

Technik und Tipps

Radio DRS: Musikaufnahmen und ihre Archivierung zur Analogzeit

Ein Gespräch mit Roman Flury

(EM) In den Schweizer Radiostationen lagern Aufnahmeschätze. Was lässt sich über Auswahl von und Umgang mit Musikaufnahmen bei Radio DRS in früheren Jahrzehnten sagen und wie wurden die angesammelten Dokumente archiviert? Was existiert noch? Wir haben mit Roman Flury, dem langjährigen Programmgestalter von Radio DRS im Studio Basel, ein ausführliches Gespräch über seine Arbeit geführt.



Roman Flury 1975, zur Zeit seiner Tätigkeit bei Radio DRS 2

Ernst Müller: Wann hat Ihre Arbeit bei Radio DRS begonnen?

Roman Flury: Im Herbst 1946 kam ich zum Studium ans Konservatorium nach Basel. Im Frühling 1947 spielte ich zum ersten Mal in einer Schulfunksendung über Arthur Honegger bei Radio Basel Klavier. Zudem kannte ich Hans Möckel, den musikalischen Chef des ein Jahr zuvor gegründeten «Unterhaltungsorchesters Beromünster Cedric Dumont». Möckel war zuvor am Stadttheater meiner Heimatstadt St. Gallen

Kapellmeister gewesen, und dort hatte ich im Theater-Chor gesungen und auch in seiner Jazzband mitgespielt. Dadurch hatte ich in Basel bereits als Student ein paar Aufträge, sei es indem ich komponierte, Arrangements für das Orchester schrieb oder als Zuzüger am Klavier, an der Hammondorgel oder als Gitarrist mitwirken konnte, wenn das Orchester für die damals recht häufigen Schallplattenaufnahmen verstärkt werden musste. Ich empfand solche Plattenaufnahmen, speziell mit Künstlern wie Lale Andersen oder Vico Torriani, stets als ein Erlebnis. Besonders eindrücklich waren für mich als Pianisten die Aufnahmen zum Film «Gletscherpilot Hermann Geiger». Möckel hatte eine ausgedehnte Musik dazu geschrieben; für die Lawinnenniedergänge gab es Klavierpassagen mit donnernden Oktaven. Solche kleinen Verdienstmöglichkeiten dauerten bis 1951. Dann wirkte ich bis 1953 als Kapellmeister und Korepetitor am Stadttheater Basel. Nach meinem Studienabschluss begann im Frühling 1955 meine Festanstellung beim Radiostudio Basel in der Musikabteilung. Hauptaufgaben waren zu Beginn die Produktion von Volksmusikaufnahmen und -Sendungen, später Jazzproduktionen, schliesslich Opern und Kammermusik.

Ernst Müller: Liefen da die Sendungen bereits über UKW?

Roman Flury: Erst im Dezember 1956 wurde das 2. Programm als Kontrastprogramm auf UKW eröffnet. Erst hier konnten wirklich anspruchsvolle E-Musikprojekte realisiert werden. Das 1. Programm war weiterhin für Volksmusik oder Hörspiele zuständig. Mit dem 2. Programm erlebten die Opernsendungen einen Aufschwung. Gesendet wurden Gesamtaufnahmen ab Schallplatten und Eigenproduktionen (jeden Sonntag und zusätzlich am Donnerstagnachmittag). Eigene, vom Radio produzierte Live-Aufnahmen waren damals wegen der teils horrenden Forderung des Mu-

sikerverbandes noch ein Problem. Studio Bern konnte mit dem Berner Stadt-Orchester schon früh einiges an raren Eigenproduktionen realisieren.

E.M.: Natürlich, mir kommt da gerade Ferruccio Busonis Oper «Turandot» in den Sinn, mit Otto Ackermann und dem Berner Orchester von 1959; die ist doch auf Discocorp, respektive IGI (I grandi interpreti, California) erst Mitte der 70er-Jahre auf LP erschienen und war ja lange Zeit die einzige erhältliche Produktion dieser Oper; die dürfte bestimmt schwarz publiziert worden sein?

Roman Flury: Ja, eindeutig! Vermutlich über irgendeine Bandkopie aus dem Radiostudio, das gab es halt immer wieder. Sehr zahlreich waren übrigens solche Eigenproduktionen nicht; erst in den 70er-Jahren war genügend Geld für grössere Projekte vorhanden. Basel konnte eine interessante Zusammenarbeit für Gemeinschaftsproduktionen mit München verwirklichen (etwa Heinrich Sutermeisters Opern «Die Zauberin» und «Romeo und Julia».)

Die drei Studios der Deutschschweiz und ihre Kompetenzen

E.M.: Gab es eine genaue Kompetenzaufteilung zwischen den drei Deutschschweizer Studios Zürich, Bern und Basel?

