

# Radio Cologne Sound

**Das Studio für Elektronische Musik  
des WDR**

herausgegeben von / edited by  
Harry Vogt / Martina Seeber

übersetzt von / translated by  
Wieland Hoban, Martina Seeber, Harry Vogt



Kunststiftung  
NRW

A solid red diagonal line that starts below the 'Kunststiftung NRW' text and extends towards the right side of the page.

Erstausgabe / First edition 2024  
© by the authors, editors and photographers  
all rights reserved, Wolke Verlag

Coverdesign: Friedwalt Donner, Alonissos

ISBN 978-3-95593-259-6

[www.wolke-verlag.de](http://www.wolke-verlag.de)

# Inhalt / Content

**Grußwort / Preface** .. . . . . 12 | 13

## Radio Cologne Sound

Harry Vogt / Martina Seeber .. . . . . 14 | 15

## Elektronische Alchimie in der Hexenküche. Die Geschichte des Studios für elektronische Musik / **Electronic Alchemy in the Witches' Kitchen. History of the Studio for Electronic Music**

Jennifer Iverson .. . . . . 28 | 29

**CD 1.1** .. . . . . 52 | 53

- Heinz Schütz *Morgenröte* (1952)
- Karel Goeyvaerts *Compositie Nr. 5 met zuivere tonen* (1953)
- Gottfried Michael Koenig *Klangfiguren I* (1955)
- Giselher Klebe *Interferenzen* (1955)
- Karlheinz Stockhausen *Gesang der Jünglinge* (1955–56)

## Studio als Instrument. Interaktion von Technik und Ästhetik /

### Studio as an Instrument. Interaction of Technology and Aesthetics

Reinhold Friedl .. . . . . 64 | 65

**CD 1.2** .. . . . . 84 | 85

- Franco Evangelisti *Incontri di fasce sonore* (1957)
- György Ligeti *Artikulation* (1957)
- Herbert Brün *Anepigraphe* (1958)
- Mauricio Kagel *Transición I* (1958–59)
- Herbert Eimert *Epitaph für Aikichi Kuboyama* (1960–62)

## Drei Ägiden / **Three Aegides**

Pionier und Patriarch / **Pioneer and Patriarch**: Herbert Eimert

Michael Struck-Schloen .. . . . . 94 | 95

Le studio, c'est moi: Karlheinz Stockhausen

Hannah Schmidt .. . . . . 102 | 101

Zu neuer Blüte? / **A New Heyday?**

Studioleniter / **Studio Director** York Höller

Rainer Nonnenmann .. . . . . 108 | 109

**CD 2** .. . . . . 116 | 117

- Johannes Fritsch *Fabula rasa* (1964)
- Michael von Biel *Fassung* (1964)
- Karlheinz Stockhausen *Mikrophonie II* (1965)
- Peter Eötvös *Mese* (1968)
- Mesías Maiguashca *Hör zu* (1969)

## Sessions im Tiefkeller. Teamgeist im elektronischen Studio

### Subcellar Sessions. Team Spirit in the Electronic Studio

Björn Gottstein . . . . . 126 | 127

**CD 3** . . . . . 140 | 141

Nicolaus A. Huber *Aion* (1968/72)  
Henri Pousseur *Lob des langen Marsches* (1972–73)  
Winfried Jentzsch *Cellomusik* (1972/74)  
Rolf Gehlhaar *Fünf deutsche Tänze* (1975)  
Thomas Kessler *Dialoge* (1977)

## 404 not found. Elektronische Archäologie

### 404 not found. Electronic Archaeology

Sebastian Berweck . . . . . 150 | 151

**CD 4** . . . . . 160 | 161

Iannis Xenakis *La Légende d'Eer* (1977–78)  
York Höller *Schwarze Halbinseln* (1982)  
Michael Obst *Chansons* (1986)  
John McGuire *Vanishing Points* (1988)

## Unerhört. Rezeption (und Nachleben) des Kölner Studios

### Unheard-of. The Reception (and Afterlife) of the Cologne Studio

Martina Seeber / Harry Vogt . . . . . 172 | 173

## Konzept für eine Präsentation

**Concept for a Presentation** . . . . . 192 | 193

**CD 5** . . . . . 202 | 201

Younghi Pagh-Paan *Tsi-Sbin-Kut* (1991/94)  
Jonathan Harvey *One Evening* . . . (1993–94)  
Luc Ferrari *Porte Ouverte sur Ville* (1994)  
Marco Stroppa *Zwielicht* (1994–99)

