie es die eingangs zitierte Textstelle dokumentiert. Sie verweist auf eine Traditionsskepsis, die mit den ökonomischen Entwicklungen der Nachkriegszeit in Zusammenhang steht. Das stabile wirtschaftliche Hoch der «goldenene Jahre» war ausschlaggebend für die Entstehung einer konsum- und leistungsorientierten Gesellschaft.⁹ Technisch-wissenschaftliche Errungenschaften wurden damit zum Produkt und zugleich zum Ausdruck einer gesellschaftlichen Modernität. Und alles Vormoderne vermittelte den Eindruck, technische und ökonomische Entwicklungen zu bremsen.¹⁰ Dieser Fortschritts- und Zukunftsoptimismus drückte sich auch im Motto der Expo 64 aus: «Pour la Suisse de demain: Croire et créer».

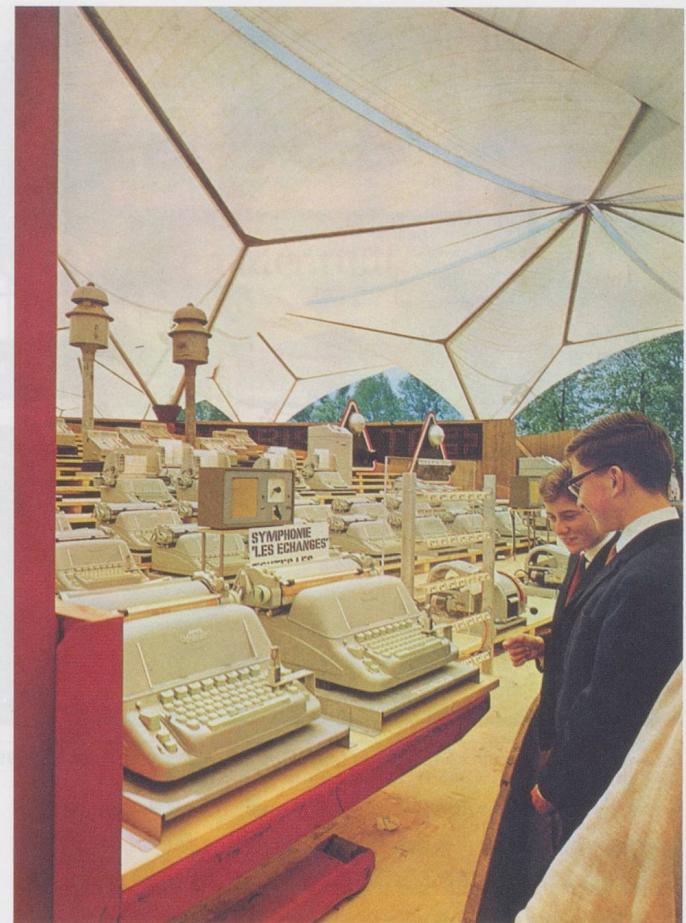
EXPO 64: TECHNIK & MODERNITÄT

Wie sich die Vorstellung einer modernen, zukunftsorientierten Schweiz an der Expo 1964 klanglich offenbarte, dokumentiert die Erinnerungsschallplatte *Souvenirs sonores de l'Expo* mit Aufnahmen von Lausanner Tonjägern und Radio-Amateuren.¹¹ Die Platte besteht aus 57 kurzen Feldaufnahmen der Expo 64 und war primär als akustische Begleitung von Diapositiven gedacht. Analog zu einem fotografierenden Expo-Besucher haben die Tonjäger die Ausstellung nach akustischen «Sujets» abgesucht. Die Methode der Erkundung der eigenen akustischen Umwelt nannte der Soundscape-Pionier Murray Schafer in den 1970er Jahren auch «Soundwalk». Die Schallplatte dokumentiert nicht nur die Höhepunkte der Expo 64, sondern auch alltägliche Eindrücke aus den Pavillons, von Plätzen und Festhallen. Der Hörspaziergang durch die Ausstellung beginnt laut Informationen des Schallplatten-Covers mit dem Expo-Signet. Auf dieses Signet wird im Folgenden näher eingegangen:

