
Un voyage sans fin — *La musique électro-acoustique d'Oscar Wiggli*

Né à Soleure en 1927, Oscar Wiggli est à la fois compositeur, dessinateur, photographe et sculpteur sur fer. L'adoption d'une perspective multidisciplinaire s'avère donc une évidence dès le début de sa carrière. Celui qui souhaite approcher l'art de Wiggli par son versant musical doit se familiariser avec des méthodes de travail électro-acoustiques peu orthodoxes. Le candidat doit aussi apprendre des termes tels que «Sound-Vocs», «Sound-Cards» ou «Sound-Lavis» et s'embarquer pour des voyages qui pourront le mener aussi bien au centre de la terre que dans le cosmos.

EINE REISE OHNE ENDE VON KJELL KELLER

Oscar Wiggli's elektroakustische Musik

Vielleicht wäre alles ganz anders gekommen, wenn das Schiff...

Oscar Wiggli, 1927 in Solothurn geboren, absolvierte nach der Matura eine dreijährige Lehre als Mechaniker, studierte anschliessend zwei Jahre an der ETH Zürich Allgemeine Naturwissenschaften und Architektur und machte sich 1951 auf den Weg zu einer längeren Skandinavien-Reise. In Narvik wollte er auf einem grossen Schiff, das nach Philadelphia fuhr, als Bordmechaniker anheuern. Seine Arbeitsbewilligung traf aber knapp zu spät ein – das Schiff machte sich ohne ihn auf die Überfahrt. Wie hätte sich das Leben des 24-jährigen Oscar Wiggli wohl entwickelt, wenn er mitgefahren wäre?

Noch im gleichen Jahr 1951 entschloss er sich, nach Paris zu gehen. Hier machte er erste Versuche als Bildhauer, hauptsächlich als Autodidakt. 1955 entstand seine erste Eisenplastik. Er lernte die bretonische Fotografin Janine Moulin kennen, heiratete sie 1956, und zusammen bezogen sie Ateliers in Montrouge/Paris und Muriaux (bei Saignelégier). Rasch erhielt er öffentliche Förderungen, ab 1957 mehrmals das Eidgenössische Kunststipendium. Ab 1958 gastierte er regelmässig in der Schweizer Plastikausstellung im Freien in Biel/Bienne. Häufig wurde er in Paris zu Ausstellungen im Salon des Réalités Nouvelles und Salon de Mai eingeladen. 1959 portraitierte ihn die renommierte Kulturzeitschrift *du*. Wiggli geniesst seitdem in Kreisen der bildenden Kunst hohes Ansehen, als Eisenplastiker, aber auch als Zeichner und Fotograf.

UND DIE MUSIK?

Wiggli: «Das Interesse für Musik wurde bei mir eigentlich gar nie geweckt, es war schon immer da.»¹ Als 12-jähriger faszinierten ihn Improvisationen seines Bruders; sie regten seine musikalische Fantasie an. Wenn er später, in seiner

Zürcher Studienzeit, Konzerte besuchte, zeichnete er zur Musik. Bild und Klang fanden zu einer ersten Verbindung – ein Phänomen, das seit den achtziger Jahren immer intensiver wurde. Bereits früher nahm er Geräusche – Naturgeräusche im Jura, Stadtgeräusche in Paris und anderswo – auf Tonband auf und schnitt sie zusammen. In den sechziger Jahren kaufte er zwei Harmonien. «Gespielt habe ich nicht nach Noten, sondern nach Fotografien»² – wieder zeigt sich die Verbindung von Bild und Klang. Ob da schon kompositorische Absichten auftauchten? Freilich, das nötige Handwerk für ein eigentliches Komponieren fehlte ihm noch.