**Studio-Erinnerungen / Studio Memories** . . . . . 210 | 211

**Glossar / Glossary** . . . . . 236 | 237

**Chronologie / Chronology** . . . . . 260 | 261

CDs: Werke und Aufnahmen / **Works and Recordings** . . . . . 274

Literatur / **Literature** . . . . . 278

Abbildungsnachweise / **Illustration credits** . . . . . 282

Abkürzungen / **Abbreviations** . . . . . 283

Register / **Index** . . . . . 284

## Grußwort

„Das wahre Herz der europäischen elektronischen Tradition war in Köln zu finden“. Dass die BBC den Puls der jungen Szene, die im Konzert auf Interpreten aus Fleisch und Blut verzichten wollte, in den 1950er und 60er Jahren ausgerechnet in der Domstadt lokalisiert, ist ohne Abstriche dem Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks zu verdanken. Und natürlich Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Herbert Eimert oder Ernst Krenek, die dort Pionierarbeit leisteten. Es ist ein leuchtendes Beispiel dafür, wie der Rundfunk schöpferische Arbeit nachhaltig fördern kann und zugleich weit über Köln und Nordrhein-Westfalen, über das Radioprogramm, ja, über die Musikszene hinaus ausstrahlt und weltweit wirken kann.

Das Kölner Klanglabor, in dem in der Folge auch Komponisten wie Iannis Xenakis, Peter Eötvös oder York Höller arbeiten, gilt als die Wiege der elektronischen Musik. Der Forschergeist und die Produktionen des Studios haben Auswirkungen bis heute. Und auch jenseits der Avantgarde, im Bereich der Pop und Rockmusik, ist der Einfluss der WDR-Elektroniker zu spüren. Die Beatles, Kraftwerk und CAN haben sich von Köln inspirieren lassen, und nicht zufällig berufen sich später auch die Pioniere des Techno auf die bahnbrechende Arbeit des Studios.

Das Studio für Elektronische Musik des WDR ist ein besonderer Ort, um den sich Mythen und Legenden ranken. Man könnte viele Geschichten darüber erzählen. Einige findet man in der von der Kunststiftung NRW geförderten Publikation „Radio Cologne Sound“. Harry Vogt und Martina Seeber beleuchten darin in Wort, Bild und Ton die Hintergründe dieses legendären Studios und seine Bedeutung für Nordrhein-Westfalen und darüber hinaus für Musikgeschichte weltweit.

Dr. Andrea Firmenich  
Generalsekretärin  
Kunststiftung NRW

## Preface

„The Real Heart of the European Electronic Tradition was to be found in Cologne“. The fact that the BBC locates the pulse of the young scene, which wanted to do without performers of flesh and blood in concert, in the 1950s and 60s in the cathedral city of all places, is without a doubt due to the Studio for Electronic Music of West German Radio. And, of course, composers such as Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Herbert Eimert and Ernst Krenek, who did pioneering work there. It is a shining example of how radio can sustainably promote creative work and at the same time radiate far beyond Cologne and North Rhine-Westphalia, beyond the radio programme, indeed beyond the music scene, and can have an impact worldwide.

The Cologne Sound Laboratory, where composers such as Iannis Xenakis, Peter Eötvös and York Höller subsequently worked, is regarded as the cradle of electronic music. The spirit of research and the studio's productions still have an impact today. And the influence of the WDR electronic engineers can also be felt beyond the avant-garde, in the field of pop and rock music. The Beatles, Kraftwerk and CAN all drew inspiration from Cologne, and it is no coincidence that the pioneers of techno later referred to the studio's ground-breaking work.

WDR's electronic music studio is a special place, surrounded by myths and legends. Many stories could be told about it. Some of them can be found in the publication „Radio Cologne Sound“, sponsored by the Kunststiftung NRW. Harry Vogt and Martina Seeber shed light on the background to this legendary studio in words, pictures and sound.

Dr. Andrea Firmenich  
General Secretary  
Kunststiftung NRW

## Radio Cologne Sound

Harry Vogt / Martina Seeber

In seinem Roman *The Crying of Lot 49* führt uns Thomas Pynchon in eine obskure Bar. Nicht weit von Los Angeles entfernt, ist „The Scope“ der „Haupttreff der Elektroniker“. Als aus der Jukebox plötzlich ein „wildes Pfeifen und Keuchen“ losbricht, erfährt die irritierte Protagonistin: „Das ist von Stockhausen [...] die Leute, die früh hier sind, stehen mehr auf den Radio Cologne Sound“, weshalb sie sich an Samstagen kurz nach Mitternacht zu „Sinuston-Sessions“ verabredeten (Pynchon 1980: 39–40).