Roman Flury: Die war durchaus klar: Die Leitung für E-Musik lag in Basel. Die Verantwortung für Unterhaltung im weitesten Sinne lag bei Zürich; und Bern war für Information und Hörspiel zuständig. Jedes Studio hatte einen Drittel des Sendeprogramms zu bestreiten. Kleine musikalische Produktionsbestandteile (von der Volksmusik bis zur Avantgarde) blieben durchaus in Zürich und Bern bestehen, so auch die Produktion und Übertragung von lokalen Sinfoniekonzerten. Was solche lokalen

Konzerte betrifft, hiess dies für die 60er- und 70er-Jahre auf Basel bezogen beispielweise Folgendes: Jährlich wurden in der Regel fünf Sinfoniekonzerte der Basler AMG und etwa drei des Basler Kammerorchesters aufgenommen; entsprechend zeichnete Radio Zürich Konzerte des Zürcher Tonhalle-Orchesters und solche aus St. Gallen und Winterthur auf.



In den frühen 50er-Jahren stand das Radiostudio Basel auf dem Bruderholz noch einsam in der Landschaft.

E.M.: Als Programmgestalter haben Sie in den langen Jahren von 1955 bis 1989 unter mehreren Abteilungsleitern gearbeitet.

Roman Flury: Zuerst war das bis etwa 1970 Conrad Beck, der Komponist, dann sein Nachfolger Hans Vogt, der zuvor Pianist und Konservatoriumslehrer gewesen war. Er war eine bescheidene und wirklich universelle und noble Persönlichkeit. Später hatte der Komponist Rudolf Kelterborn diesen Posten inne und in den 80er-Jahren dann Andreas Wernli, ein Musikwissenschaftler aus Zürich. Ich selbst habe bloss bei Vakanzzeiten hie und da die Stellvertretung inne gehabt. Die Position des Abteilungsleiters hat mich nie wirklich interessiert, denn viele der häufigen Reorganisationsmodelle, die uns die immer stärker ausgebaute Verwaltung der Generaldirektion SRG aus Bern bescherte, brachten für mein persönliches Empfinden doch recht weltfremde Betriebsmodelle mit sich. Ich denke da an sogenannte Mengenpläne (wie viel kosten 30 Minuten Kammermusik? Könnte man nicht Künstlerlöhne vereinheitlichen usw.).

Die Arbeit des Programmgestalters

E.M.: Wie sah Ihre Tätigkeit als Programmgestalter aus?

Roman Flury: Jeder Programmgestalter wählte zu seinen Sendungen das genaue Programm aus und verfasste in der Regel die Begleittexte, die dann von einer Sprecherin oder einem Sprecher vorgetragen wurden. Der Programmgestalter blieb bis Ende der 80er-Jahre anonym. Die Textarbeit war je nach Charakter der Sendung unterschiedlich. Für eine Oper hatte man die kompletten Einführungen zu den einzelnen Akten zu verfassen. Wir Programmgestalter, so etwa auch gebildete, vielseitige und gewandte Menschen wie Pius Kölliker und Walter Vogt, wirkten stets im Hintergrund und blieben dabei unerwähnt. Unter dem Begriff Programmgestalter hat sich vieles subsumiert, auch der Schallplattenein-

Zur Person:

Roman Flury war von 1955 bis 1989 Programmgestalter bei Radio DRS. 1927 in St. Gallen geboren und aufgewachsen, studierte er später in Basel und Bern und promovierte als Musikwissenschaftler. Er besitzt auch ein Klavierdiplom und lernte Komposition bei Walther Geiser und Dirigieren bei Alexander Krannhals. Er ist zudem ein leidenschaftlicher Tierfotograf und –Filmer. Der digitalen Technik hat er sich früh geöffnet. Mit grossem technischem und musikalischem Wissen und Fingerspitzengefühl bereitet er heute vor allem die Aufnahmen einzelner von ihm hoch geschätzter Pianisten für den Eigengebrauch und zur Dokumentation optimal mit dem PC auf (etwa die Duo-Art-Rollen-Aufnahmen von Ferruccio Busoni in der korrekten Geschwindigkeit oder die Aufnahmen seines Lehrers und Vorbildes, des Pianisten Paul Baumgartner, in klanglich optimaler und natürlicher Ausgewogenheit). Und dies mit erstaunlichen Resultaten.