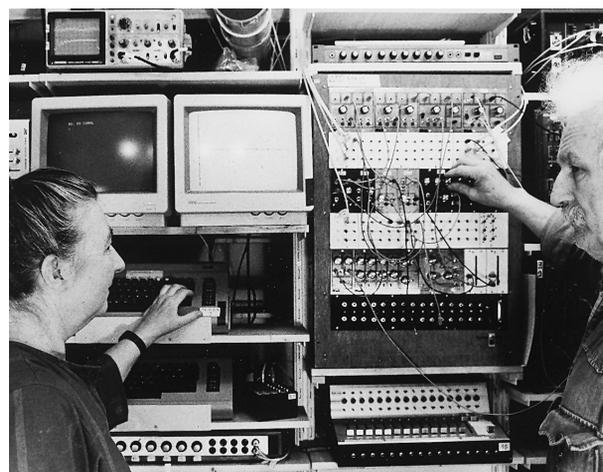
Entscheidende Impulse erhielt er in Zeiten, in denen er in seinem Atelier in Montrouge arbeitete. Er lernte die hoch qualifizierten Klein-Synthesizer kennen, die der englische Musiker Peter Zinovieff mit Kollegen entwickelt hatte. 1981 besuchte er im Centre Américain einen Synthesizer-Kurs. Wiggli: «Dieser Kurs war eine Mischung von Diskussionen

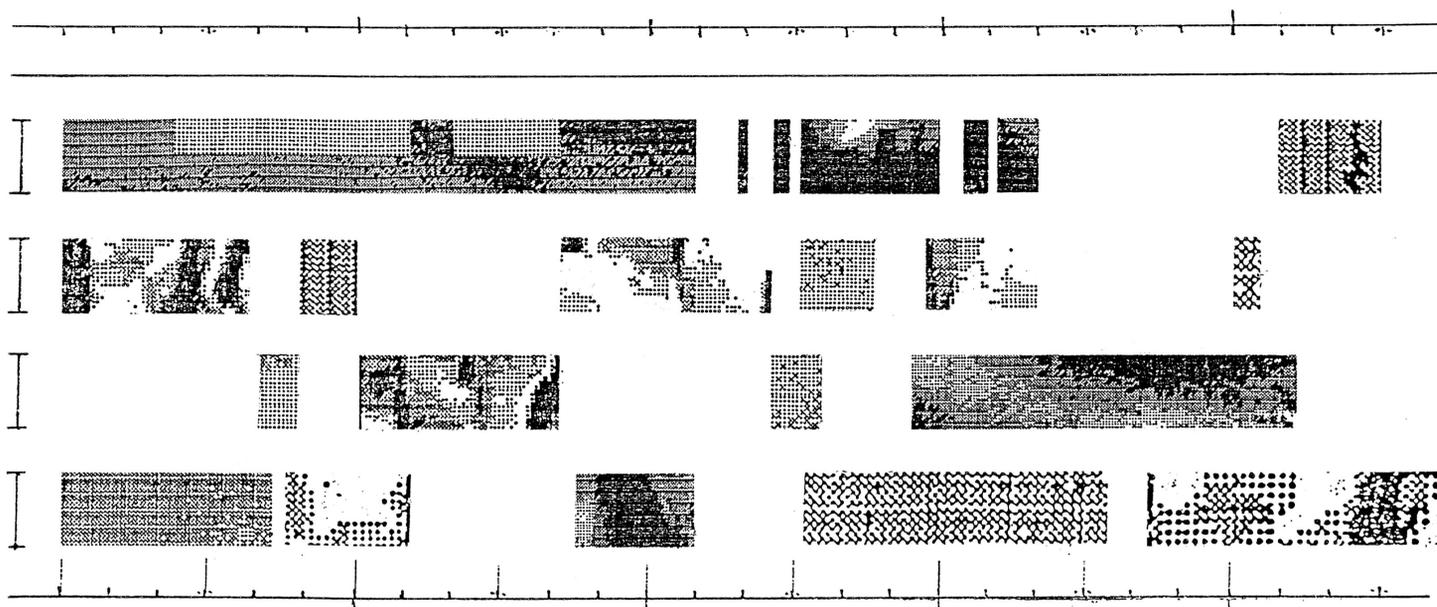
1. Oscar Wiggli oder die Lust auf neue Klänge, Muriaux: Editions Iroise 2000, S. 11.