Was der amerikanische Autor 1966 skurril in Szene setzt, wird schon in den 1950er Jahren weit über die Grenzen der Avantgarde-Zirkel hinaus wahrgenommen. Elektronische Musik – Made in Cologne – entwickelt sich zu einem Mythos und verwandelt die Domstadt und den WDR, der bis 1956 noch Teil des NWDR war, zum „Zentrum einer Weltsensation“ (Werner Klüppelholz: 22) oder in der Erinnerung des Schriftstellers und Komponisten Hans G Helms, der selbst im regen Austausch mit dem sich im Rundfunk formierenden, künstlerisch-intellektuellen Zirkel steht, zur „zeitweiligen Weltmetropole der neuen Musik.“ (in Custodis: 57)

Der Aufstieg des Studios für Elektronische Musik in die internationale Liga der Avantgarde-Künste ist vor allem den visionären und durchsetzungsstarken Persönlichkeiten der Frühzeit zu verdanken wie dem Redakteur und Komponisten Herbert Eimert, dem Wissenschaftler Werner Meyer-Eppler, dem jungen Komponisten Gottfried Michael Koenig, der das Studio auch als Assistent prägt, und natürlich Karlheinz Stockhausen, der fast von Anfang an mit von der Partie ist, bald neben Eimert zum Diskursführer der jungen Gattung aufsteigt und später großzügig darüber hinwegsehen wird, dass die elektronische Musik keine Kölner Erfindung ist.

Aus den Kölner Studiokreisen kommt jedoch der Begriff. Werner Meyer-Eppler verwendete ihn erstmals 1949, und auch Stockhausen plädierte für den vom englischen „electronic“ adaptierten Terminus, ebenso wie der frühe Studiogast Herbert Brün, dem diese Bezeichnung „elegant, geistiger“ zu sein schien als „das Wort elektrisch, das man durch Bügeleisen, Straßenbahn und Rasierapparate für entwürdigt hielt“ (Brün: 1).

Das Studio für Elektronische Musik (SEM) knüpft zum Teil an die Idee der 1928 gegründeten Berliner Rundfunkversuchsstelle als tech-

# Radio Cologne Sound

Harry Vogt / Martina Seeber

In his novel *The Crying of Lot 49*, Thomas Pynchon takes us to an obscure bar. Not far from Los Angeles, “The Scope” is the “main meeting place for electronic musicians”. When a “sudden chorus of whoops and yibbles” suddenly erupts from the jukebox, the irritated protagonist learns: “That’s by Stockhausen [...] the early crowd tends to dig your Radio Cologne Sound,” which is why they arrange to meet for “Sinewave Sessions” shortly after midnight on Saturdays (Pynchon 1966: 31).

What the American author whimsically puts on stage in 1966 is already noticed far beyond the borders of the avant-garde circles in the 1950s. Electronic music – made in Cologne – develops into a myth and transforms the city with the famous cathedral and the WDR, which until 1956 was part of the NWDR, into the “center of a world sensation” (Werner Klüppelholz: 22) or, in the memory of the writer and composer Hans G Helms, who himself is in lively exchange with the artistic-intellectual circle forming in the radio, into the “temporary world metropolis of new music.” (in *Custodis*: 57)

The rise of the Electronic Music Studio into the international league of avant-garde arts is primarily due to the visionary and assertive personalities of the early days, such as the editor and composer Herbert Eimert, the scientist Werner Meyer-Eppler, the young composer Gottfried Michael Koenig, who also left his mark on the studio as an assistant, and of course Karlheinz Stockhausen, who was involved almost from the beginning, soon rising alongside Eimert to become the discourse leader of the young genre and later generously overlooking the fact that electronic music was not a Cologne invention.

However, the term comes from Cologne studio circles. Werner Meyer-Eppler used it for the first time in 1949, and Stockhausen also pleaded for the term adapted from the English “electronic,” as did the early studio guest Herbert Brün. The expression seemed to him “more elegant, more spiritual” than “the word electric, which was thought to be debased by irons, streetcars, and razors.” (1962: 1)

The Studio for Electronic Music (SEM) is partly linked to the idea of the Berlin “Rundfunkversuchsstelle” founded 1928 as a technical-artistic research laboratory. The Weimar Republic maintained a “Laboratory for

nisch-künstlerisches Forschungslabor an. Die Weimarer Republik unterhielt an der Hochschule für Musik Berlin ein „Laboratorium für neue Töne“, in dem bis zur Schließung durch die nationalsozialistische Regierung im Jahr 1935 mit „elektrischer Musik“ experimentiert wurde und Friedrich Trautwein das Trautonium entwickelte.

Dass ein Rundfunksender in einer Zeit, als das Land kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Trümmern liegt, in die Entwicklung elektronischer und damit genuin radiophoner Lautsprechermusik investiert, ist keine Selbstverständlichkeit. Zugleich wird ein Studio für experimentelle Musik nicht „von oben“ verordnet. Es muss erträumt, erarbeitet und erkämpft werden. Das SEM hat mehrere Väter. Vorbereitet wird die Idee von Robert Beyer, der als Tonmeister und Lektor im NWDR tätig ist und schon 1928 seine Vision einer kommenden „Klangfarbenwelt“ (in Ebbecke: 6) entwickelt hatte, sowie von dem Bonner Phonetiker, Akustiker, Kommunikations- und Informationstheoretiker Werner Meyer-Eppler. Beiden gelingt es, den Komponisten und Musikkritiker Herbert Eimert, der 1945 als erster Musikredakteur des NWDR angestellt wird, von ihrer Vision zu überzeugen. Eimert wiederum gewinnt den Intendanten Hanns Hartmann für seine innovativen Gedanken. Laut Stockhausen ist ihm das SEM letztlich „zu verdanken“. (1963: 140) Hartmann, der Schlossersohn aus Essen, spätere Schauspieldirektor und seit 1947 Intendant des Funkhauses Köln, hat ein Herz für die Kunst. 1954 ruft er auch ein Orchester für historische Aufführungspraxis in Leben: die Cappella Coloniensis, für die man Instrumente kauft und Spezialisten einlädt.

