

Einleitung

»Music is not a thing [...] but an activity, something that people do.«¹ Mit dieser Sentenz, die mittlerweile geradezu ikonischen Status erlangt hat, erklärte der amerikanische Musikologe und Komponist Christopher Small vor 25 Jahren die Bedeutung seiner Wortschöpfung »musicking«. Die Essenz von Musik liege nicht so sehr in musikalischen Werken als im kollektiven Handeln einer Gruppe von Leuten, so Small. Er hielt es deshalb für geboten, das Nomen »music« in ein Verb umzuformen und dessen Gerundiv zum Lösungswort seiner Musikauffassung zu erklären.

Der so kreierte Neologismus spricht ein weit größeres Sinnspektrum an als etwa das deutsche »Musizieren«. So impliziert er etwa eine fundamentale Neubewertung unseres Verständnisses, was Musik eigentlich »bedeute«:

»So if the meaning of music lies not just in musical works but in the totality of a musical performance, where do we start to look for insights that will unite the work and the event and allow us to understand it? The answer I propose is this. The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies.«²

Genau um die hier umrissene relationale, gemeinschafts(ab)bildende Dimension von Musik geht es im vorliegenden Band. Er basiert auf Wortbeiträgen zu einer künstlerisch-wissenschaftlichen Konferenz, die im Dezember 2021 von der Hochschule der Künste Bern (HKB) ausgerichtet wurde.³ Die Initiative zur Tagung wie zur Publikation ging von dem an der HKB angesiedelten und vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsprojekt »Opera mediatrix« aus.⁴ Dieses Projekt, für das die beiden Herausgeberinnen und der Herausgeber dieses Buches verantwortlich zeichnen, befasst sich mit dem zeitgenössischen Musiktheater in der Schweiz unter dem Aspekt der (De-)Konstruktion von Wir-Identitäten. Von daher erklärt sich der Betrachtungsausschnitt unserer Publikation: Beiträge über aktuelles Musiktheater – vor allem, aber nicht nur in der Schweiz – bilden gleichsam deren strukturelles Rückgrat. Wir blicken aber auch über die engen Repertoiregrenzen hinaus auf benachbarte Phänomene und Praktiken der zeitgenössischen Musik sowie auf Schnittstellen zur Laien- und Volkskultur.

1 Christopher Small: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998, S. 2.

2 Ebd., S. 13.

3 www.hkb-interpretation.ch/musicking-collective (letzter Zugriff für alle Weblinks in diesem Beitrag am 22. Juli 2024).

4 <https://data.snf.ch/grants/grant/185853>.

Unserer Zusammenkunft im Rahmen der Tagung »Musicking Collective« lag die eingangs zitierte Sentenz sozusagen als Motto zugrunde. In unserer Lesart des Zitats stand die Verbindung von Praxis (»activity«) und Personen, verstanden als Kollektiv (»people«), zum gemeinsamen Musik-Machen (»do«) im Vordergrund. In den Blick gerieten hierdurch sowohl ästhetische Phänomene, Konzepte, kreative Prozesse, performative Hervorbringungen und (symbolische) Bilder als auch soziokulturelle und politische Rahmungen. Die große Bandbreite an Fallbeispielen, Erkenntnisinteressen und methodischen Vorgehen, die während der Tagung zur Sprache kam, spiegelt sich nun in der Komposition des Buches: Entstanden ist ein buntes Mosaik an verschiedenartigen Zugängen zu dem schillernden Phänomen Musicking.

Das vielstimmige (und mehrsprachige) Ensemble von Beiträgen orientiert sich freilich an einer gemeinsamen Blickachse. Sämtliche Autorinnen und Autoren, die im Folgenden zu Wort kommen, gehen davon aus, dass Musicking als gemeinsames Tun zwangsläufig verschiedene Arten von Gemeinschaften hervorbringt und diese gleichzeitig symbolisch mit Bedeutung auflädt. Aus dieser Perspektive wird Musicking immer auch zum gesellschaftlichen Projekt kollektiver Selbstbefragungen. Deren Effekt – das heißt Konsequenz und Produkt – ist ein Wir-Bewusstsein des Kollektivs. Entsprechend verschränken sich in unserem Buch ästhetische Betrachtungen durchwegs mit Aspekten von Gesellschaftsanalyse.

Was die Beiträge ferner verbindet, ist das Interesse an Beispielen von Musicking, die kollektives Wir-Bewusstsein auf komplexe, dialektische Art verhandeln. Nicht das eindimensional affirmative, womöglich gar von Obrigkeiten verordnete An- und Aufrufen eines Wir-Gefühls – wie zum Beispiel beim gemeinsamen Singen von Nationalhymnen bei öffentlichen Anlässen – steht bei uns im Vordergrund, sondern die vielschichtige und oft widersprüchliche Verschlüsselung, mithin: Codierung, von Wir-Identitäten mit ästhetischen und performativen Mitteln. Auf den Prüfstand kommen daher komplizierte Geflechte von künstlerischen Musikpraktiken, durch die das Wir-Bewusstsein bestimmter Gruppen evoziert, aufrechterhalten, problematisiert, dargestellt oder weitergegeben wird.

Verortung im interdisziplinären Identitätsdiskurs Ob gewollt oder nicht – unsere Auseinandersetzungen mit einzelnen Musicking-Phänomenen klinken sich zwangsläufig in hochgradig kontrovers geführte und emotional aufgeladene Debatten über »kollektive Identität« ein. Angesichts der Brisanz dieses Kampfbegriffs halten wir es für angezeigt, einleitend jenen gesellschafts- und kulturtheoretischen Horizont zu skizzieren, vor dem sich unsere Fallstudien präsentieren.