1. *Bernard Schulés inoffizielles Expo-Signet*

Audio-Logos sollen in Kürzestform ein akustisches Bild vom Beworbenen geben, klanglich zugespitzt Identität generieren. Beim Versuch, zum Expo-Signet auf der Schallplatte weitere Informationen zu finden, stiess ich in der Schweizer Nationalphonotheke auf eine zweite Aufnahme des Expo-Signets, die vom Schweizer Radio International, dem damaligen Auslandsender, erstellt wurde.¹² Es zeigte sich, dass die beiden gleichbezeichneten Signete nicht dieselben sind, sondern die Aufnahme des Radios vielmehr eine in Tonhöhe und Spielweise adaptierte Version des Signets der Landi 1939 darstellt. Dem Expo-Signet der Tonjäger entspricht ein Audio-Logo der Radioaufnahmen: das *Tonsignet Tourniquet*, welches laut Eintrag von Bernard Schulé für den PTT-Pavillon hergestellt worden war. Somit lag vorerst die Vermutung nah, dass das adaptierte Landi 39-Signet das richtige Expo-Signet sei und auf der Schallplatte das PTT-Signet fälschlich als Expo-Signet bezeichnet worden war. Zugleich schien es aber unwahrscheinlich, dass ein so charakteristisches Zeichen wie ein akustisches Logo einfach so verwechselt würde. Einen weiteren Hinweis zur Bedeutung von *Tourniquet* lieferte die Angabe in Bernard Schulés Werkverzeichnis, das Signet sei im Rahmen der Expo 18 000 Mal ausgestrahlt worden; eine beachtliche Zahl!

Das Stück wird im Werkverzeichnis als *Kurze Ouvertüre für Orchester* aufgeführt.¹³ Die Umsetzung der Komposition für den PTT-Pavillon weicht dabei in der Instrumentierung vom Original ab. Der Orchesterklang wird ersetzt durch perkussiv angeschlagene Klaviertöne, zudem werden womöglich durch einen Oszillator erzeugte, elektronische Töne verwendet, die an mechanische Musikdosen erinnern. Das Signet wurde zudem durch klangtechnische Mittel wie künstlicher Nachhall noch weiter verfremdet. Trotz dieser massiven Bearbeitung besitzt Schulés Ouvertüre von ihrer Struktur her – Intro, ein sich in Variationen wiederholendes Motiv, Klimax und langer Ausklang – nach wie vor eine für ein Audio-Signet typische Form. Von seiner ästhetischen Erscheinung her unterscheidet sich das



Die Zukunft liegt in der Technik: Rolf Liebermanns «Schreibmaschinen-Symphonie» war klanglicher Höhepunkt der Expo 64. Foto: Schweizerische Landesausstellung Lausanne 1964: Goldenes Buch, Lausanne: Librairie Marguerat 1964, S. 335.

Signet aber stark vom offiziellen Expo-Signet aus der Radio-Sammlung. Dieses ist, wie erwähnt, eine adaptierte Version des Landi 39-Signets, eines kurzen, von Hans Haug komponierten Marschstücks für Bläser. Durch die technisch «moderne» Herstellung erhielt dieses ehemalige Landi-Signet einen technoid-kühlen und futuristisch-atmosphärischen Gesamtklang. Dass das PTT-Signet von Schulé aber ebenfalls als Erkennungszeichen für die Expo 64 genutzt wurde, zeigt der englischsprachige Fernseh-Werbespot auf: Schulés *Tourniquet* erklingt als Schlusspointe des Spots nach den Worten «the national exhibition mirrors the future in the present»¹⁴ und wird damit in direkte Verbindung gebracht mit der Idee einer Schweiz von morgen. *Tourniquet* vermochte letztlich viel eher die gewünschte «Zukunftsmusik» zu repräsentieren als die Reminiszenz an die Landi 39. So scheint *Tourniquet*, mit dem die Erinnerungsschallplatte eröffnet wird, zum inoffiziell-offiziellen Expo 64-Erkennungszeichen geworden zu sein.