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk ist ein starker Motor für die junge Nachkriegskultur. Für seine Programme braucht er Musik und kommt mit der Beauftragung neuer Werke zugleich seinem gesetzlich verankerten Kulturauftrag nach. Für Mauricio Kagel war deshalb „die damalige Entscheidung des WDR genauso nützlich wie uneigennützig“. (in MdZ 50: 153) Strategisch klug wird der technisch-finanzielle Aufwand für das SEM im Vorfeld aber zunächst heruntergespielt. Im Protokoll der Gründungssitzung am 18. Oktober 1951 ist festgehalten, die „notwendigen technischen Hilfsmittel“ seien im Sender vorhanden, „zusätzliche Kosten“ würden nicht anfallen (siehe S. 260).

Ein weiteres, wichtiges Argument für die Einrichtung des SEM ist von Anfang an auch die Absetzung von der internationalen Konkurrenz: von der bereits viel beachteten *Musique concrète* am Pariser Rundfunk und der, sich in privaten Kreisen entwickelnden, *Music for Tape* in New York. Und schließlich bietet die Studiogründung für den Kölner Sender, damals eine *Dependance* des NWDR, auch noch die Möglichkeit, sich gegenüber der Zentrale in Hamburg zu profilieren.

New Sounds” at the Berlin Academy of Music, where “electric music” was experimented with and where Friedrich Trautwein developed the *trautonium* until the National Socialist government closed the institution in 1935.

It is not a matter of course that a radio station invests in the development of electronic and thus genuinely radiophonic loudspeaker music at a time when the country lies in ruins shortly after the end of the Second World War. At the same time, a studio for experimental music is not decreed “from above”. It has to be dreamed up, worked out and fought for. The SEM has several fathers. The idea was prepared by Robert Beyer, who worked as a sound engineer and lector at the NWDR and had already developed his vision of a coming “world of sound colors” (in Ebbecke: 6) in 1928, as well as by the Bonn phonetician, acoustician, communication and information theorist Werner Meyer-Eppler. Both succeeded in convincing the composer and music critic Herbert Eimert, who was hired as the first music editor of the NWDR in 1945, of their vision. Eimert in turn succeeded in winning over the director Hanns Hartmann for his innovative thoughts. According to Stockhausen, the SEM is ultimately “indebted to him.” (1963: 140) The son of a locksmith from Essen, later theater director and, since 1947, director of the *Funkhaus* in Cologne, had a heart for the arts. In 1954 he also created the *Cappella Colonensis*, an orchestra for historical performance practice, for which instruments were bought and specialists invited.

Public broadcasting is a powerful engine for young post-war culture. It needs music for its programs and, by commissioning new works, at the same time fulfills its legally enshrined cultural mandate. For Mauricio Kagel, therefore, “the WDR’s decision at the time was as useful as it was altruistic.” (in *MdZ* 50: 153) Strategically clever, however, the technical-financial expense for the SEM was initially downplayed in the run-up. In the minutes of the founding meeting on October 18, 1951, it is stated that the “necessary technical resources” were available at the station and that “additional costs” would not be incurred (see page 261).

Another important argument for the establishment of the SEM is that it sets the station apart from the international competition: from the already highly regarded *Musique concrète* at the Paris radio station and the *Music for Tape* in New York, which was developing in private circles. And finally, the founding of the studio also offered the Cologne station, at that time a branch of the NWDR, the opportunity to distinguish itself from the headquarters in Hamburg.

Herbert Eimert’s idea was clear from the start. Art music was to be created at the SEM. Composers from all over the world would research

Herbert Eimerts Idee ist von Anfang an fest umrissen. Im SEM soll Kunstmusik entstehen. Komponisten aus aller Welt würden dort forschen und produzieren (vgl. Kirchmeyer 1998: 7ff). Nicht zu den Aufgaben soll die Produktion von Klangeffekten und Geräuschen gehören, wie sie in Hörspielabteilungen gebraucht werden. Damit schafft Eimert den künstlerischen Freiraum, den Komponisten wie Stockhausen, Kagel, Krenek oder Ligeti wenig später erfolgreich nutzen. So sehr das SEM sich jedoch anfangs vom traditionellen Hörspiel abgrenzt, so nah steht es später dem Studio Akustische Kunst des WDR. Das von Klaus Schöning 1968 initiierte Genre überschneidet sich immer wieder mit der elektronischen Musik. Auffallend, dass dort vorzugsweise solche Komponisten arbeiten, die – außer Kagel – nie ins SEM eingeladen werden: u. a. John Cage, Dieter Schnebel oder Pierre Henry.