2. Oscar Wiggli, *Sculptures et Nuages sonores*, Katalog Medici Solothurn 1987, S. 53.

Janine und Oscar Wiggli im Studio-Son (1989); rechts ist der von Janine und Oscar Wiggli konstruierte Synthesizer «PAIA» zu erkennen.

Foto: zVg





Grafische Partitur für eine Komposition in Quadrophonie, Video-Print-Collage (1988). © Oscar Wiggli

über das Komponieren und von technischen Informationen. Das hat bei mir wie eine Explosion etwas ausgelöst. Ich habe gemerkt, dass etwas möglich sein könnte, und ich habe mir dann sofort und spontan ein eigenes Studio eingerichtet³, genauer: Die bisherige Apparatur erweiterte er mit einem Analog-Synthesizer als «Herz». Er fügte an, seine Frau Janine habe beim Auf- und Ausbau des Tonstudios stets entscheidend mitgewirkt. Nun also stand ihm das nötige Handwerk zur Verfügung, um eigene kompositorische Ideen zu realisieren.

Wiggli sagt: «Wenn man mit einem Synthesizer Klänge konstruiert, muss man wirklich bei Null beginnen, und das hat mich sehr fasziniert. Und dort bin ich eingestiegen. Das ist ein Teil meines Interesses, das heisst Klänge konstruieren.»⁴ Meist vermischt er in seinen Kompositionen Synthesizer-Klänge mit konkreten oder instrumentalen Klängen und Geräuschen. «Das gibt Spannungen durch die sehr unterschiedlichen Klangcharaktere. [...] Was mich an einem Klang interessiert, ist die Klangfarbe. Ich will aber nicht Klangfarben imitieren oder nach-konstruieren, die ich schon gehört habe. Meine Vorstellungen gehen in Richtung neuer Klangfarben.»⁵

Inspiziert durch Komponisten wie Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Edgard Varèse und François Bayle produzierte Wiggli 1981/82 erste Stücke, die er im Zusammenhang mit Ausstellungen auf Kassette und 45T-Schallplatte präsentierte. Ihre Werktitel *Ambiance Atelier* und *Bruitage Atelier* verweisen auf seine Arbeit als Eisenplastiker. Diese frühen Stücke sind stark durch metallische Klänge geprägt. Ausgereifter, mit einem ausgeprägten Sinn für Form und Farbe sind drei Werke, die zwischen 1985 und 1987 entstanden und 1994 unter dem Titel *Nuages sonores* auf CD herausgekommen sind.

EIN BLICK IN DIE WERKSTATT

Wiggli's musikalisches Grundmaterial bildet eine grosse Zahl von konkreten oder synthetisch erzeugten Klangstrukturen, die er im Laufe von über 25 Jahren konstruiert hat. Er benennt sie mit seinem eigenen Vokabular («Sound-Voc»), registriert sie auf seinen «Sound-Cards» und speichert sie auf einer Datenbank, so dass er sie jederzeit abrufen kann. Auf

den «Sound-Cards» finden sich Informationen über Klang, Ursprung, Typ, Aufnahmedatum, Technik und Verarbeitung. Interessant ist ein Blick auf sein Vokabular, mit dem er seine zweikanaligen akustischen Grund-Elemente benennt. Er wählt Wörter meist aus der französischen Umgangssprache. Eine «Sound-Card» benennt beispielsweise die Klangereignisse des einen Kanals als «dansant-synco-pant-saccadé» (tänzerisch-synkopierend-gehackt), jene des anderen als «monotone-récitant-perlant-piquant» (monoton-rezitierend-perlend-stechend). Wiggli entwickelte im Laufe der Zeit eine aussergewöhnliche Sensibilität für Klangfarben und Klangbeschreibungen. Der Vorrat an Grundmaterialien ist riesig; immer wieder hat er jedoch das Bedürfnis, nach neuen Klangstrukturen zu suchen.