Auf jeden der eingespielten Expo-Klangschnipsel folgt jeweils als Übergang ein kurzer Ausschnitt einer Mozart-Serenade. Nach dem Expo-Logo sind Geräusche eines ankommenden Zuges und eine Begrüßungsstimme in mehreren Sprachen aus einem Lautsprecher zu hören. Die 57 Klänge aus der akustischen Umwelt der Expo 64 können nach einem Kategorien-System von Murray Schafer klassifiziert werden, um gewisse

lautliche Veränderungen oder Auffälligkeiten herauszuarbeiten. Die sechs Kategorien umfassen: Natürliche Laute, menschliche Laute, Laute der Gesellschaft, mechanische Laute, Stille und Ruhe sowie Zeigelaute.¹⁵ Untersucht man die 57 aufgenommenen Klänge der *Souvenirs sonores*-Schallplatte anhand dieser Kategorien, zeigt sich, dass die meisten Laute der Kategorie «Laute der Gesellschaft» zugeordnet werden können, worunter auch Musik oder die Laute aus Parkanlagen, Pavillons oder von Feierlichkeiten fallen, die für einen Gesellschaftsanlass wie die Expo charakteristisch sind. Erstaunlich ist, dass ein Viertel der aufgenommenen Klänge zur Kategorie der mechanischen Laute gezählt werden kann; so zum Beispiel die Geräusche der für die Expo hergestellten Transportmittel Monorail, Miniatureisenbahn oder elektrische Autos. Über Lautsprecher war auch eine startende Swissair-Maschine zu hören als Teil des Klangrepertoires der Mobilitätsgesellschaft. Ein weiteres Viertel der 57 Audioschnipsel sind Aufnahmen von Klängen aus Lautsprechern; dabei sind Stimmen zu hören, aber auch Musik und Geräusche zu Filmen, Fotografien oder Objekten, die in den Pavillons gezeigt wurden. Die Besucherinnen und Besucher wurden rundum mit Musik- und Stimmkonserven beschallt, welche die neueste Modepräsentation, die Dokumentation einer Herz-Operation oder ein auf Bildschirmen gezeigtes Kampfgefecht begleiteten. Dass sozusagen Konserven von Tonkonserven hergestellt wurden, verdeutlicht, wie sehr die Tonjäger daran interessiert waren, die gesamte Klanglandschaft der Expo 64 festzuhalten. Dabei überwiegen mechanische und technische Laute; natürliche Laute wie Tierlaute aus den Landwirtschaftspavillons sind weniger präsent. Die technische Lautsphäre verschmilzt dabei, wie im zweiten Fallbeispiel gezeigt wird, untrennbar mit einer gesellschaftlichen Lautsphäre.

2. Rolf Liebermanns musizierende Maschinen

«Im Herzen des Sektors [Waren und Werte] stellt die Symphonie *Les échanges* eine aufsehenerregende Neuheit dar. Es ist eine Komposition mit konkreter Musik, die durch ein mechanisches Orchester [...] gespielt wird», entnahm der Besucher dem offiziellen Programmheft der Landesausstellung.¹⁶ Die Rede ist von Rolf Liebermanns Musikinstallation für 156 Bürogeräte, die in den damaligen Betrieben zum Alltag gehörten.

Das Stück sollte einem Laienpublikum die sonst versteckten und nicht wahrnehmbaren wirtschaftlich komplexen Prozesse veranschaulichen. Die wie auf einer Orchesterbühne präsentierten und geordneten Instrumente waren Schreibmaschinen, Rechenmaschinen, Registrierkassen, Fernschreiber, Hubstapler, Hupen, «Telephon-Apparate» und anderes mehr. Die Geräte waren mit zusätzlichen Resonanzkörpern versehen. Techniker übersetzten die Partitur in die «Computer-Sprache» der Lochkarten. Hinter dem Geräte-Orchester stand ein präziser Steuerungsapparat, der die Maschinen zu Musikanten machte. Der exklusive Expo-Erinnerungskatalog *Goldenes Buch* beschreibt das Musikerlebnis wie folgt: «Das ganze hört sich als ein rhythmisch interessantes Klangspiel an, das sich am ehesten mit einem Konzert für Schlagzeuge vergleichen lässt.»¹⁷ Auf der Plattenedition ist zu lesen, die Komposition nehme stellenweise auf einen Mambo Bezug.¹⁸ Tatsächlich erinnert