Was die in das neue Kölner Funkhaus am Wallraffplatz eingeladenen Komponisten auf Anhieb fasziniert, ist die Möglichkeit, dass sie im SEM „so direkt im Material wie nur der Maler oder Bildhauer“ arbeiten können (Ernst Krenek: 206). Die technischen Mittel für diese Arbeit kommen tatsächlich zu einem großen Teil aus dem Funk, vor allem aus der Abteilung Messtechnik. Die normalerweise zur Prüfung und Wartung der Rundfunktechnik verwendeten Geräte – Impuls- und Rauschgeneratoren, Schwebungssummer, Filter oder Vocoder – werden nun zweckentfremdet, um das neue Klangmaterial zu generieren und zu transformieren. Einige der Apparate stammen noch aus Armeebeständen. In den Anfangsjahren setzt man in Köln nicht auf elektrische Musikinstrumente, sondern auf die Verschaltung der existierenden Geräte und damit auf „Eigenbau“. Erst in den 70er Jahren werden – u. a. mit dem Synthesizer – verstärkt Produkte der kommerziellen Musikindustrie eingesetzt, was die Arbeit vereinfacht, zugleich den konfektionierten Sound des Mainstreams einfließen lässt. Vielleicht ist das eine der Fahrten zum „Radio Cologne Sound“, der suggeriert, dass es einen unverwechselbaren „Kölner Klang“ gäbe?

Dabei ist die Existenz des SEM meist ungewisser, als es von außen den Anschein hat. Ortswechsel spiegeln den immer wieder instabilen Zustand der Einrichtung, die sich aber dennoch zwischen Provisorium und Pragmatismus zur Instanz entwickelt. Anfangs ohne festen Ort, ist das Studio in verschiedenen „Tonträgerräumen“ unterwegs, im Atombunker, seit den 1980er Jahren ausgelagert in der Annostraße im Kölner Süden und nach 2000 eingemottet im Vorort Ossendorf. Kaum bekannt ist, wie mühsam sich der tägliche Überlebenskampf von Anfang an gestaltet. Dass das 1953 „gezeigte Studio eine Fiktion war, kaum funktionierte und nach wenigen Versuchen außer Betrieb kam“, wurmt Herbert Eimert

and produce there (cf. Kirchmeyer 1998: 7ff). The production of sound effects and noises, as they are needed in radio play departments, should not be part of the tasks. In this way, Eimert creates the artistic freedom that composers such as Stockhausen, Kagel, Krenek or Ligeti successfully use a little later. However, as much as the SEM initially distances itself from traditional radio play, it later becomes close to the Studio Akustische Kunst of the WDR. The genre, initiated by Klaus Schöning in 1968, repeatedly overlaps with electronic music. It is striking that composers who are never invited to the SEM – except for Kagel – preferentially work there: John Cage, Dieter Schnebel or Pierre Henry, among others.

What fascinates the composers invited to the new Cologne Funkhaus at Wallraffplatz right away is the possibility that they can work in the SEM “as directly in the material as only the painter or sculptor can.” (Ernst Krenek: 206) The technical resources for this work actually come in large part from the radio, especially from the Measurement Department. The devices normally used to test and maintain radio technology – pulse and noise generators, beat buzzers, filters or vocoders – are now used in a misappropriated way to generate and transform new sound material. Some of the equipment still comes from army stocks. In the early decades, Cologne does not rely on electric musical instruments, but on the circuitry of the devices, and thus on “home-made.” It was not until the 1970s – with the synthesizer, among other things – that products of the commercial music industry were increasingly used, which simplified the work, but at the same time allowed the ready-made sound of the mainstream to flow in. Perhaps this is one of the traces to the “Radio Cologne Sound”, which suggests that there is an unmistakable Cologne sound?