Für den eigentlichen Kompositionsprozess wählte Wiggli seit Mitte der achtziger Jahre einen höchst eigenwilligen Weg: Komponist und Bildhauer verbinden sich. In sein *Journal*, das Tagebuch, in dem Wiggli seine kompositorischen Ideen und Reflexionen festhält, notiert er: «Ich begann Grafiken zu entwickeln – mit der Idee, musikalische Timbres zu visualisieren. Die Grafiken sind mit Video-Prints realisiert, die ich zerschnitten und aufgeklebt habe als Projekt einer Komposition – für vier Spuren – immer in Quadrophonie.»⁶ Weiter bemerkte er: «Der Print einer digitalisierten Videoaufnahme einer geschmiedeten Form wird aufgeteilt in Abschnitte, als grafische Symbole von Klangstrukturen, Klangfarben – mit diesen Elementen entwickle ich eine «Partition graphique», die ich dann verbal beschreibe (mit «Sound-Voc») –, so erfinde ich die Klänge für meine Komposition.»⁷

Er skizziert in der Folge Zeitabläufe, nicht selten auf der Grundlage von mathematischen Gesetzen. Er reiht die aus den Prints gewonnenen Klangstrukturen aneinander und legt sie übereinander; es ist ein Zusammenfügen von Elementen oder Bausteinen, ein «com-ponere» im wörtlichen Sinne. Er verbindet, bearbeitet, verarbeitet diese Elemente mit diversen Generatoren, Oszillatoren, Modulatoren, Filtern, Hallgeräten etc. – die oberste Instanz bleibt immer das kritisch-kreative Ohr.

Dabei entstehen oftmals durch verbale Angaben erweiterte «Partitions graphiques», mit deren Hilfe Wiggli eine

3. Oscar Wiggli oder die Lust auf neue Klänge, S. 12.

4. Ebd.

5. Ebd., S. 13/15f.

6. *Journal Oscar Wiggli*, 20.04.2003.

7. *CAnrac – Oscar Wiggli, Bildhauer*, Muriaux: Editions Iroise 2003, S. 73.

Reihe von elektroakustischen Werken schuf. Parallel dazu kreierte er bereits ab 1984 zahlreiche Lithografien und Kohlezeichnungen, die innere Klangvorstellungen festhalten. Sie tragen Titel wie *Structure sonore*, *Situation sonore*, *Projet musical*, *Dessin musical*. Wiggli: «Ich zeichne spontan, was ich mir als Klang oder Komposition vorstelle. Ich konzentriere mich beim Zeichnen ganz auf diese Vorstellung. Die Zeichnung realisiere ich in einem Guss.»⁸

DIE WELT DER «SOUND-LAVIS»

Die stark geometrisch geprägten «Partitions graphiques» mit ihren unterschiedlichen Graustufen und wechselnden Dichten empfand Wiggli mehr und mehr als zu starr, zu hart. Er suchte nach einer Grafik, «die wenn möglich mehr über das Leben eines Klangs aussagt, und die auch nach mehr Details der verbalen Beschreibung verlangt als die «geometrischen» Partitur-Grafiken.»⁹