Das Konzept der »kollektiven Identität« wurzelt zwar in soziologischen und anthropologischen Klassikern von Marx und Durkheim (und ihrer frühen Exegeten) zum

»Klassen«⁵ respektive »Kollektivbewusstsein«⁶ sowie in der psychoanalytischen Identitätstheorie Eriksons,⁷ doch zum gesellschaftsanalytischen Schlüssel- und Kampfbegriff entwickelt sich der Terminus erst ab den 1970er-Jahren. Als Folge der pluralistischen Ausdifferenzierung und Fragmentierung westlicher Gesellschaften wird generell das Konzept von »Identität« und seiner Auffächerung in eine »personale«, eine »soziale« und eine »kollektive« Dimension, die einander permanent überlappen und durchdringen, zunehmend als vieldeutig und problematisch erfahren und demzufolge unablässig neu thematisiert.⁸ Ungeachtet des grundsätzlich »amorphen«, uneindeutigen Charakters des Begriffs⁹ versteht man unter kollektiver Identität allgemein im weitesten Sinne eine geteilte und interaktiv ausgelebte Auffassung von »Wir-heit«, die in unterschiedlichen Kontexten thematisiert wird, etwa in Bezug auf Ethnie, Religion, Geschlecht oder Nation.

In den Sozial- und Kulturwissenschaften werden zwei entgegengesetzte Perspektiven auf das Phänomen der kollektiven Identität unterschieden: »Primordiale« Denksätze gehen – als Spielart des Essenzialismus – von einem der Gesellschaft vorgängigen, »ursprünglichen« Kern einer Gemeinschaft aus, der als substanzielle Basis eine dem individuellen Handeln entzogene vordiskursive Realität darstellt.¹⁰ Demgegenüber nimmt der Konstruktivismus kollektive Identität nicht als gegeben hin, sondern begreift sie als soziale Konstruktion, deren Wirkmächtigkeit nicht von ihrer Materialität abhängt, sondern auf Diskursen und sozialem Handeln basiert, und fragt danach, »aufgrund welcher gesellschaftlicher Prozesse sie zustande kommt«.¹¹

Konstruktivistische Positionen dominieren seit den 1980er-Jahren den sozialwissenschaftlichen Identitätsdiskurs, doch allenthalben wird vermerkt, dass dieses akademische Identitätsverständnis dem alltäglichen Sinn des Begriffs und seiner Verwendung

- 5 Vgl. Karl Marx: *Das Elend der Philosophie. Antwort auf Proudhons »Philosophie des Elends«*, Stuttgart 1885, und Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin 1923.
- 6 Vgl. Émile Durkheim: *De la division du travail social. Etude sur l'organisation des sociétés supérieures*, Paris 1893.
- 7 Vgl. Erik H. Erikson: *Identity and the Life Cycle. Selected Papers*, New York 1959.
- 8 Vgl. Cäcilie Schildberg: *Politische Identität und Soziales Europa. Parteikonzeptionen und Bürgereinstellungen in Deutschland, Großbritannien und Polen*, Wiesbaden 2010, Kapitel: »Theorien der Identität: Personale, soziale und kollektive Identitäten«, S. 47–60.
- 9 Vgl. Lutz Niethammer: *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*, Reinbek 2000.
- 10 Vgl. Harold R. Isaacs: *Basic Group Identity. The Idols of the Tribe*, in: *Ethnicity. Theory and Experience*, hg. von Nathan Glazer und Daniel P. Moynihan, Cambridge (Mass.) 1975, S. 29–52.
- 11 Martin Sökefeld: *Problematische Begriffe: »Ethnizität«, »Rasse«, »Kultur«, »Minderheit«*, in: *Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder*, hg. von Brigitta Schmidt-Lauber, Berlin 2007, S. 31–50, hier S. 33.

durch gesellschaftliche Akteure tendenziell widerspreche.¹² Diverse Theoretiker ziehen aus diesem Dilemma die Konsequenz, Primordialismus als Subtext kollektiver Identitätsbildung ins analytische Kalkül einzubeziehen und fraglos identifikatorische Berufungen auf vermeintlich naturgegebene, scheinbar unveränderbare Strukturen der Welt als wirkmächtige Codierungen zu deuten.¹³ Für Bernhard Giesen und Robert Seyfert steht im Zentrum einer kollektiven Identität prinzipiell ein leerer Signifikant, das heißt »etwas, das auf nichts Konkretes verweist und dem gerade wegen seiner Unbestimmtheit jeder mögliche Sinn zugewiesen werden kann.«¹⁴ Primordiale, traditionale und universalistische Codes beanspruchen in Form gesellschaftlicher Mythen, den leeren Signifikanten zu füllen, und geraten dabei permanent in Konflikt mit konkurrierenden (Um-)Erzählungen. Diese Auseinandersetzung um Definitionsmacht und Deutungshoheit bildet das »Zentrum dessen, was eine kollektive Identität ausmacht.«¹⁵ Identität wird demnach nicht als statische Wesenheit, sondern als dynamischer Verhandlungsprozess begriffen.