The SEM's existence is usually more uncertain than it appears from the outside. Changes of location reflect the constantly unstable state of the institution, which nevertheless develops into an instance between provisionality and pragmatism. Initially without a fixed location, the studio has been on the road in various sound studios, in the atomic bunker, since the 1980s relocated to Annostraße in the south of Cologne, and after 2000 mothballed in the suburb of Ossendorf. It is hardly known how arduous the daily struggle for survival has been from the very beginning. The fact that the studio “shown in 1953 was a fiction, hardly functioned at all and went out of operation after only a few attempts” still rankles Herbert Eimert 20 years later (Eimert/Humpert 1973: 25). Despite the great response that initially spurred the SEM, it was lacking at every turn. Again and again, necessary investments have to be urged. As early as the mid-1960s, Otto Tomek, the editor at the time, sees the studio as hopelessly outdated, as “its own museum.” Between the moves and renovations,

noch 20 Jahre später (Eimert/Humpert 1973: 25). Trotz der großen Resonanz, die das SEM anfangs beflügelt, fehlt es an allen Ecken und Enden. Immer wieder müssen notwendige Investitionen angemahnt werden. Bereits Mitte der 60er Jahre sieht Otto Tomek, der damalige Redakteur, die Einrichtung hoffnungslos veraltet, als „sein eigenes Museum“. Zwischen den Umzügen und Umbauten liegen zudem lange Zwangspausen, in denen das Studio auf den sich ebenso permanent wie rasant ändernden Stand der neusten Technik gebracht wird. Besonders einschneidend sind die Jahre 1963–67 und 1982–87, in denen die Arbeit weitgehend erlahmt.

Vielleicht liegt die größte Wirkung des SEM auch in seinem Geist: in der Ermöglichung, musikalisches Neuland zu entdecken und zu erkunden, ein Terrain jenseits der ausgetretenen Pfade, in Abkehr von den bekannten Klangkörpern, von der menschlichen Stimme und Instrumenten. Das Studio hat Komponisten motiviert und ermutigt, Material, Maschinen und Methoden neu zu entwickeln, um Ideen und Visionen Klang werden zu lassen. Und am Ende vielleicht zu entdecken, dass viele der generierten Klänge und Verfahren auch die Musik ohne Elektronik befruchten, indem die gesammelten Erfahrungen und Erkenntnisse auf die menschliche Stimme und Instrumente zurück übertragen werden.

## Mythen und Legenden

Um das Kölner Klanglabor ranken sich viele Mythen und Legenden. Seine Historie wird meist auf die „goldenen“ 50er und 60er Jahre konzentriert und reduziert. Wir wollen hier nicht nur die Gründerzeit, sondern die gesamte Geschichte nachzeichnen: die Öffnung in den 70ern, die zeitweise Stagnation und die späte Blüte in den 80er und 90er Jahren, flankiert von ausgewählten Produktionen auf fünf CDs.

Die hier versammelten Essays widmen sich zunächst der Historie des SEM (Jennifer Iverson), und den Persönlichkeiten seiner drei Leiter. Angefangen mit dem Gründungsvater Herbert Eimert, der 1963 von Karlheinz Stockhausen beerbt wird, dessen Name vielen fast als Synonym fürs SEM gilt und der hier Musikgeschichte schreibt. Ihm folgt 1990 York Höller, der die Einrichtung reaktiviert und sie noch einmal aufleuchten lässt.

Technik und Ästhetik – die beiden rasant sich entwickelnden Bezugsgrößen des elektronischen Komponierens – setzt Reinhold Friedl in seinem Beitrag in Szene, während Björn Gottstein den Teamgeist im SEM als Ort des Austauschs zwischen Komponisten, Realisatoren sowie Zaungästen reflektiert. Und Sebastian Berweck geht der grundlegenden Fra-

there were also long breaks in which the equipment was brought up to speed with the latest technology, which was changing both constantly and rapidly. Particularly drastic are the years 1963–67 and 1982–87, during which work is largely paralyzed.

Perhaps the SEM's greatest impact also lies in its spirit: in enabling people to discover and explore new musical territory, terrain beyond the beaten path, and in turning away from familiar sound bodies, such as the human voice and instruments. The studio has motivated and encouraged composers to redevelop materials, machines, and methods to make their ideas and visions sound. And in the end, perhaps, to discover that many of the sounds and processes generated also fertilize the music without electronics, in that the experience and insights gained can be transferred back to the human voice and instruments.

## Myths and Legends

There are many myths and legends surrounding the Cologne Sound Laboratory. Its history is usually concentrated and reduced to the “golden” 50s and 60s. We want to trace here not only the founding period, but the entire history: the opening in the 70s, the temporary stagnation and the late blossoming in the 80s and 90s, flanked by selected productions on five CDs.

The essays collected here are first devoted to the history of the SEM (Jennifer Iverson), and the personalities of its three directors. They begin with Herbert Eimert, the founding father, who was succeeded in 1963 by Karlheinz Stockhausen, whose name is considered by many to be almost synonymous with the SEM and who writes music history here. He is followed in 1990 by York Höller, who reactivates the institution and makes it shine once again.

Technology and aesthetics – Reinhold Friedl's article focuses on the two rapidly evolving benchmarks of electronic composing, while Björn Gottstein reflects on the team spirit at the SEM as a place of exchange between composers, realizers and onlookers. Sebastian Berweck explores the fundamental question of how electronic compositions still can be performed when the technology has long since been consigned to the museum.