Liebermanns rhythmisches Muster in *Les échanges* an karibische, afrikanische oder afro-amerikanische Musik. Vier unterschiedliche Sätze sind entsprechend der Gattungsbezeichnung Symphonie zwar erkennbar, gehen aber ohne Pausen ineinander über. Das Stück faszinierte aber nicht nur wegen seiner abwechslungsreichen und verspielten rhythmischen Elementen. Die aufwändige Installation kann als Ausdruck eines modernen, von Technik geprägten Musikverständnisses betrachtet werden, das mit der Vorstellung des klassischen Orchesters bricht; nur die Maschinen-Instrumente sind zu sehen, der Computer ist Dirigent und Interpret zugleich und agiert versteckt im Hintergrund.

Von Menschen gemachte Musik, die weder aus Lautsprechern klingt noch von Maschinen erzeugt oder von Computern gesteuert ist, vernimmt man auf der Schallplatte *Souvenirs sonores* auffallend wenig: In der Festhalle spielen Trommler einen Ordinanzmarsch, man hört ein Musikkorps, das vorbeimarschiert, oder eine Schwyzer-Kapelle auf der Monorail, wobei das abfahrende Züglein die Musik immer stärker übertönt, bis sie vollständig vom Motorenlärm verschluckt wird. Wendet man Schafers Kategoriensystem an, wird deutlich, dass die mechanischen und die gesellschaftlichen Lautsphären kaum noch auseinanderzuhalten sind und es deshalb unmöglich ist, gewisse Aufnahmen nur einer der beiden Lautsphären zuzuordnen.

Bei den für die Schallplatte aufgenommenen Soundscapes dominieren technische Klänge. Anhand eines dritten Beispiels soll dieser Feststellung nachgegangen und gefragt werden, ob und wie diese Klänge einer modernen mechanisierten und technifizierten Gesellschaft selbstkritisch beleuchtet wurden.

3. Jean Tinguelys Krachmaschine

Räder, spitze und flache Metallelemente bewegen sich ohne erkennbaren Zweck, außer vielleicht jenem, dass die Bewegungen der Maschine Lärm produzieren. Die Eisenskulptur *Heureka* zierte das Cover der Schallplatte *Souvenirs sonores*.



Klangspaziergang auf Schallplatte: Jean Tinguelys «Heureka» zierte das Cover von «Les souvenirs sonores de l'expo». Foto: zVg

Jean Tinguely kreierte mit seiner fast acht Meter hohen, kinetischen Plastik aus Stahl auch eine ihr eigene Klangwelt:¹⁹ Jedes bewegte Element der Maschine brachte einen eigenen Klang hervor, wobei Rhythmus und Tonhöhe je nach Bewegungsgeschwindigkeit variierten.²⁰ Tinguely äusserte sich dazu im Jahr 1965: «Meine Maschinen sollen nicht reibungslos funktionieren, sondern sie sollen sich in einer starken und musikalischen Geräuschkulisse offenbaren. Der Lärm ist ein Teil der Maschine, den ich im gleichen Masse versuche, in die Gestaltung miteinzubeziehen wie die plastische Form».²¹ Das *Goldene Buch* zur Expo 1964 vermerkt dazu: «Die einen haben in der <Metamechanik> [Heureka] einen übeln Scherz [...] sehen wollen; andere fassten diese groteske, infernalisch kreischende bewegte Architektur als eine beissende Satire auf unsere von der Technik tyrannisierte Zivilisation auf [...]»²² Tinguelys «Krachmaschine», wie sie auch genannt wurde, liess eine selbstkritische Position erkennen zu dem an der Expo 64 zelebrierten Fortschrittsenthusiasmus. Über diese auch gesellschaftskritische Diskussion lässt sich ein interessanter Bogen zur Weltausstellung von 1958 in Brüssel spannen.

EXKURS: PARALLELEN ZWISCHEN BRÜSSEL 58 UND EXPO 64

Die Brüsseler Weltausstellung 1958 war ein wichtiger Wegweiser für die Welt- und Landesausstellungen der Nachkriegszeit und scheint ebenfalls eine Vorbildfunktion für die Gestaltung der Expo 1964 gehabt zu haben: Die thematische Nähe zwischen dem Brüsseler und dem Lausanner Motto sticht dabei gleich ins Auge. Unter dem Motto «Technik im Dienste des Menschen. Fortschritt der Menschheit durch Fortschritt der Technik» wurde 1958 in Brüssel auf die Präsentation von Zukunftstechnologien gesetzt, und genauso wurde auch in Lausanne Technik als Ausdruck von Modernität und Fortschritt in den Mittelpunkt gerückt.