Wiggli griff auf die Technik der Tuschezeichnung zurück, die ihn schon in den sechziger Jahren fasziniert hatte. 2004 war die Idee der «Sound-Lavis» geboren, und sie löste bei ihm einen eigentlichen Kreativitätsschub aus. «Meine Tuschezeichnungen (mit Pinsel) gestalte ich in einer Geste, indem ich mir Klänge vorstelle. Indem ich diese Zeichen kombiniere, erhalte ich das Bild einer klanglichen Abfolge – das ist die Idee einer Komposition.»¹⁰ An anderer Stelle: «Gesten («Sound-Lavis») sind das Resultat eines spontanen Versuchs: Beobachtung, wie mein Unterbewusstes auf eine Klangvorstellung reagiert.»¹¹ Und er fragt sich: «Wie viele musikalische Parameter kann ich im Symbol «Sound-Lavis» entdecken? – Je mehr ich mit «Sound-Lavis» arbeite, kombiniert mit «Sound-Voc», desto mehr Möglichkeiten sehe ich, die mysteriöse Seite eines Klangs, das Innenleben von Timbres aufzuzeigen. – «Sound-Lavis» ist meine wichtige Erfindung, mit der ich die grafische Darstellung lebendiger gestalte. «Sound-Lavis»: gefühlte, gehörte Klänge.»¹²

Zu beachten gilt: Ein «Sound-Lavis» enthält für Wiggli keine fixe Klangvorstellung. Es evoziert bei ihm, je nach Zeit und Umstand, unterschiedliche Klänge. Das ist insofern von Bedeutung, als dass er nicht etwa «Sound-Lavis» produziert und sie dann gleich für eine Komposition fruchtbar macht; sie bleiben oft lange liegen, bis er sie neu entdeckt und neu empfindet. Durch «Sound-Lavis» inspiriert sind etwa *SIO-KI-RA* und *GIVRES*, die 2007 auf CDs bei Argol Records erschienen sind.

2005 experimentierte Wiggli für eine räumliche Darstellung der «Sound-Lavis» mit geprägtem Papier oder Karton. Er nennt sie «Sound-Relief». Er sieht darin «eine Landschaft, in der sich die Klänge, die mit «Sound-Lavis» dargestellt sind, bewegen können.»¹³ Er ging dabei von der Beobachtung aus, dass sich ein «Sound-Relief» je nach Beleuchtung verändert. Gemeinsam mit Benno Hofer drehte er einen kurzen Film, in dem ein bewegtes «Sound-Relief» mit der Musik aus dem ersten Satz von *SIO-KI-RA* zusammentrifft. (Der Film lief 2007 täglich während der grossen Wiggli-Ausstellung *Körper-Raum-Klang* im Kunstmuseum Bern.)

Wiggli sucht und schafft als Bildhauer, Zeichner und Fotograf immer wieder neue Zeichen und Formen, die Klangstrukturen ausdrücken oder in ihm Klangstrukturen evozieren. Auch in der Natur, in der Umwelt entdeckt er Elemente, die ihn musikalisch inspirieren. In den frühen Werken der CD *Nuages sonores* waren es zum Beispiel Wolken. «Für mich besteht eine grosse Analogie zwischen den Wolken und den Tönen, weil bei beiden die Zeit eine entscheidende Rolle spielt. Ein Ton entschwindet immer, eine



Sound-Lavis 30 L / 30 R, Tusche (2004). © Oscar Wiggli

Wolke verändert sich ständig, beide sind einem ständigen Ablauf unterworfen.»¹⁴

Ein anderes Element sind Kristalle. Von ihnen war Wiggli schon in jungen Jahren fasziniert. Später lernte er durch den Kristallografen Erich Offermann ein Computerprogramm kennen, das die Darstellung von unterschiedlichsten Kristallformen erlaubt, auch solchen, die in der Natur nicht vorkommen; an letzteren ist Wiggli besonders interessiert. Auf dem Bildschirm baut er Formen, spielt mit ihnen, lässt sie rotieren, zerlegt sie. Er plant, einige Parameter dieser Kristallformen zur Konstruktion von Klangfarben zu verwenden.