But how was and is the SEM, which hit the headlines early on, perceived by the public? We shed light on striking moments up to late and still unfinished attempts at revival. All the more important are the memories in which personal tones are struck, bringing back to life the work, the

ge nach, wie elektronische Kompositionen noch auf die Bühne kommen, wenn die Technik längst im Museum steht.

Wie aber wurde und wird das SEM, das schon früh in die Schlagzeilen gerät, in der Öffentlichkeit wahrgenommen? Wir werfen Schlaglichter auf markante Momente bis hin zu späten und noch unabgeschlossenen Wiederbelebungsversuchen. Umso wichtiger sind die Erinnerungen, in denen persönliche Töne angeschlagen werden und in denen die Arbeit, Atmosphäre, Aufregung und der Aufbruchgeist wieder lebendig werden. Stellvertretend für die verschiedenen Ideen, das Studio der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen, steht das Konzept für eine Präsentation. Ein Glossar erklärt schließlich in aller Kürze einige der wichtigsten Fachbegriffe.

Unter den Abbildungen finden sich seltene, teils unveröffentlichte Fotografien, etwa von den SEM-Technikern Werner Scholz und Volker Müller, die Situationen, Stimmungen, Personen und mit viel ästhetischem Gespür auch die Geräte eingefangen haben.

## CD Edition

Herzstück des Buchs ist der Radio Cologne Sound. Die fünf CDs enthalten eine umfangreiche Auswahl aus den mehr als 200 Produktionen des SEM. 28 Werke lassen fünf Jahrzehnte Revue passieren – mit ihren wichtigsten Exponenten und Entwicklungen, aber auch wenig bekannten und noch nicht veröffentlichten Arbeiten. Die Auswahl war nicht leicht. Vielzitierte Meilensteine – wie Stockhausens *Kontakte* oder *Hymnen*, Kagels *Acustica* oder Zimmermanns *Requiem* – haben wir vernachlässigt, da sie meist mehrfach auf Tonträgern vorliegen. Die Werke von Johannes Fritsch, Mesías Maiguashca, Luc Ferrari, Henri Pousseur, Winfried Jentsch, Thomas Kessler, Michael Obst und Marco Stroppa sind hier zum ersten Mal auf CD erhältlich. Nur in wenigen Fällen müssen wir uns – aufgrund der langen Dauern – auf Ausschnitte beschränken, was sich vielleicht verschmerzen lässt, zumal die Kompositionen von Pousseur, Gehlhaar, Obst und Ferrari in voller Länge auf der Homepage des Wolke Verlages abrufbar sind.

Ein Wort zum Mastering der CDs, das angesichts der Unterschiedlichkeit der – zum Teil fast siebzig Jahre alten – Aufnahmen viele technische, archivarische und ästhetische Fragen aufwirft. Angefangen damit, was eigentlich das Original ist. Viele der hier versammelten Werke existieren in mehreren Versionen, die sich zum Teil erheblich voneinander unterscheiden wie z.B. Michael von Biels *Fassung*. Hier gibt es mindes-

atmosphere, the excitement and the spirit of departure. The concept for a presentation is representative of the various ideas for making the studio accessible to the public again. Finally, a glossary briefly explains some of the most important technical terms.

Among the illustrations are rare, partly unpublished photographs, for example by SEM technicians Werner Scholz and Volker Müller, who captured situations and moods, people and, with a great deal of aesthetic flair, the equipment.

## CD Edition

The heart of the book is the Radio Cologne Sound. The five CDs contain an extensive selection from the more than 200 productions of the SEM. 28 works let five decades pass in review – with their most important exponents and developments, but also little known and not yet published works. The selection was not easy. We have neglected much-cited milestones – such as Stockhausen's *Kontakte* or *Hymnen*, Kagel's *Acustica* or Zimmermann's *Requiem* – because most of them are available several times on recordings. On the other hand, the works of Johannes Fritsch, Mesías Maiguashca, Luc Ferrari, Henri Pousseur, Winfried Jentzsch, Thomas Kessler, Michael Obst and Marco Stroppa are available here on CD for the first time. Only in a few cases we have to limit ourselves – due to the long durations – to excerpts, which can perhaps be forgiven, especially since the pieces by Pousseur, Gehlhaar, Obst and Ferrari are available in full length on the homepage of the Wolke Verlag.

A word about the mastering of the CDs, which, given the diversity of the recordings – some of which are almost seventy years old – raises many technical, archival and aesthetic questions. Starting with what is actually considered to be the original. Many of the works collected here exist in several versions, some of which differ considerably from one another, such as Michael von Biel's *Fassung*: There are at least two originals with four or five tracks, each in several versions. We have chosen the most recent and at the same time most lively version from 2004, in which the fifth track, realized at the time, wanders in space. In some cases, we consulted analog master tapes in the archive for the decision-making process.