Der holländische Philips-Pavillon prägte als einer der Höhepunkte die akustische Landschaft der Brüsseler Weltausstellung 1958. Le Corbusier und sein damaliger Assistent Iannis Xenakis entwarfen eine asymmetrische leere Schale. Mehrere gebogene Flächen werfen sich vertikal auf und bilden drei unterschiedlich spitz zulaufende Zacken. Das ungewöhnliche zeltähnliche Gebäude diente als Konzert- und Projektionsraum für eine multimediale Show.²³

400 Lautsprecher beschallten den grossen, 500 Besucher fassenden Innenraum des Pavillons. Das einzigartige Zusammenspiel von moderner Architektur, gross projizierten Bildern und elektronischer Musik wurde als Gesamtkunstwerk *Le poème électronique* genannt. Le Corbusier beschreibt im Katalog zum Projekt den Geist des Werks wie folgt: «Das Elektronische Gedicht will veranschaulichen, wie unsere Zivilisation inmitten eines beänstigenden Tumults die Eroberung der Neuzeit erstrebt.»²⁴ Es ging um ein auch fortschrittskritisches Lebensgefühl, das über die modernsten szenografischen Mittel ausgedrückt werden sollte. Le Corbusier selber beschrieb den Pavillon als Magen, den die Besucher wie einen alchimisti-



Vorbild für die Expo 64: Der Philips-Pavillon mit «Le poème électronique» von Edgard Varèse an der Weltausstellung in Brüssel 1958. Foto: K. Widmaier

schen Destillierapparat zu durchlaufen hätten, um am Ende verwandelt wieder herauszutreten.²⁵ «Man wollte keine technische Leistung zeigen, sondern eine künstlerische; man suchte nach Möglichkeiten, mit Hilfe technischer Produkte neue Ausdrucksmittel zu schaffen, Empfindungen hervorzurufen, die auch für die Zukunft von Bedeutung sein werden», schrieb der Projektverantwortliche von Philips im Katalog zum Gesamtprojekt.²⁶ Über die Gestaltung von Bild, Ton und Raum wurde die herrschende Fortschritts- und Technikgläubigkeit – ähnlich wie in Tinguelys *Heureka* – in Frage gestellt. Der Blick auf die Brüsseler Weltausstellung zeigt auf, wie in der Nachkriegszeit eine transnationale, idealisierende, punktuell aber auch kritische gesellschaftliche Auseinandersetzung mit Modernität und technisch-ökonomischem Fortschritt stattfand. Diese gesellschaftliche Diskussion findet ihren Widerhall in den von Tonjägern und Radioamateuren zusammengestellten klanglichen Erinnerungen an die Expo 64.

PHANTOMSCHMERZ DER SCHWEIZ

Der etwas abgekürzte Klangspaziergang durch die Expo 64 vermochte aufzuzeigen, wie sich die Schweiz 1964 an einer Vorstellung von gesellschaftlicher und technischer Modernität orientierte, um sich und ihre eigene Zukunft darin zu spiegeln. Im Gegensatz zur Landi 1939 stellt sich die Soundscape der Expo 1964 als gesellschaftliches Paradigma der Modernität dar und lässt somit für die Schweiz als typisch geltende nationale Klangcharakteristika vermissen. Die drei vorgestellten akustischen Marksteine der Expo 64 sind kühl, emotionslos, atmosphärisch und stark rhythmisch. Das *Landidörfl* als Ausdruck der Landesaustellung von 1939 war warm, heimelig,