Die Betonung der integralen Bedeutung von Mythos-Narrationen für den Begriff der Identitätsbildung im konstruktivistischen Identitätsdiskurs geht auf die epochalen Studien von Claude Lévi-Strauss und Hans Blumenberg zurück.¹⁶ Beide wenden sich ebenso gegen die propagandistische Vereinnahmung von Mythen (etwa zu nationaler Überhöhung) wie gegen die simplifizierende Aufklärungsformel »Mythos oder Wahrheit« und treten für eine differenzierte interpretatorische Sicht auf das Phänomen ein. Im Zuge des in den 1980er-Jahren einsetzenden *cultural turn* in den Sozialwissenschaften rückt der zentrale Stellenwert von Kunst und Kultur für die symbolische Repräsentation und Erneuerung gesellschaftlicher Mythen, das heißt von »Sinnversprechen, durch welche die Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden wird, und zwar so, daß die Vergangenheit über die Gegenwart hinaus in die Zukunft weist«,¹⁷ in den Fokus. Dabei wird

- 12 Vgl. Rogers Brubaker/Frederick Cooper: Beyond »Identity«, in: *Theory and Society* 29 (2000), S. 1–47.
- 13 Vgl. Edwin N. Wilmsen: Introduction. Premises of Power in Ethnic Politics, in: *The Politics of Difference. Ethnic Premises in a World of Power*, Chicago 1996, S. 1–23, Bernhard Giesen: *Kollektive Identität. Die Intellektuellen und die Nation* 2, Frankfurt a. M. 1999, und Sebastian Haunss: Was in aller Welt ist »kollektive Identität«? Bemerkungen und Vorschläge zu Identität und kollektivem Handeln, in: *Gewerkschaftliche Monatshefte* 52 (2001), S. 258–267.
- 14 Bernhard Giesen/Robert Seyfert: Kollektive Identität, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63/13–14 (2013), S. 39–43, hier S. 39.
- 15 Ebd., S. 41.
- 16 Claude Lévi-Strauss: *Mythologiques*, Paris 1964, und Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979.
- 17 Herfried Münkler: Politische Mythen und nationale Identität. Vorüberlegungen zu einer Theorie politischer Mythen, in: *Mythen der Deutschen. Deutsche Befindlichkeiten zwischen Geschichten und Geschichte*, hg. von Wolfgang Fruchte und Harald Pätzold, Opladen 1994, S. 21–27, hier S. 21.

zunächst die Rolle von kulturellem Gedächtnis und »erfundenen« Traditionen¹⁸ für den Prozess des *nation building*, das heißt der Konstituierung von »imagined communities«,¹⁹ beleuchtet. Ab den 1990er-Jahren wendet sich das kultursoziologische Interesse angesichts sich verändernder Gesellungsformen in hochgradig individualisierten modernen Gesellschaften vermehrt loseren Gemeinschaftskonstruktionen wie sozialen Bewegungen, Szenen oder Milieus zu. Alberto Melucci bezeichnet alternative Kunststile und -institutionen, kulturelle Praktiken und Treffpunkte als wesentliche Ressourcen, die Zusammenhalt und Handlungsfähigkeit sozialer Bewegungen gewährleisten.²⁰ Wie bereits vor ihm Alain Touraine²¹ begreift er soziale Bewegungen als Vorboten und Agentinnen eines allgemeinen sozialen Wandels, der sich erst später in Richtung und Inhalt konkretisiert und durchsetzt. An diese Denkrichtung anknüpfend widmen sich neuere Forschungsarbeiten insbesondere dem »Überlappungsbereich zwischen kollektiver Identität und Gegen- oder Subkultur«,²² an dem »Szenen«, das heißt lockere, »thematisch fokussierte soziale Netzwerke« in Form von »Gesinnungsgemeinschaften«,²³ entstehen.

In der historischen Musikwissenschaft spielt die kritische Auseinandersetzung mit »nationalen Schulen« seit jeher eine große Rolle, insbesondere im Hinblick auf die europäische Kunstmusik des 19. Jahrhunderts.²⁴ Die Rolle der Musik für Prozesse des europäischen *nation building* wird insbesondere von der Opernforschung intensiv beleuchtet. Die von Theodor W. Adorno dominierte theoretische Auseinandersetzung mit Neuer Musik nach 1945 besetzt hingegen Begriffe wie »Nation«, »Kollektiv«, »Masse«, »Gruppenidentität« und »Mythos« tendenziell negativ und vermeidet es im Sinne eines

- 18 Vgl. *The Invention of Tradition*, hg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, Cambridge 1983.
- 19 Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.
- 20 Vgl. Alberto Melucci: *The Process of Collective Identity*, in: *Social Movements and Culture*, hg. von Hank Johnston und Bert Klandermans, Minneapolis 1995 (*Social Movements, Protest, and Contention*, Bd. 4), S. 41–63.
- 21 Vgl. Alain Touraine: *Die postindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1972, und ders.: *Die antinukleare Prophetie. Zukunftsentwürfe einer sozialen Bewegung*, Frankfurt a. M. 1982.
- 22 Haunss: *Was in aller Welt ist »kollektive Identität«?*, S. 263.
- 23 Ronald Hitzler/Arne Niederbacher: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*, Wiesbaden 32010, S. 16.
- 24 Stellvertretend für eine unüberschaubare Vielfalt an Arbeiten zu diesem Thema seien hier erwähnt: Guido Adler: *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911, Otto Brusatti: *Nationalismus und Ideologie in der Musik. Beiträge zur geistesgeschichtlichen Entwicklung einer Kunstform*, Tutzing 1978, Helga de la Motte-Haber: *Nationalstil und nationale Haltung*, in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hg. von ders., Darmstadt 1991, S. 45–53, Rudolf Flotzinger: *Artikel »Nationalstil«*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 16. Mai 2004), <https://doi.org/10.1553/oxooidadb>.