Eine private Leidenschaft: Tierfilmer Roman Flury im Winter 1978/79 auf der Pirsch mit seiner Super-8-Filmkamera

kauf konnte dazugehören. Nehmen wir ein Beispiel. Für einige Zeit hatte ich den Bereich der «Alten Musik» zu betreuen und stellte die Sonntagmorgensendungen mit Bach-Kantaten zusammen (als Gottesdienstumrahmung). Natürlich bezog ich aus Schallplattenzeitschriften wie dem englischen «Gramophone» Informationen und schaffte Platten an. Für zeitgenössische Musik wurden oft Aufnahmen aus Amerika bestellt. Ganz nebenbei: Zu Beginn meiner Radiozeit liess ich mit Akribie sehr viele Schellackplatten von grossen Sängern oder Instrumentalisten zurück bis 1900 anschaffen (beispielsweise von Eugène d'Albert etc.). Ab 1957 produzierte ich etwa 250 Sendungen mit dem Titel «Die historische Schallplatte» und dies vor allem mit Tonträgern, die man nachträglich ins Archiv einbezogen hatte.

Aufnahmen übernahm man in der Regel in Form von handelsüblichen Platten in den Studiobestand.

E.M.: Existierten da nicht auch noch die sogenannten «Transcription discs» von anderen Radiostationen?

Roman Flury: Natürlich: Diese Angebote von ausländischen Sendern gelangten über die Generaldirektion in unsere Studios, etwa von der BBC, vom südafrikanischen Rundfunk oder aus Holland – das Holland Festival spielte eine bedeutende Rolle.

E.M.: Wurden diese gegen Entgelt angeboten?

Roman Flury: Nein, sie waren gratis und meist mit dem Recht auf einmalige Sendung verbunden. Allerdings war dies von Land zu Land unterschiedlich. Die Discs der BBC zum Beispiel waren zeitlich befristet: Innerhalb einer bestimmten Zeit durften sie einmal gesendet werden; danach waren die Platten zu vernichten. Bänder des österreichischen oder holländischen Rundfunks hatte man nach der Sendung zurückzuschicken. Als im Laufe der 70er-Jahre allorts das Sparen angesagt war, schickten wir Leerbänder nach Wien, auf welche dort die Konzertaufnahmen kopiert wurden. Mit der Zeit galt dies auch für den Austausch mit der BBC, nachdem man in England aufgehört hatte, Platten eigens für die Verteilung an andere Radiostationen zu pressen. Es bedeutete ja tatsächlich einen riesigen Aufwand, kleine Stückzahlen von Platten zu pressen, um Konzertaufnahmen an andere Radiostationen zu schicken! Grundlage für die Befristung der Senderechte waren Verträge mit den Musikergewerkschaften, die je nach Land eine unterschiedliche Rolle spielten.

Ein regelmässiger Programmaustausch fand im Zusammenhang mit allen Festivals mit den deutschen Sendern und mit Österreich statt: So gelangten Aufnahmen aus Salzburg in die Schweiz oder von den Luzerner Festwochen nach Berlin...

E.M.: Haben die Verantwortlichen von Radio DRS darüber entschieden, was anlässlich der Luzerner Festspiele aufgezzeichnet wurde?

Roman Flury: Radio Basel war für Aufnahmen in Luzern zuständig. Die einzige Einschränkung für Aufzeichnungen waren die Verträge des Festivals mit den Künstlern. Wenn Solisten, Dirigenten oder Orchester die Einwilligung nicht erteilten, erübrigte sich das Ganze. Alles andere wurde aber in der Regel aufgezeichnet und konnten anderen Sendern ohne grosse Restriktionen angeboten werden. Luzern war in erster Linie aus touristischen Gründen an einer Weiterverbreitung interessiert.

E.M.: Wie fielen die Entscheide, was man im Laufe einer Konzertsaison aufzeichnete und was nicht?

Roman Flury: Dies geschah jeweils an Sitzungen der ganzen Musikredaktion von vielleicht drei Personen. Man wählte vom Zyklus von neun Konzerten in Zürich oder Basel je fünf aus und achtete darauf, dass sich die einzelnen Programme gegenseitig ergänzten. Kriterien waren also etwa: interessante und abwechslungsreiche Programme, Ausgewogenheit der Verteilung auf Instrumentalsolisten (Violine, Klavier, Cello usw.) und unterschiedliche Dirigentenpersönlichkeiten.

E.M.: Und wie sah es mit der Übertragung von Jazzkonzerten aus?

Roman Flury: Das kam relativ spät. Im Grunde gab es bloss eine grosse Agentur für Jazzvermittlung in der Schweiz, die Konzertagentur Kantorowicz in Zürich; diese hatte praktisch alle grossen amerikanischen Veranstalter am Draht. Speziell Norman Granz mit seinem «Jazz at the Philharmonic».

Diese Agentur veranstaltete teilweise gemeinsam mit der Migros sehr teure Konzerte. Wir konnten von der Migros für das Basler Studio solche Konzerte erwerben. Wir reisten ab und zu nach Zürich, um Jazzkonzerte in der Tonhalle aufzuzeichnen. So entstanden Aufnahmen mit Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Oscar Peterson, Miles Davis, Stan Kenton, sogar Billie Holliday (einzelne davon auch in Basel, etwa Gerry Mulligan, J.J. Johnson, Dave Brubeck). Zudem fallen mir noch Dizzy Gillespie in Luzern und das vielseitige Angebot von «Jazz in der Aula» in Baden ein. In Basel gab es auch reine Studioproduktionen, z.B. mit Stephane Grappelli, Bruno Spoerri, George Gruntz etc.