SYHAMO UND GUAREC

Unermüdlich, oft auch ruhelos entwickelt Wiggli seit bald 30 Jahren neue musikalische Ideen. Erwähnt seien hier zwei ungewöhnliche Projekte. 1989 entwarf und baute er zusammen mit Janine Wiggli ein Gerät, das er *SYHAMO* nannte. Es ist ein computergesteuertes Audiosystem. «Seit langer Zeit schon hatte ich die Idee, einen Apparat zu konstruieren, der auf unsere Umgebung, auf den Rhythmus des Tages, den Rhythmus der Jahreszeiten empfindlich wäre, auf Helligkeitsveränderungen und auf Bewegungen in der Umgebung reagiert – und was wichtig ist: Diese Veränderungen sollten gemessen und weitergegeben werden an einen Musik-Synthesizer – die gemessenen Veränderungen würden also Klänge verändern.»¹⁵ Eine höchst komplexe Apparatur war nötig, die Janine nach Wiggli's Idee umsetzte, mit je vier Analogsynthesizern, Digitalspeichern und weiteren Geräten. Er speicherte zunächst eine Serie von Klängen. Sensoren, die Licht, Temperatur und Distanz (von Menschen im Raum) messen, sind durch Analog-Digital-Konverter mit

8. Oscar Wiggli im Gespräch mit Kjell Keller, 18.09.2006.

9. *Journal* Oscar Wiggli, 09.11.2004.

10. Ebd., 21.04.2003.

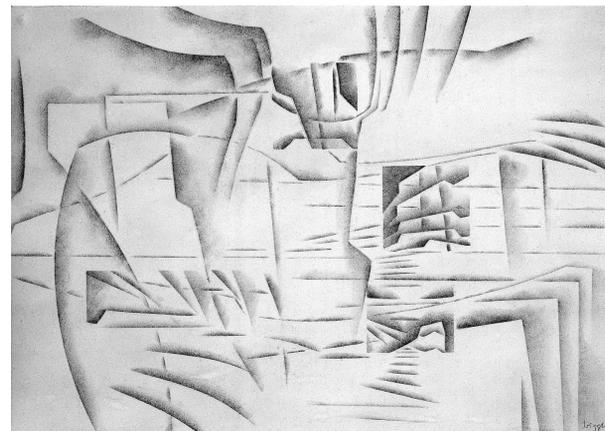
11. Ebd., 08.11.2004.

12. Ebd., 27.11.2004 und 11.11.2005.

13. Ebd., 13.10.2005.

14. Oscar Wiggli, *Sculptures et Nuages sonores*, S. 53.

15. Janine und Oscar Wiggli, *SYHAMO – Das Leben der Klänge*, Murioux: Editions Iroise 1999, S. 21.



«Dessin temporel» pour «Composition à enclaves»; Zeichnung 239-V (1999), 74 x 104 cm. © Oscar Wiggli

den Synthesizern verbunden und beeinflussen und verändern die gespeicherten Klänge.

Nachgerade verrückt ist das Projekt *GUAREC* von 1998. Dank der Bekanntschaft mit Hartmut von Tryller, Leiter von Socon, einer Firma für die Vermessung und Überwachung von Kavernen, hatte Wiggli die Möglichkeit für ein ungewöhnliches Experiment. «Kavernen sind sehr grosse, künstliche, in Salzlagerstätten und grossen Tiefen durch Aussolung erstellte Hohlräume, in denen zum Beispiel Erdgas unter hohem Druck gespeichert wird.»¹⁶ Die für das Experiment gewählte Kaverne in Norddeutschland hat ein Volumen von ca. 300 000 Kubikmeter und liegt 700 bis 1000 Meter unter der Erdoberfläche. Mit einer eigens konstruierten Sonde mit Lautsprecher und Mikrophon wurden unterschiedlichste Klänge, die Wiggli vorbereitet hatte, serienweise in die Kaverne gesendet. Niemand wusste im Voraus, wie sich diese Klänge verhalten. Messungen ergaben, dass in der Kaverne totale Ruhe herrscht. Die Klänge breiteten sich mit einem langen Nachhall aus (bis zu 18 Sekunden) und wurden mit DAT aufgezeichnet. Sie bildeten später das Grundmaterial für die dreiteilige Komposition *GUAREC*. Inspirierend wirkte auf Wiggli die Vorstellung des Mysteriösen im Erdinnern.