gemütlich und die Melodie anrührend. Die Schweiz bekannte sich 1964 zu einem technischen und wirtschaftlichen Fortschritt, wohingegen sie sich im Jahr 1939 eher rückbesinnend gab. Untersuchungen zu Welt- und Landesausstellungen in der Nachkriegszeit verdeutlichen, dass andere Länder genauso damit zu kämpfen hatten, nach dem zweiten Weltkrieg eine neue Sprache und Ausdrucksform für ihre nationale Selbstdarstellung zu finden, da traditionelle Symbole, Mythen und Bilder ihren Zweck nach den einschneidenden Ereignissen des 2. Weltkriegs nicht mehr zu erfüllen schienen oder aus politischen Gründen gemieden werden mussten.²⁷ Das führte dazu, dass viele dieser Riesenshows der Nachkriegszeit ausschliesslich durch ihre architektonischen oder technischen Innovationen in Erinnerung bleiben. Nationale Repräsentation und Identifikation rückte zugunsten eines architektonischen und technologischen Wetteiferns zwischen den Ländern in den Hintergrund. Inwiefern die viel diskutierte moderne Architektur der Expo 64 dennoch traditionelle Aspekte mit bedacht hat und diese in «moderne Sprache» übersetzte, könnte in weiteren Untersuchungen einen interessanten Vergleichsrahmen zur hier skizzierten Lautsphäre bieten.

Abschliessend drängt sich die Frage auf, inwiefern die Expo 64 als Ausdruck einer gewissen Orientierungslosigkeit oder Krisenhaftigkeit nationaler Identität gelesen werden kann. Denkbar ist, dass der Verzicht auf die Schweizer Chalets zu einer Art Vakuum an Möglichkeiten der originären Selbstdarstellung und damit zur Frage geführt hat, wie sich die Schweiz denn von anderen Nationen abhebt. Damit könnte die Expo 64 – symptomatisch betrachtet – mit dem in Verbindung gebracht werden, was der Sozial- und Kulturwissenschaftler Stuart Hall «Globalisierung» nennt: In einer global vernetzten Gesellschaft kommen nationale Identitäten unter Druck, da ein transnationaler kultureller Austausch und ein globaler Konsumismus die Möglichkeit von geteilten Identitäten schafft. Das Subjekt des späten 20. Jahrhunderts findet sich mangels eines Kerns fixer Inhalte zunehmend als dezentriert, zerstreut und fragmentiert wieder.²⁸ Dabei, so könnte man mit Blick auf die Soundscape der Expo 64 präzisieren, haben technische Innovationen einen wesentlichen Einfluss auf die Repräsentationsformen nationaler Identität: Die technischen Gerätschaften sind nicht einfach 1:1-Transmitter von gegebenen Inhalten, sondern die neuen Möglichkeiten aber auch Einschränkungen formen Inhalte wesentlich mit und zeigen sich dabei als prägende Faktoren einer «modernen Sprache» der Nation. Spinnt man diesen Faden weiter, könnte man sich abschliessend fragen, ob die unter der Flagge der Moderne in die Zukunft schiffende Schweiz der Expo 64 nicht Symptome des vielzitierten und vieldeutigen Mottos des Schweizer Pavillons der Weltausstellung von 1992 in Sevilla zeigte, Symptome eines Phantomschmerzes des «La Suisse n'existe pas».

Das Schlussbouquet des Hörspaziergangs bestreiten die rhythmischen und hell-kirrenden automatischen Drehtüren am Ausgangsportal der Expo. Bei unscharfem Hinhören erinnert der metallische Sound zwischen Klirpern und Scheppern an weidende Kühe mit Glocken am Hals: Même si la Suisse n'existe pas, au moins, elle résonne.