Die meisten Tondokumente existieren bis heute in den Studios

E.M.: Diese Aufnahmen wurden einmal gesendet und dürften heute nicht mehr existieren. Ist das richtig?

Roman Flury: Das stimmt so nicht. Natürlich hing dies vom Veranstalter ab. Gerade von der Agentur Kantorowicz erhielten wir aber unbeschränkte Senderechte und das Recht zur Weitergabe an die übrigen SRG-Stationen der Schweiz (neben Bern und Zürich also auch für Lugano, Lausanne und Genf). In der Regel schloss die SRG das Engagement eines Künstlers oder Orchesters mit der vertraglichen Bedingung ab, dass in der Folge ein zeitlich unbeschränktes Senderecht innerhalb aller Stationen der SRG galt. Wir konnten zum Beispiel jede Kammermusikproduktion ohne Weiteres auch nach Lausanne oder Lugano schicken (und umgekehrt).

E.M.: Gab es auch Konkurrenz zwischen den einzelnen Studios?

Roman Flury (lachend): Natürlich hatte jedes Studio seinen Ehrgeiz und man rümpfte bei Aufnahmen anderer Studios gegenseitig oft die Nase, wir etwa über die Aufnahmetechnik in Bern oder Zürich, das gab es wohl überall. Selbst bei unserem guten Austausch von Aufnahmen des «Orchestre de la Suisse Romande» hatten wir ab und zu Vorbehalte zur Aufzeichnungsqualität. Durch den Austausch aber, um zur vorherigen Frage zurückzukehren, sind sehr viele Aufnahmen erhalten geblieben. Es sind jedenfalls auf Bändern mehr Aufnahmen erhalten geblieben, als gelöscht worden sind.

E.M.: Existieren diese Bänder heute tatsächlich noch im Keller des Radiostudios Basel?

Roman Flury: Aber ja, zurück bis 1947 ist das meiste noch erhalten und archiviert.

E.M.: Vinylplatten aber, so sagt man zumindest in den Kreisen unseres Vereins, wurden entsorgt. Plattenliebhaber konnten zu gewissen Zeiten Platten für einen symbolischen Betrag abholen.

Roman Flury: Das waren aber bestimmt keine Platten mit Archivnummern, sondern Exemplare, die als Werbung dem Radio geschenkt worden waren. Aufnahmen und Platten existieren weitgehend noch. Es gab durchaus vereinzelte Ungeschicklichkeiten. In einem Studio überspielte man bei-



Roman Flury im Radiostudio Basel beim Erfassen neuer Schallplatten (1957)

spielsweise handelsübliche Schellack-Platten auf Bänder und gab die Platten dann weg; auf Bänder allerdings, die von schlechter Qualität waren und die man nach ein paar Jahren wegwerfen musste.

E.M.: Bis wann wurden im Studio 78er-Platten für Sendungen geschnitten? Galt dies bloss bis zum Auftauchen der Bandmaschinen?

Roman Flury: Auf Platten schnitt man von der Frühzeit des Radios bis etwa 1948. Ich habe indessen noch miterlebt, dass man diese später, sei es zu einem einzelnen Sendezweck oder zur Archivierung, auf Bänder überspielte.

Maschinen von Willy Studer hatten das Monopol in den Studios

E.M.: Erfolgt die Aufnahmen von den 50er-Jahren an weitgehend auf Studer-Maschinen?

Roman Flury: Etwa 1948 kamen die ersten Bandmaschinen der Firmen Motosacoche und dann Philips. Das waren Maschinen mit 30 Zoll, (also 76 cm/sec. Bandgeschwindigkeit). In Gebrauch waren diese bis und mit 1952. Danach erfolgte die Umstellung der Bandgeschwindigkeit von 76 auf 38 cm/sec. Diese Umstellung war radikal und aufwendig, denn archivwürdige 76 cm-Bänder mussten auf 38 cm umkopiert werden. Etwa gleichzeitig kamen mit der A27 die ersten Studer-Maschinen in die Studios, denen später die A 60, C 37 usw. folgten. Nun hatte Studer das Monopol, einzig die ersten Stereo-Aufnahmen im Sommer 1958 machten wir mit einer Telefunk M5. Nebenbei erwähnt: Mit einem Prototypen der Studer A 27 wurde bereits 1950 der letzte Auftritt von Dinu Lipatti an den Luzerner Festwochen aufgenommen – ein bewegendes Dokument, das später auf LP erschien.