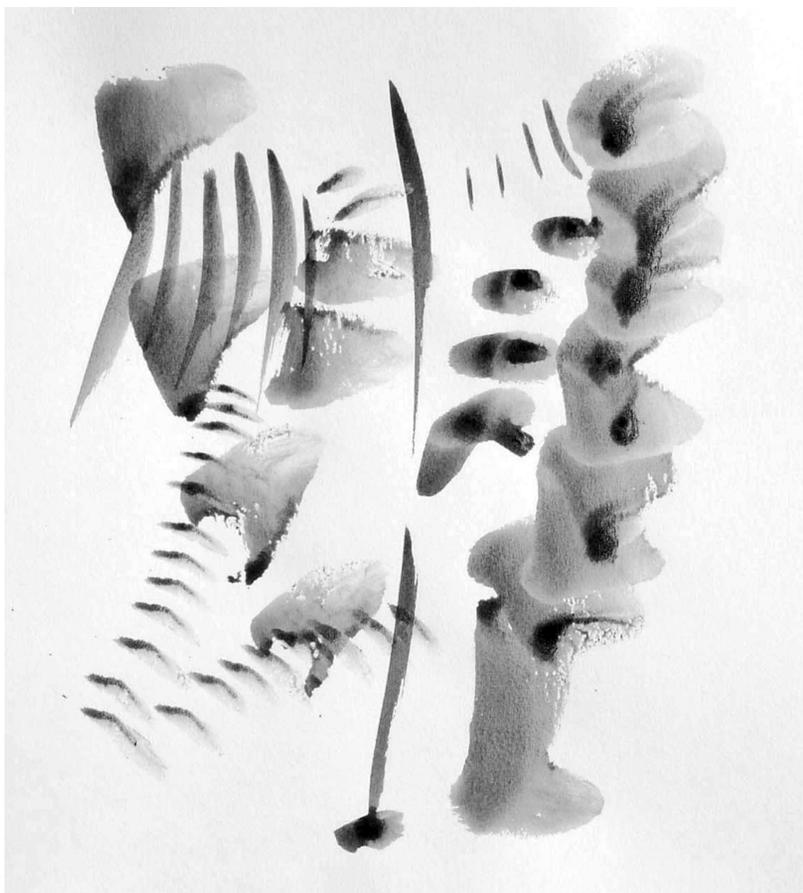
In den vergangenen knapp drei Jahrzehnten hat er sein Tonstudio ständig erweitert und erneuert, immer kompetent unterstützt durch seine Frau. In den letzten zwei Jahren hat er sich in das digitale Tonsignalbearbeitungsprogramm Nuendo der Firma Steinberg eingearbeitet. Das bedeutete zum Teil den Abschied von bisherigen, lieb gewonnenen Abläufen in der Produktion; gleichzeitig eröffnete ihm die Umstellung aber zahlreiche neue Möglichkeiten.

VISUELLES – AKUSTISCHES

Zeit lebens faszinieren Wiggli Verbindungen zwischen Visuellem und Akustischem und prägen seine verschiedenen künstlerischen Aktivitäten. In jungen Jahren, als er sich bereits für Physik und Mathematik interessierte, begegnete er den «Chladnischen Klangfiguren», die der deutsche Physiker Ernst Florens Friedrich Chladni, der Vater der experimentellen Akustik, Ende des 18. Jahrhunderts entdeckt hatte. (Solche Figuren entstehen etwa auf einer mit Sand bestreuten dünnen Metallplatte, wenn sie mit einem Geigenbogen in Schwingung versetzt wird.)¹⁷