strikten Kunstautonomiebegriffs, zeitgenössische Musikpraxis in einen Funktionszusammenhang mit (politischen) Gemeinschaften und ihren mythischen Selbstüberhöhungen zu bringen. Nur vereinzelt beleuchtet wird demzufolge auch die Einbindung musikalischer Avantgarde nach 1945 als Gegen- und Subkultur in soziale Bewegungen, und wenn, dann vornehmlich bezogen auf die 68er-Revolution.²⁵ Die nach dem Ende des Kalten Krieges verstärkte Auseinandersetzung mit Musik als Identitätssymbol lokaler Gemeinschaften ist bis heute hauptsächlich Sache der Musikethnologie geblieben, die sich freilich auf traditionelle und popkulturelle Phänomene konzentriert.²⁶ Eine Perspektivierung von Neuer Musik und Neuem Musiktheater als eigenständige »Szene« oder gar »soziale Bewegung« steht bislang aus.

Der Frage nach der Bedeutung von Musicking für die symbolische Codierung und performative Konstruktion kollektiver Identitäten – sowohl im Sinne der Darstellung als auch der Hervorbringung von einander überlappenden Gemeinschaften – ist die Fachcommunity der zeitgenössischen Musik meist ausgewichen. Gesellschaftliche Umbrüche im Zuge etwa von demografischem Wandel, Globalisierung, Migration oder Digitalisierung konfrontieren indessen öffentlich subventioniertes Kunstschaffen allgemein und die klassische/zeitgenössische Musik im Besonderen mit erhöhtem Legitimationsdruck und neuartigen Ansprüchen hinsichtlich Publikums- und Teilhabeorientierung sowie Welthaltigkeit. Umso dringlicher scheint eine diskursive Auseinandersetzung mit Wechselwirkungen zwischen Musicking und der Konstitution kollektiver Identität(en).

Zur Orientierung im vorliegenden Band In einige der hier identifizierten Lücken stoßen die Beiträge des vorliegenden Bandes. Die Gruppierung und Anordnung der Beiträge erfolgt entlang unterschiedlicher Typen kollektiver Akteure, die im Zentrum der jeweiligen Auseinandersetzungen mit künstlerischen Codierungen von Wir-Bewusstsein stehen.

a) Codierungen I: Das »Wir« der Kulturgemeinschaft Die erste Abteilung bleibt ganz nah am Fokus des impulsgebenden Forschungsprojekts »Opera mediatrix« und befasst sich mit Symbolisierungen der Kulturgemeinschaft Schweiz. Aus unterschiedlichen Perspektiven kommt hierbei immer wieder das spezifisch schweizerische Wechselverhältnis zwischen Hoch- und Volkskultur zur Sprache. Einleitend stellt Sabine Eggmann dar, wie das »Volkskultur«-Narrativ in der Schweiz gezielt hergestellt, etabliert und immer wieder

25 Vgl. Sabine Sanio: 1968 und die Avantgarde. Politisch-ästhetische Wechselwirkungen in der westlichen Welt, Sinzig 2008.

26 Vgl. Helmut Rösing: Populäre Musik und kulturelle Identität. Acht Thesen, in: Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute –, hg. von Thomas Phleps, Karben 2002, S. 11–34.

aufs Neue den Zeitläuften angepasst wurde mit der Zielrichtung, dem fragilen Gebilde einer heterogenen »Willensnation« Einheit, Orientierung und Ordnung zu stiften. Eggmann bestimmt zusammenfassend schweizerische »Volkskultur« als »Retroprojekt« primär einer politischen – also städtischen – Elite, das auf die Zukunft ziele.

Den Konstruktcharakter von Symbolisierungen nationaler und/oder regionaler Identität in der Schweiz macht in einem weiteren kontextualisierenden Beitrag auch Melanie Dörig deutlich. Sie befasst sich mit geschlechtsspezifischen Aussagen und Zuschreibungen in Appenzeller Volksliedern, die 1875 im Rahmen der Liedersammlung Albertina Broger veröffentlicht wurden. Die identifizierten Gender-Motive gleicht Dörig mit den vorherrschenden Ideologien, offiziell propagierten Rollenmustern und sozio-ökonomischen Realitäten der damaligen Zeit ab. Musicking auf dem Gebiet des Volkslieds entpuppt sich dabei als dynamisches, sozialhygienisches Experimentierfeld. Traditionelle Geschlechterrollen und -stereotype können hier bestätigt, persifliert, verkehrt, kritisiert oder suspendiert werden. Dörig zieht aus dieser Erkenntnis die Konsequenz, in der eigenen künstlerischen Praxis als Liedsängerin diese de- und rekonstruierenden Prozesse ins Heute fortzuschreiben.