Duke Ellington 1958 in Zürich in Stereo

E.M.: Machte das Radio tatsächlich bereits im Sommer 1958 Aufnahmen in Stereo? Die Sendungen liefen beim Schweizer Radio doch erst ab 1978 in Stereo?

Roman Flury: Das Ganze ging etappenweise vor sich: Die PTT, die bekanntlich lange für die Studioausrüstungen zuständig war, opponierte gegen Stereo, weil man bei der PTT

schlicht sagte: «Stereo kommt nie!», häufig mit der Begründung, dass die Konsumenten den Unterschied doch nicht hörten. Die ersten Stereogeräte beschafften wir über das Konservatorium und die «Stiftung Radio Basel» hinter dem Rücken der PTT, ohne dass dies die SRG etwas kostete. Erst mit der Zeit hat man ausschliesslich in Stereo aufgenommen. Ich erinnere mich: 1958 zeichneten wir bereits Duke Ellington im Kongresshaus Zürich in Stereo auf, auch Count Basie in der Mustermesse Basel und im Kongresshaus etwa 1960 oder 1961... Alle Kammermusik und alle Orchesteraufnahmen wurden in der Folge in Stereo aufgezeichnet, selbstverständlich auch die Produktionen mit Orchestern, die für das Radiostudio gemietet wurden.

Lange drängten wir auf eine Umstellung der Sendungen auf Stereo. Es war eine paradoxe Situation: Die Aufzeichnungen der Luzerner Festwochen zeichneten wir in Stereo auf und schickten die Aufnahmen an ausländische Radiostationen weiter; jahrelang sendeten die deutschen Sender diese Konzerte in Stereo, wir weiterhin in Mono. In der Schweiz konnte der private Musikliebhaber unsere Luzerner Konzerte vom Südwestfunk in Stereo empfangen, das Schweizer Radio sendete weiter Mono. Unser Drängen zugunsten von Stereo war lange Zeit in der Schweiz völlig hoffnungslos, weil die SRG auf die Einführung des Farbfernsehens setzte. Diese Priorität besetzte Köpfe und Finanzen. 1971 kam das Farbfernsehen, sieben Jahre später erst konnte das Radio auf Stereo umstellen. Man darf nicht vergessen, dass das Ganze auch eine Frage der Senderausrüstung durch die PTT war, eine Frage der Leitungen von den Studios zu den Sendern. Dies stellte ganz neue Anforderungen, für welche die ganze Infrastruktur nicht vorhanden war. Das Radio war auf einem ständigen Rückzugsgefecht gegenüber dem Fernsehen.

E.M.: Ab wann erfolgten Digitalaufzeichnungen?

Roman Flury: Zum ersten Mal 1980 in Basel bei einem Klavierabend von Abdel-Rahman El Bacha im Hans-Huber Saal. Treibende Kraft war Jürg Jecklin, der sich von Albrecht Gasteiner, der damals Sanyo-Betriebsleiter war, einen PC-Wandler und ein Video-Aufzeichnungsgerät entleihen konnte. Die Wiedergabe wurde gross angekündigt und zum riesigen Ärger der Verantwortlichen in Bern gesendet. Ich erinnere mich gut: Jürg Jecklin und ich wurden nach Bern zur Generaldirektion zitiert. Meinung war dort, digital komme nie und man habe kein Geld dafür. Wir mussten uns von Direktor Schürmann und dem technischen Stab den Vorwurf gefallen lassen, Dinge hinter dem Rücken der Berner Verantwortlichen zu machen; zudem seien wir gar nicht kompetent, wir hätten unsere Kompetenzen überschritten. Ab 1980 nahmen wir das meiste zunächst digital und analog nebeneinander auf. Beim Erscheinen der CD hat sich die ganze Diskussion dann erübrigt.

Alles ist sorgfältig registriert

E.M.: Können wir auf die Frage der Archivierung aller Tondokumente zu sprechen kommen?

Roman Flury: Was die Registrierung betrifft, hatte im Grunde jedes Studio sein eigenes System. Mit gutem Gewissen kann ich ausschliesslich über das Studio Basel sprechen. Es