As a rule, however, we are guided by the digitalizations created by the longtime studio technician Volker Müller, who has reproduced the original as unadorned as possible, without additions. Accordingly, nowhere is the substance interfered with. Only obvious technical imperfections – such as sampling errors or network hummers – have been eliminated

tens zwei Originale: ein vier- und ein fünfspuriges, jeweils in mehreren Versionen. Wir haben uns für die jüngste und zugleich lebendigste „Fassung“ von 2004 entschieden, bei der die seinerzeit nachträglich realisierte fünfte Spur im Raum wandert. In einigen Fällen haben wir für die Entscheidungsfindung analoge Mutterbänder im Archiv zu Rate gezogen.

In der Regel orientieren wir uns aber an den Digitalisierungen, die der langjährige Studiotechniker Volker Müller erstellt hat und dabei das Original möglichst ungeschönt, ohne Zusätze, abgebildet hat. Dementsprechend wird nirgends in die Substanz eingegriffen. Nur offensichtliche technische Unebenheiten – wie Abtastfehler oder Netzbrummer – sind so weit wie möglich eliminiert. Angeglihen sind indessen Panorama und Pegel, um die Durchhörbarkeit der CDs zu gewährleisten. Ein Glücksfall ist, dass Dirk Franken, der mit dem Mastern betraut war, mit dem SEM über Jahrzehnte verbunden war.

## **Danksagung**

Die Realisation von Buch und CDs wäre ohne Hilfe und Unterstützung nicht denkbar, wofür wir an dieser Stelle unseren Dank aussprechen wollen. Zuerst unseren Autor:innen für die engagierte Mitarbeit. Für Materialien, Hinweise und Auskünfte danken wir – neben den beteiligten Komponist:innen – Măkhi Xenakis und Etienne Assous (Association Les Amis de Xenakis), Marcus Tomek, Heidy Zimmermann und Matthias Kassel (Paul Sacher Stiftung Basel), Jürgen Krebber (Internationales Musikinstitut Darmstadt), Meredith Self (New York Philharmonic Archive), Florence Millet und Eugene Ho Yu-Chin (Hochschule für Musik und Tanz Köln), Ulrike Bretz-Faust (Wergo), Sebastian Solte, Werner Scholz, Susanne Rumpf und Rainer Peters sowie den vielen Kolleg:innen aus verschiedenen Bereichen des WDR, die unser Vorhaben tatkräftig unterstützt haben: Maria Lutze, Laura-Jane Müller und Petra Witting-Nöthen, Dr. Jutta Stüber und Dr. Jutta Lambrecht, Markus Haßler und Klaus Münster, Anke Pressel, Matthias Kremin, Andrea Zschunke, Dirk Franken, Frank Schneider, Rosy Kießl und Matthias Hoheisel sowie Birol Teke und Britta Dittges (WDR Mediagroup); unserem unermüdlichen, begeisterungsfähigen und unterstützenden Verleger Peter Mischung; und – last but not least – der Kunststiftung NRW: Dr. Ursula Sinnreich, die den ersten Anstoß zu dieser Publikation gab, sowie Csaba Kézér und Dr. Andrea Firmenich, die – trotz Corona-bedingter Verzögerungen – dem ambitionierten Projekt die Stange gehalten haben.

as far as possible. However, panorama and level are adjusted in order to guarantee the audibility of the CDs. A stroke of luck is that Dirk Franken, who was entrusted with the mastering, was connected with the studio for decades.

## **Acknowledgments**

The realization of the book and CDs would have been unthinkable without help and support, for which we would like to express our thanks. First of all to our authors for their dedicated collaboration. For materials, hints and information we thank – besides the composers involved – Måki Xenakis and Etienne Assous (Association Les Amis de Xenakis), Marcus Tomek, Heidy Zimmermann and Matthias Kassel (Paul Sacher Foundation Basel), Jürgen Krebber (Internationales Musikinstitut Darmstadt), Meredith Self (New York Philharmonic Archive), Florence Millet and Eugene Ho Yu-Chin (Cologne University of Music and Dance), Ulrike Bretz-Faust (Wergo), Sebastian Solte, Werner Scholz, Susanne Rump, Rainer Peters and the many colleagues from various departments of the WDR, who actively supported our project: Maria Lutze, Laura-Jane Müller and Petra Witting-Nöthen, Dr. Jutta Stüber and Dr. Jutta Lambrecht, Markus Haßler and Klaus Münster, Anke Pressel, Matthias Kremin, Andrea Zschunke, Dirk Franken, Frank Schneider, Rosy Kießl and Matthias Hoheisel as well as Birol Teke and Britta Dittges (WDR Mediagroup); Peter Mischung, our tireless, enthusiastic and supportive publisher; and – last but not least – representing the Kunststiftung NRW: Dr. Ursula Sinnreich, who provided the initial impetus for this publication, as well as Csaba Kézér and Dr. Andrea Firmenich, who – despite Corona-related delays – stood by the ambitious project.