Das volksculturelle *doing collective*, das diese beiden Texte beleuchten, wird in den folgenden fünf Beiträgen mit dem Schweizer Musiktheaterschaffen im 20. und 21. Jahrhundert in Zusammenhang gebracht. Dabei entsteht ein diachrones Panorama musiktheatraler Inszenierungen des Mythos' Schweiz in den letzten Jahrzehnten, das entlang einiger Motivstränge (und nicht primär anhand kanonischer Werke oder Produktionen) strukturiert wird, die Schweizer Musiktheatermacher und -macherinnen besonders beschäftigen. Was allenthalben als helvetische Besonderheit erkennbar wird, ist das Streben nach einer Fusion von oppositionellem Elan einer progressiven Individualkultur und einheitsstiftenden Elementen einer kollektiven Volkskultur. Hiermit greift avancierte Musiktheaterpraxis in der Schweiz das politisch propagierte »Zwei-Kulturen-Modell«²⁷ produktiv auf und stellt es in den Dienst der kritischen Aktualisierung von mythischen »Großerzählungen«,²⁸ aus denen kollektive Identität geschöpft wird.

Im ersten Beitrag von Leo Dick werden zwei Vertonungen von Jeremias Gotthelfs Erzählung *Die schwarze Spinne* (1842) vergleichend besprochen. In den Versionen von Heinrich Sutermeister (1934) und von Rudolph Kelterborn (1984) entdeckt Dick jeweils Spuren einer staatlich induzierten Kultur- und Gesellschaftspolitik, die unter anderem ein bestimmtes geschlechtsspezifisches Rollen- und Körperbild propagiert. Diese Ein-

27 Sabine Eggmann: »Volkskultur« git's nid – »Volkskultur« isch nume e Gschicht, in: *Rückkehr in die Gegenwart. Volkskultur in der Schweiz*, hg. von Thomas Antoniotti, Bruno Meier und Katrin Rieder, Baden 2008, S. 20–31, hier S. 23.

28 Vgl. Herfried Münkler: *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin 2009, S. 9.

flussnahme steht unter den konträren Vorzeichen einer affirmativen Geistigen Landesverteidigung im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs bei Sutermeister beziehungsweise einer kritischen Selbstbefragung im Zuge der Jugendunruhen in verschiedenen Schweizer Städten zu Beginn der 1980er-Jahre bei Kelterborn. Entsprechend erscheint Gotthelfs Dorfgemeinschaft von Sumiswald im früheren Stück als bedrohter, aber wehrhafter Volkskörper, im späteren Stück hingegen analog zur literarischen Vorlage als ängstliches und schuldhaftes Kollektiv.

Der Beitrag von Andreas Zurbriggen widmet sich drei Musiktheaterwerken, die von den Oberwalliser Spillit, einem Ensemble für Neue Volksmusik, in Auftrag gegeben und uraufgeführt wurden. Die Werke – *Alb-Chehr* (1991) von Heinz Holliger, *Nettchen* (1996) von Mischa Käser und *Gargantua chez les Helvètes du Haut-Valais oder: »Was sind das für Sitten!«* (1999) von Jürg Wyttenbach – markieren den letzten Schaffensabschnitt des Ensembles, einen Vorstoß ins Experimentieren mit Volksmusik und zeitgenössischer Musik, der schließlich zur Auflösung der Gruppe führte. Zurbriggen beleuchtet den geschichtlichen Wandel, der die starre Volksmusik in der Schweiz der 1960er-Jahre allmählich zur Neuen Volksmusik werden ließ, die bis heute existiert. Die Oberwalliser Spillit können als Anschauungsbeispiel dafür gesehen werden, wie Mitglieder einer älteren und jüngeren Generation auf unterschiedliche Weise mit Tradition umgehen. Zurbriggen belegt, dass der Wille zur Verortung der Schweizer Traditionsmusik in einem globalisierten, modernen Europa den Kern der professionellen wie auch der Amateur-Musikpraxis in der Schweiz auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert bildet.

Hanspeter Renggli führt in seinem Aufsatz eine eingehende Analyse der Kammeroper *Die Hellen Nächte* des Komponisten Daniel Glaus durch und untersucht deren kompositorischen Entstehungsprozess. Mit der 1997 im Alten Schlachthaus Bern uraufgeführten Oper drücken der Komponist und der Librettist Andreas Urweider gemeinsam ihre Bestürzung über den geplanten Grimsel-West-Staudamm der Kraftwerke Oberhasli AG aus; mit den Mitteln des zeitgenössischen Musiktheaters wird der Akt des Komponierens zu einem gesellschaftlich engagierten und politischen Akt. Ohne propagandistisch Stellung beziehen zu wollen, lädt das Werk durch das musikalisch Leise, poetisch Mehrdeutige zu einer schwebenden Zeit des Innehaltens ein.

In seinem zweiten Aufsatz befasst sich Leo Dick mit zwei wirkmächtigen Codierungen schweizerischer Identität. Die Erzählmodelle »Réduit« und »Transit« haben das Selbstbild des Landes, den Mythos »Schweiz«, seit dem Zweiten Weltkrieg wesentlich mitgeprägt. Die beiden Mythologeme durchdringen einander komplementär zu einer zwar vagen und vieldeutigen, gerade deshalb aber integrativen und gemeinschaftsstiftenden Doppelerzählung. Dick legt anhand dreier Stücke von Mela Meierhans, Michel Roth und Xavier Dayer dar, dass dieses Narrativ bis heute auf der Schweizer Musiktheaterbühne verhandelt und fortgeschrieben wird.