Zwei Bilder aus den Anfangszeiten des Hi-Fi- und Tonband-Bastlers, mit obligater Pfeife (1957)

gab drei Grundelemente: Sachkatalog, Nummernkatalog und Registerbücher. Man stelle sich das folgendermassen vor: Ab etwa 1938 wurde jede Aufnahme mit fortlaufenden Nummern in einem Ordner registriert: Es gab ein Blatt für jede Aufnahme mit Angaben über Künstler, Studio, die detaillierte Mikrophoneinstellung, Umstände, Anzahl Platten oder Bänder. (Daneben existierte eine Kartei mit Angaben zu Honoraren usw.) Die Registratur war in zwei Exemplaren vorhanden (eines lag beim Abteilungsleiter, eines im Sekretariat). Zusätzlich stand in der Phonotheke (auch Schallarchiv genannt) ein Zettelkatalog mit Angabe von Komponist, Werk, Ausführenden und weiteren Details. Neben diesem Sachkatalog existierte eine Kopie der vorher genannten Registratur auf kleinen Karteikarten. Hier konnte man nach Datum blättern. Das ermöglichte dem Programmgestalter, der eine bestimmte Sendung zu konzipieren hatte – vielleicht musste eine Stunde mit Kammermusik gefüllt werden – in der Phonotheke in den Verzeichnissen zu suchen und auszuwählen; er nahm dann die Kärtchen zwischenzeitlich heraus und verfasste in seinem Büro das Programmblatt für die Radiozeitung und den Sprecher. Die Kärtchen wurden während der Sendung vom Sprecher mit dem Sendedatum abdatiert und ins Sekretariat weitergereicht, welches die SUISA-Liste schrieb und die Kärtchen wieder im Archiv versorgte. Sachkatalog und Nummernkatalog wurden getrennt nach den Kriterien Industrieschallplatten und Eigenproduktionen des Radios geführt. Von den Eigenproduktionen war übrigens nicht alles im

Sachkatalog aufgeführt, denn es gab ja Aufnahmen mit einmaligem Senderecht, die im Sachkatalog keinen Sinn mehr ergeben hätten. Dieses ganze System galt bis in die 80er-Jahre.

Lackfolien, Acetatplatten und später Bänder

E.M.: Wie erfolgte die Lagerung der riesigen Menge von Schallplatten und Bändern?

Roman Flury: Die ursprünglichsten Tonträger waren ja Folien (in den 30er-Jahren Gelatinefolien oder Ähnliches und in den 40er-Jahren Lackfolien). Diese waren gemäss Registratur nummeriert und in Hüllen in schweren Metallbüchsen gelagert. Das «Selberschneiden» auf Folie betrifft die Zeit von 1938 bis 1949.

Ganz nebenbei: Für den Operateur war die Handhabung während der Sendung eine anspruchsvolle Sache: Es wurde ja stets fortlaufend auf zwei Geräten mit fließenden Übergängen geschnitten (die neue Folie lief schon, während die alte noch dem Ende entgegenlief). Bei der Sendung musste der Operateur also im richtigen Moment die nächste Folie anlaufen lassen und in wenigen Sekunden durch «Aufholen» oder Bremsen synchron mit der auslaufenden Folie werden, damit ein für den Hörer nicht wahrnehmbarer Übergang von einer Maschine zur anderen möglich war!

E.M.: Diese Lackfolien und Acetatplatten haben sich im Laufe der Zeit ja leider aufgelöst.

Roman Flury: Das ist unterschiedlich: Je nach Qualität des Materials, Lagerung oder Temperatur konnte sich die Lackschicht lösen, so dass die Aufnahmen unrettbar verloren waren; solche Dokumente konnte man tatsächlich nur noch wegwerfen. Andererseits habe ich gerade in den letzten Wochen für mich privat ab Originallackfolien aus dem Jahre 1947 Paul Baumgartners Interpretation von Schuberts «Wanderer-Fantasie» auf CD überspielt; die Folien waren in tadellosem Zustand und klanglich wunderbar erhalten, und dies obwohl sie in den letzten 20 Jahren in meiner Garage lagerten.

Als man in den 50er-Jahren merkte, dass sich gewisse Dokumente auflösten, nahm man durchaus Selektionen vor und kopierte einige Aufnahmen, die man für wertvoller hielt, auf Band. Unbedingt erhalten wollte man vor allem Einmaliges, etwa die Uraufführung eines Auftragswerks von Paul Sacher mit dem Basler Kammerorchester. Löschentische fielen natürlich oft zeitbedingt und aus dem Moment heraus.

Löschen oder nicht?

E.M.: Waren auch Kapazitätsgründe Anlass, Aufnahmen aus dem Archiv zu entfernen?

Roman Flury: Bei den Bändern unternahm man alle drei oder vier Jahre eine kleine Löschkaktion. Und dies klar aus Kapazitätsgründen oder im Zusammenhang mit Zügelaktionen von Archivteilen aus einem schlechten Raum im obersten Geschoss, wo die Hitze gross war, in einen Keller, der vielleicht



Der Schweizer Pianist Paul Baumgartner (1903–1976)

Feuchtigkeitsprobleme aufgeben konnte. Abteilungsleiter und Programmgestalter gingen jeweils die Registerbücher durch und bestimmten nach kurzer Diskussion einige Aufnahmen zum Löschen. Ein wichtiges Kriterium von Conrad Beck als Verantwortlicher konnte sein, dass es sich bei bestimmten Aufzeichnungen um (junge) Künstler handelte, die ja bestimmt wieder für Aufnahmen ins Radiostudio kämen. So erinnere ich mich, dass man gegen meine Einwände Aufnahmen von Alfred Brendel aus dem Jahre 1950, als dieser als Student noch bei Edwin Fischer und Paul Baumgartner in Basel Kurse besuchte, einfach löschte, etwa seine h-Moll-Sonate von Liszt.