- 1 Das Buch der Expo. Erinnerungsbuch der Schweizerischen Landesausstellung Lausanne 1964, hrsg. von Pierre Cordey, Bern: Hallwag 1964, S. 106.
- 2 Benedict R. O. Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, 2., um ein Nachw. erw. Aufl. der Neuaufl. 1996, Frankfurt/Main: Campus-Verlag 2005.
- 3 im Folgenden wird der Begriff Klang verwendet, der in Anlehnung an den englischen Begriff Sound als jegliche Form von Schall verstanden wird, welche je nach Hörendem als Musik, Geräusch, Lärm o.a. interpretiert wird.
- 4 Stuart Hall, *Die Frage der kulturellen Identität*, in: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2, hrsg. und übersetzt von Ulrich Mehlem, Dorothee Bohle et al., Berlin: Argument 1992, S. 180-222, hier S. 200.
- 5 Trio Marthely Mumenthaler, *Landidörfli* www.youtube.com/watch?v=-cmIW1MH65ov (16. Mai 2015).
- 6 Marion Baumann, «Chumm Bueb und lugel dis Ländli a». Ansätze zu einer akustischen Historiographie der Schweizerischen Landesausstellung von 1939, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 62, 2012, S. 86-114.
- 7 Ebd., S. 96.
- 8 Siehe Werner Möckli, *Schweizergeist Landigeist. Das schweizerische Selbstverständnis beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges*, Zürich: Schulthess 1973.
- 9 Siehe Jakob Tanner, *Lebensstandard, Konsumkultur und American Way of Life*, In: «Goldene Jahre». Zur Geschichte der Schweiz seit 1945, hrsg. von Walter Leimgruber und Werner Fischer, Zürich: Chronos 1999, S. 102-113.
- 10 Thomas Nipperdey, *Probleme der Modernisierung in Deutschland*, in: ders., *Nachdenken über die deutsche Geschichte. Essays*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1979, S. 53.
- 11 *Souvenirs sonores de l'Expo*. Fono 1964. http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasedetail?REC_ID=18348.011&LNG_ID=DEU (15. Mai 2015).
- 12 *Bruitage. Expo 64*. swissinfo/SRI 1964. http://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi3.exe/inet_fnbasedetail?REC_ID=255.029&LNG_ID=DEU (15. Mai 2015) Die Schweizer Nationalphonothek sammelt, erhält und digitalisiert als nationales Tonarchiv Schweizer Klangkulturgut.
- 13 Bernard Schulé, *Catalogue des œuvres*, hrsg. von Jean-Louis Matthey, Lausanne: Bibliothèque cantonale et universitaire 1986, S. 37.
- 14 Siehe *Expo 64: die Landesausstellung von 1964 in Lausanne*, hrsg. von Cinémathèque suisse 2004 (DVD) [Rubrik: «Bonus: Werbeträillers für die Expo»].
- 15 Raymond Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge – eine Kulturgeschichte des Hörens*, Mainz: Schott 2010, S. 233-243.
- 16 Siehe *Offizieller Führer der Schweizerischen Landesausstellung: Lausanne 1964*, Marsens 1964, S. 38 [Ausstellung, 30.04.-25.10.1964].
- 17 *Schweizerische Landesausstellung Lausanne 1964: Goldenes Buch*, Lausanne: Librairie Marguerat 1964, S. 211f.
- 18 Siehe Rolf Liebermann, *Symphonie «Les Echanges»*. Komposition für 156 Maschinen. Philips 1962 [Schallplatte] sowie ubu.com/sound/liebermann.html (16. Mai 2015).
- 19 Jean Tinguely, *Designs for Motion*, in: *The Paris Review* 34, 1965, S. 83.
- 20 Jean Tinguely «Stillstand gibt es nicht», hrsg. von Manfred Fath, München: Prestel 2002, S. 44.
- 21 Jean Tinguely, *Designs for Motion*, S. 83.
- 22 *Lausanne 1964: Goldenes Buch*, S. 334.
- 23 Edgard Varèse, Le poème électronique <https://www.youtube.com/watch?v=0YLBMx3VUY> (16. Mai 2015).
- 24 Le Corbusier. *Das elektronische Gedicht*, hrsg. von Jean Petit, Eindhoven: Philips 1958.
- 25 Pierre Boudon, Le poème électronique ou l'architecture comme cosmos, in: archée, revue d'art en ligne: arts médiatiques & cyberspace, o. S. <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte&no=326¬e=ok&surligne=oui&mot=> (29. Juli 2015).
- 26 *Electronic and experimental music. Technology, music, and culture*, hrsg. von Thom Holmes, mit Beiträgen von Terence M. Pender, New York: Routledge 2012, S. 359f.
- 27 Christine Müller Horn, *Bilder der Schweiz. Die Beiträge auf den Weltausstellungen von 1851 bis 2010*, Zürich: ETH 2012, S. 195.
- 28 Stuart Hall, *Die Frage der kulturellen Identität*, S. 180