Noémie Favennecs Studie erweitert das Panorama um einen Beitrag aus der Schweizer Romandie. Sie widmet sich der Fête des Vignerons, die in der Tradition des Schweizer Festspiels steht und zum Ziel hat, die Bevölkerung von Vevey um ein gemeinsames Projekt zu versammeln und so ihr Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken. Auch wenn die Reichweite und Verankerung auf kommunaler Ebene im Vordergrund steht, zeigt das beispiellose Ausmaß, das die Festivalsausgabe von 2019 erreicht hat, deutlich den Willen, die Ausstrahlung auf nationaler und sogar internationaler Ebene zu erweitern. Indem Favennec auf den Entstehungsprozess des ersten Bildes *Vendanges I* des im Zentrum der Fête stehenden musiktheatralen Spektakels zurückblickt, verdeutlicht sie, welche Herausforderungen und Kontroversen durch den Expansionswillen hervorgerufen wurden.

Der dritte Beitrag von Leo Dick setzt sich mit dem Fehlen einer »Nationaloper« in der Schweiz auseinander. Dabei interessiert sich Dick weniger für die historischen Gründe hierfür, sondern für den erstaunlichen Befund, dass diese Leerstelle auch heute noch auf den Bühnen des Landes verhandelt und bespielt wird. Zunächst werden zwei Versuche aus jüngerer Vergangenheit beleuchtet, den notorischen Symbolfiguren der Eidgenossenschaft, Wilhelm Tell und Mutter Helvetia, mit Mitteln des Musiktheaters Brisanz und Aktualität abzutrotzen. Im Hauptteil des Aufsatzes stellt Dick anhand der Beschreibung einer eigenen künstlerisch-praktischen Versuchsanordnung eine Alternative zu Dekonstruktion und Trash-Performance beim Umgang mit überholter Nationalsymbolik zur Diskussion: Sein Konzept einer »angewandten Hauntologie« zielt darauf ab, die Phantomexistenz verblasster Mythen als solche kenntlich zu machen. Dabei sollen verdrängte und vergessene Aspekte abgesunkener Erzählungen und Symbolisierungen an die Oberfläche gespült werden. Dick erblickt hierin unter anderem auch neue Möglichkeiten für den produktiven Umgang mit kulturellem Erbe.

b) Codierungen II: Das »Wir« der Selbstvergewisserung in der professionellen Szene In der zweiten Abteilung steht die Selbstverständigung und -organisation der professionellen Neue-Musik-Szene im Mittelpunkt. Wir gehen wiederum von schweizerischen Besonderheiten aus, schauen dann aber über den Tellerrand aufs nahe Ausland; dadurch werden Vergleichsbeziehungen zwischen ortsspezifischen Szene- und Community-Bildungen in unterschiedlichen Kontexten erfahrbar.

Katelyn King beschäftigt sich mit einem wohlgehüteten Geheimtipp in der zeitgenössischen Musikfestivalszene. Das Festival Neue Musik Rümelingen erzeugt seit mehr als 30 Jahren ein einzigartiges Gemeinschaftsgefühl. Hierzu tragen nicht nur die Durchführungen des Festivals an einem außergewöhnlichen Ort bei, sondern auch eigene, speziell gestaltete Publikationsreihen, die verschiedene Formen von Multimedia nutzen. Bekannt ist das Festival vor allem für seine Landschafts-/Konzept-/Neue-Musik-

Theater-Installationen, die nicht nur eine spezifische ästhetische Identität aufweisen, sondern auch Resultat einer innovativen kuratorischen Praxis sind. King deckt implizites und explizites Wissen rund um das Festival auf und verbindet diese Informationen zu einem zirkulierenden, kollektiven Mythos-Diskurs, der letztlich das Festival Rümlingen ausmacht.

Gabrielle Weber setzt sich mit dem Verhältnis zwischen Neue-Musik-Szene und staatlichem Fernsehen in der Schweiz zu Beginn der 1980er-Jahre auseinander. Anlässlich einer Tagung am Tonkünstlerfest 1981 in Lugano unter dem Motto »Musik am Fernsehen« erörtern Vertreter des Schweizer Tonkünstlervereins (STV) und der Schweizer Rundfunkgesellschaft (SRG) gemeinsam Möglichkeiten und Probleme der Präsentation Neuer Musik im Fernsehen. Auf der Basis des umfangreichen Pressespiegels, bislang noch unveröffentlichter Dokumente des STV und von Zeitzeugen-Interviews rekonstruiert der Beitrag den Verlauf der damaligen Debatte und unternimmt eine kritische Einordnung der teilweise sehr divergierenden Positionen und Interessen der beiden Institutionen.

Die Fallstudie von Thomas Gartmann befasst sich mit dem Schweizerischen Tonkünstlerverein (STV) zu Zeiten der Präsidentschaft Jean Balissats Mitte der 1980er-Jahre. Unter seiner Ägide wurde die Schweizer Zeitschrift für zeitgenössische Musik *Dissonanz/Dissonance* als Schlachtfeld zur Austragung polarisierender Auseinandersetzungen über die Bewertung der zeitgenössischen Musik in der Schweiz missbraucht. Gartmann beschreibt die angespannte Atmosphäre im Diskurs der unruhigen Achtziger- und Neunzigerjahre sowie die polemischen Rezensionstaktiken damaliger Schlüsselfiguren. Die Auswirkungen dieses Kampfes sind bis heute spürbar und haben in der Neue-Musik-Szene der Schweiz nachhaltig für Misstrauen und Ausgrenzungen gesorgt, während sie gleichzeitig als Metapher für größere Identitätsdebatten im Land stehen, die wir zu Beginn der Einleitung umrissen haben.