Grundsätzlich sind aber die meisten Aufnahmen erhalten geblieben. Natürlich waren es Ermessensentscheide, welche Aufnahmen von lokalen Künstlern oder jungen Interpreten, von denen man annahm, dass sie bald wieder für Aufnahmen zur Verfügung stünden, nach einiger Zeit gelöscht werden sollten. In der Regel bot das etwa vierköpfige Gremium, das entschied, eine gute Garantie dafür, dass zumindest eine der vier Personen berechtigt Einspruch erhob und damit das Eliminieren einer Aufnahme verhinderte.

E.M.: Hat man Bänder gelöscht, um auf ihnen wieder neue Aufnahmen machen zu können:

Roman Flury: Nein, das nicht; man löschte sie schlicht und stellte die Bän-

der höchstens Mitarbeitern im Aussendienst zur Verfügung, die zum Beispiel Reportagen mit «Eintagsfliegen-Charakter» zu machen hatten, oder man verwendete sie für Sprachaufnahmen nochmals. Es ist zu bedenken, dass die Bänder wegen der zahlreichen Schnittstellen nicht mehr für neue Musikaufnahmen zu gebrauchen waren.

E.M.: Gibt es verloren gegangene Aufnahmen, die sie persönlich vermissen?

Roman Flury: Ja durchaus, ich denke da an Opernaufnahmen der späten 40er-Jahre aus dem Basler Stadttheater auf Folien. Aber nochmals: das Meiste ist erhalten. Vinylplatten sind für den Programmgebrauch durch CDs abgelöst worden, aber als Materie sind diese meines Wissens durchaus noch existent. Ich habe eher die Befürchtung, dass unter den älteren CDs einiges kaputt gehen könnte, weil sich vereinzelt CD-Material als nicht beständig erweist.

Das Radio hatte einen Kultur-auftrag

E.M.: Über den Inhalt von Radioproduktionen haben wir noch nicht gesprochen.

Roman Flury: Kurz gesagt: Es ging beim Radio darum, die lokalen Verpflichtungen wahrzunehmen, das Musikleben von Zürich, Bern und Basel und die führenden lokalen Künstler zu dokumentieren. Aber auch Künstler aus dem Ausland, die damals durchaus auch davon gelebt haben, von einer Radiostation zur nächsten zu reisen, um Aufnahmen zu machen. Wichtig ist die Feststellung, dass bei all diesen Aufnahmen das Repertoire eine grosse Rolle gespielt hat. Man wollte Werke dokumentieren, die nicht auf Platte erhältlich waren. Da hat man sehr viel geleistet, zum Teil auch Noten gekauft, etwa Führungsmaterialien aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, seien das Streichquartette oder kleine Besetzungen. Es wurden an lokale Künstler Aufträge erteilt, Werke einzustudieren und bei uns aufzunehmen. Grundsätzlich waren das Werke (als Beispiel nenne ich das Septett von Camille Saint-Saëns), die für unsere Hörer auf Platten nicht oder nur sehr schwer greifbar waren.

E.M.: Unterdessen hat sich wohl diese Aufgabe insofern erübrigt, als die meisten Werke auf CD greifbar sind.

Roman Flury: Das ist richtig; damals war es eine fundamentale Aufgabe des Radios, abseits des Standardrepertoires zu produzieren. Standardwerke nahm man bloss auf, wenn ein Mann wie Arturo Benedetti Michelangeli kam und nichts anderes als die «Images» von Debussy oder eine Sonate Beethovens zu spielen bereit war. (Lachend:) Vielleicht muss man aus heutiger Sicht anfügen, dass lokale Künstler ab und zu dazu «verurteilt» waren, irgendwelche «knochendürren» Werke (wie etwa die Klaviersonate von Ferdinand Ries) einzustudieren, um engagiert zu werden. Aber trotzdem: mit dieser Repertoirephilosophie waren die Radioproduktionen der 60er und 70er viel interessanter als heute, weil sie eine deutlich grössere Bandbreite abdeckten. Man war damals auch bereit, bestimmte Gefässe zu schaffen, um den Hörern Werke zugänglich zu machen, zu denen sie sonst keinen Zugang gehabt hätten (zum Beispiel sämtliche Kammermusikwerke von Haydn oder Schumann). In der Sendung «Die Kammermusikstunde» konnte ich wirklich Werke senden, die der Musikliebhaber nicht auf Platte gefunden hätte. Für den symphonischen Bereich mieteten wir in Basel jeden Sommer für 14 Tage das BOG-Orchester. So konnten wir Unübliches wie Werke von Joseph Rheinberger oder von Albert Dietrich, dem Zeitgenossen und Freund von Brahms, produzieren. Oder auch Werke von Schweizer Komponisten wie Schnyder von Wartensee oder Hermann Goetz.