Es erstaunt nicht, dass Wiggli höchst begeistert war, als er 2006 ein Sonogramm-Programm kennenlernte, das ein digitales Bild analysieren und gleichsam in eine Klangstruktur transformieren kann. Erstmals verwendete er das Programm in der vierteiligen Komposition *GIVRES*, die er 2007 als Auftragswerk zum 30-jährigen Jubiläum des Festival du Jura schuf. Der deutsche Komponist Hans Tutschku hatte ihm wertvolle Ratschläge erteilt, wie er das Programm auf seine eigene Weise einsetzen kann. Ein digitales Foto, das er aus dem Zug zwischen Basel und Paris gemacht hatte, liess er durch das Sonogramm-Programm analysieren. Es lieferte ihm einen Klang, den er mit Nuendo weiter veränderte und in seine Komposition montierte. Wiggli: «Ich habe aus dem fahrenden Zug eine Landschaft fotografiert, in der ein Klang verborgen lag – ich habe einen Klang fotografiert.»¹⁸ Wenn er ein «Sound-Lavis» durch das Sonogramm-Programm analysieren lässt, erhält er nicht die gleiche Klangcharakteristik wie wenn er es mit «Sound-Voc» definiert; das kann seine klangliche Phantasie zusätzlich anregen.

Wiggli erschafft seine elektroakustische Musik nicht in der Isolation. Er steht seit langem in engem Kontakt und



Sounds présents par la définition Sound-Voc

bourdon
brumeux
soufflé

frotté
lissé
ondulant
étiré

frotté
saccadé
espacé

effrité
basculant
lent

frappé
implosif
lourd
agité

éclatant
spiralant

Sound-Lavis 186 R, Zeichnung 259-IV (2005), DigitPrint 044 / 6 Sound-Voc.

© Oscar Wiggli

Gedankenaustausch mit Kollegen aus vielen Ländern und verfolgt die Entwicklung der Neuen Musik sehr aufmerksam.

REISE INS WELTALL

Als Wiggli im Herbst 2007 erfuhr, dass sich der Start des ersten künstlichen Erdsatelliten Sputnik zum 50. Mal jährte, entschloss er sich spontan, eine Hommage an den Sputnik zu komponieren. Diese Idee teilte er dem in Berlin lebenden Künstler Henry Matic (Stag) mit, der sie gleich an eine Reihe von Komponisten weiterleitete. Fazit: eine Doppel-CD mit experimenteller Musik von insgesamt 16 Komponisten aus Europa, den USA und Kanada. Wiggli nennt seinen Beitrag *ERIDAN*. Es ist dies eine Kurzfassung der umfangreichen, vierteiligen Komposition *KIN-SA-TO-PO*. (Wie so oft formte er den Werkstitel als freies Anagramm aus «Sputnik».) Sein Kommentar: «Ich stellte mich darauf ein, die Auswahl des Klangmaterials mit einem neuen Grundcharakter zu konstruieren – Sputnik bewegt sich in einem unendlichen Raum – Klänge, die meine Phantasie im undefinierbaren-unbekannten Raum gefunden hat.»¹⁹ In *GUAREC* liegt der unbekannte Raum im Erdinneren, bei *KIN-SA-TO-PO* im Kosmos. «Das war für mich ein Erlebnis. Ich habe mit der Idee so intensiv gelebt, in der Vorstellung, dass ich diesen Sputnik auf einen unbekanntem Ort begleite; deshalb war das eine Reise ohne Ende.»²⁰

Für Informationen zu Oscar Wiggli's Schaffen siehe www.iroise.ch

16. Oscar Wiggli, *GUAREC – Klänge in der Kaverne*, Muriaux: Editions Iroise 1998, S. 17.

17. Siehe Booklet zur CD *GIVRES*, 2007; ARGOL Records 2007.08.09.

18. Ebd.

19. Booklet zur CD Oscar Wiggli, *KIN-SA-TO-PO*, 2007; ARGOL Records 2008.01.28.

20. Oscar Wiggli im Gespräch mit Kjell Keller, 13.02.2008.