Ewa Schreibers Untersuchung der selbst definierten Ästhetik zweier polnischer Komponisten und einer Komponistin (Marcin Stańczyk, Aleksander Nowak und Jagoda Szmytka) ist ein Versuch, Mapping und Labelling von Kompositionsstilen zu überdenken. In ihrem Beitrag gibt Schreiber einen kurzen Überblick über die Art und Weise, wie das musikalische »Selbst« und die musikalische »Identität« voneinander zu unterscheiden sind, und übt Kritik an normativen und oft von außen auferlegten Idiom-Etikettierungspraktiken hinsichtlich der Musikstile von Komponistinnen und Komponisten. Schreiber plädiert dafür, bei der Definition von Musikästhetik in tiefere Schichten vorzustoßen und vor allem die Komponisten und Komponistinnen zu ermutigen, ihre eigene idiomatische Sprache des Selbst zu entwickeln.

Im letzten Beitrag dieser Abteilung nähert sich Benjamin Scheuer einer Interpretationspraxis des Neuen Musiktheaters (*Théâtre Musical*), die zu einer regelrechten Auffüh-

rungskultur geworden ist. Anhand von Georges Aperghis' Solo für Zorb und Stimme *Le corps à corps* (1978) zeigt Scheuer auf, wie sich im Laufe der Zeit eine generationen- und kulturübergreifende kollektive Identität von »Aperghis-Interpreten und -Interpretinnen« herausgebildet hat. Scheuer macht an diesem Stück exemplarisch Aperghis' Kompositions- und Probenstrategie fest, die ganz wesentlich auf persönlichen Beziehungen zu ausgewählten Interpretinnen und Interpreten beruht, die in der engen Zusammenarbeit eine intime Kenntnis von Aperghis' musikalischen Absichten entwickeln. Aus diesem inneren Kreis stammt das exklusive Wissen über die Aufführungspraxis, auf dem renommierte Instrumentalistinnen und Instrumentalisten ganze Karrieren aufgebaut haben. Scheuer wirft dabei Fragen auf wie: Beeinflussen dieses Insider-Wissen und die persönliche Beziehung zu Aperghis die Art und Weise, wie das Stück aufgeführt wird? Kann ein diachroner Vergleich bestimmter Interpretation aufzeigen, wie sich allmählich eine Aufführungskultur bildet? Scheuers interpretative Analyse stellt einen Rahmen dar, der genutzt werden kann, um Identitätsnarrative der Gemeinschaft, die um klassische zeitgenössische Werke herum aufgebaut werden, zu demontieren und zu rekonstruieren.

c) Codierungen III: Das »Wir« des Musical *Doing* aus Insider-Perspektiven Die dritte Abteilung widmet sich jenen Formen von »Wir«-Bewusstsein und -Gefühl, die sich während Kurations- und Probenphasen, im Moment der Aufführung und in der gemeinschaftlichen diskursiven Aufarbeitung von *Musicking*-Erlebnissen unter den jeweils Teilnehmenden herausbilden. Die Beiträge dieses Schlussteils, die allesamt aus der Insiderperspektive von Praktikerinnen und Praktikern geschrieben sind, stehen der künstlerischen Forschung sowie der Autoethnografie nahe.

Mit einer Reflexion über ihr Projekt *Anthophila* (2021), einer interdisziplinären Kreation, die Musikkomposition, Installation und wissenschaftliche Vermittlung vereint, stellt Noémie Favennec die Handlungsmacht von Kunst, insbesondere der zeitgenössischen Musik, in einer kollektiven Aktion angesichts globaler Problematiken wie der Klimakrise auf den Prüfstand. Indem sie ihr Klangobjekt als inklusives Dispositiv entwickelt, versucht sie, den Installationsbesucherinnen und -besuchern einen emotionalen Zugang zur ökologischen Frage zu ermöglichen.

Katelyn Kings zweiter Beitrag ist eine ästhetische und praxeologische Analyse von zwei Musiktheaterwerken des deutschen Theaterregisseurs Ulrich Rasche. Anhand von *4.48 Psychose* (2020) und *Leonce und Lena* (2023) zeigt King auf, wie Rasches einzigartige Kombination von Klangstrukturen und komponierten sozialen Settings Produktionsgewohnheiten in einem traditionellen, staatlich finanzierten Theaterumfeld wie dem Deutschen Theater Berlin bewusst unterwandert. Die praktische Umsetzung von Rasches Musiktheater-Ästhetik kann als politisches Statement gelesen werden, das klassische Strukturen herausfordert, aber auch eine »Gemeinschaft innerhalb der Gemeinschaft«

offenbart, die aus einer kollektiven Suche nach humanistischem Sinn in einer posthumanen und postdigitalen Welt entsteht.

Mit dem Potenzial chorischer Kollektive für die Vermittlung von Neuer Musik setzt sich Irena Müller auseinander. Musikbeziehungen zu stiften, zu intensivieren und zu erweitern, identifiziert Müller als zentrale Absicht von Musikvermittlung. Diese kreiere deshalb Situationen, in denen sich musikalische Profis und Laien begegnen und interagieren. Welches Spektrum an musikalischen Tätigkeiten und Beziehungsweisen unterschiedliche Formen der Partizipation eröffnen, legt Müller am Beispiel eines eigenen Projekts dar, bei dem ein Basler Laienchor Fragen zu Neuer Musik formulierte, auf die der Komponist Leo Dick mit einem Musikstück antwortete. Der Aufsatz zeichnet nach, wie sich bei der kollaborativen Entwicklung und Einstudierung des Stücks sowohl Momente der Annäherung als auch der Distanzierung zwischen dem Komponisten und den Laienmusizierenden ergeben haben.