E.M.: Sind denn die 50 Platten der Serie CTS (Communauté du travail Suisse), die ausschliesslich Schweizer Komponisten dokumentieren, in Zusammenarbeit mit dem Radio entstanden?

Roman Flury: Nein, das war ein Unternehmen des Tonkünstlervereins. Viele dieser Platten basieren aber durchaus auf Aufnahmen, die in Radiostudios vorhanden waren. Nur vereinzelt wurden indessen Anregungen dieser Kommission ans Radio herangetragen, wir sollten dies oder jenes produzieren.



Roman Flury (am Klavier sitzend) mit dem Pianisten Conrad Hansen (1906-2002) in der Steinway-Fabrik Hamburg bei der Auswahl eines neuen Flügels für das Radiostudio Basel (1979)

Über sehr gute Radiostudios und ihr Verschwinden

E.M.: Gibt es Dinge, die Sie beim heutigen Radio grundsätzlich vermissen oder denen Sie nachtrauern?

Roman Flury: Durchaus: In den 70er-Jahren hatte das Radiostudio Basel ein grosses Kammermusikstudio, das M3. Hier konnte vom einzelnen Pianisten bis zu einem mittelgrossen Jodlerchor alles auftreten und aufgenommen werden. Dann gab es das Studio M1, das grosse Orchesterstudio also, in dem bis 1970 das Unterhaltungsorchester einquartiert war und das an bestimmten Tagen auch sonst zur Verfügung stand. Im M1 hatte ein Kammerorchester Platz. Dort machten wir zum Beispiel Aufnahmen mit Quincy Jones oder Kurt Edelhagen. Zusätzlich gab es noch das M2, ein kleineres Studio, das bald in ein Hörspielstudio umgewandelt wurde. In den 50er-Jahren entstanden im M2 noch Klavieraufnahmen, etwa jene mit dem bedeutenden Schweizer Pianisten Paul Baumgartner. Zudem war noch das Aussenstudio im

Landgasthof Riehen für das Radiosinfonieorchester in Betrieb. Aber das ist eine traurige Geschichte sondergleichen: die Stadt Basel und das Radiosinfonieorchester. Es gibt in Basel die Mentalität, den Fünfer und das «Weggli» haben zu wollen: Man will alles in Basel haben, aber kein Geld dafür ausgeben.

Die Studios M1 und M3 waren technisch hervorragend ausgerüstet. In beiden standen übrigens in den 70er-Jahren wunderbare Steinway-Flügel. Beide Aufnahmestudios sind verschwunden. Im M3 ist heute der Sender «Virus» einquartiert. Im M1 hat es Büros und die Phonotheke. Die wertvollen Aufnahmestudios sind durch Verwaltung, Pop und DRS 3 ersetzt. Damit ist natürlich auch das ganze Leben mit Künstlern, die damals für Aufnahmen da waren und denen man im Haus und in der Kantine begegnete, etwa das Vegh Quartett, das Yuval oder das Beaux Art Trio, aus dem Studio verschwunden. Die Kammermusikproduktionen waren eine wunderbare Sache. Wenn ich mir erlauben darf, es überspitzt zu formulieren: Heute geht man herum und hängt da oder dort Mikrophone hinein und sendet zu einer Zeit, in der keiner hinhört. In diesem Sinne kann man nicht mehr von einem eigentlichen Kulturprogramm sprechen. Aber seien wir ehrlich: Auch beim Sündwestfunk oder beim Bayerischen Rundfunk ist das breitgefächerte Repertoire der 70er-Jahre nicht mehr präsent. Das mag durchaus auch mit der allgemeinen Orchesterkrise zusammenhängen.

Formulieren wir es wertfreier: Der Kulturauftrag öffentlich-rechtlicher Stationen wird heute anders verstanden als in den 70er-Jahren.

Ich möchte aber betonen, dass ich gerne auf meine Zeit beim Radio zurückblicke. Es gab viele wunderbare Begegnungen mit Künstlern und Kollegen. Und ich hatte natürlich immer wieder ein befriedigendes Gefühl, wenn eine mit Überzeugung vorbereitete Sendung den Weg zu unseren Hörern fand.

E.M.: Ich bedanke mich im Namen unserer Mitglieder herzlich für das interessante Gespräch.



Das Radiostudio Basel im März 2010: Wie geht es weiter? Was bleibt in Basel? Zur Zukunft von Gebäude und Radio Basel ist im Moment einiges unklar.