In einem persönlich gefärbten Essay vergleicht Johannes Werner die historische Erscheinung und Funktion des Theaterchors im antiken Griechenland mit seinem »postdigitalen« Pendant in der zeitgenössischen Musik. Werners Analyse zweier Phänomene aktueller Musiktheaterkunst – Alexander Schuberts *Convergence* (2020) und Anne Imhofs Gesamtästhetik – arbeitet unterschiedliche Inszenierungen von Chorfiguren heraus, die nicht nur virtuelle und physische Realitäten verbinden, sondern auch die Grenzen zwischen dem, was wir kollektiv als digital und analog verstehen, verwischen. Die beiden Fallbeispiele deutet Werner als künstlerischen Reflex auf den Einfluss, den Figurationen des Chors auf die Formation kollektiven »Wir-Gefühls« in einer postdigitalen Gesellschaft ausüben.

In einer autoethnografischen Analyse der 2018 gemeinsam von Jonas Kocher und dem Ensemble Aabat entwickelten ortsspezifischen Musiktheaterinstallation *Home* (Münstergasse 37) reflektieren Noémie Favennec und Katelyn King die eigene Rolle als Performerinnen in dem Projekt sowie die Erfahrungen verschiedener beteiligter Akteure (Zuschauer und Zuschauerin, Komponistin und Komponist, Performerin und Performer oder jedmögliche Kombination dieser Rollen). Kochers Komposition ist untrennbar mit dem Raum der Wohnung zweier Ensemblemitglieder an der Münstergasse 37 und der speziellen personellen Konstellation von Aabat in dieser Zeit verflochten. Durch die Rekonstruktion eines kollektiven Erfahrungsraums schlagen die Autorinnen eine neue Möglichkeit vor, ortsspezifische Aufführungen zu analysieren, die auf Werke anwendbar sind, die nicht auf einer Partitur basieren und/oder orts- und zeitspezifische Qualitäten haben.

Konklusion aus der Vogelperspektive (aber kein «Fazit») Zum Ende dieser Einleitung möchten wir uns – analog zu unserem Verständnis von kollektiver Identität – offen zum

Konstruktcharakter auch des vorliegenden Bandes bekennen. Unsere Zusammenstellung der Texte zielt nicht darauf ab, ein bruchloses Ganzes zu erzeugen. Jeder Beitrag steht grundsätzlich für sich und ist nicht darauf angewiesen, auf eine vordefinierte, übergeordnete »Buch-Idee« bezogen zu werden. Auch lag der Einladung zur Beteiligung an unserer Publikation keineswegs der Hintergedanke zugrunde, eigene Thesen, Befunde oder Erkenntnisse bestätigt zu bekommen. Aus der Vogelschau auf die fertig gestellte Aufsatzsammlung meinen wir dennoch, zahlreiche fragmentarische Meta-Narrative zu erkennen, die teilweise unerwartete Verbindungen zwischen den Texten herstellen. Eines dieser Motivkomplexe wollen wir abschließend kurz erörtern, freilich ohne den Anspruch zu erheben, ein vorweggenommenes Schlussfazit zu formulieren.

Was sich durch das ganze Buch zieht, ist unter anderem die implizite oder explizite Verhandlung der Frage nach dem Stellenwert und dem Potenzial von *Musicking* für die oftmals prekäre Wir-Bildung und -Abbildung in unserer derzeitigen »Gesellschaft der Singularitäten«. ²⁹ Das Ensemble der Beiträge legt hierbei eine ebenso komplexe wie dynamische aktuelle Gemengelage im Spannungsfeld zwischen Selbstverwirklichungsimpuls und Kohäsionsstreben offen. Einige prägnante Tendenzwenden insbesondere im letzten Jahrzehnt treten infolgedessen offen zutage: So werden etwa Indizien für eine allmähliche thematische Fokusverschiebung im Schweizer Musiktheater seit ungefähr 2010 benannt, die vermutlich auf einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel im hiesigen Selbstverständigungsdiskurs reagiert. Analog zu ähnlichen Befunden im Hinblick auf die Schweizer Literatur seit 1945 ³⁰ sind maßgebliche Teile des Schweizer Musiktheaterrepertoires von 1945 bis 2010 als kritische Revisionen des im Zuge der Geistigen Landesverteidigung konstruierten Mythos Schweiz interpretierbar. Die dekonstruierende Beschäftigung mit Aspekten und Symbolen dieser historisch-politischen Groß Erzählung mit ihren einprägsamen Dichotomien (Mutter Helvetia/Vater Tell, Stadt/Land, Berg/Tal, Einheit/Vielfalt, Hochkultur/Volkskultur, Réduit/Transit, Nord/Süd et cetera) hat aber in den letzten Jahren für die örtlichen Kunstschaaffenden wahrnehmbar an Reiz eingebüßt. In der urbanen Kunstszene steht die Beschäftigung mit heimatlichem Wir-Bewusstsein anscheinend nicht länger vornehmlich im Zeichen einer ambivalenten Hal-

29 Der Begriff des Soziologen Andreas Reckwitz charakterisiert die spätmoderne Gesellschaft seit den 1970er-Jahren. Diese sei, so Reckwitz, nicht länger von der einen sozialen Logik des Allgemeinen geprägt wie noch in der klassischen Moderne, sondern durch die systematische Hervorbringung von Einzigartigkeiten. Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.

30 Vgl. Jürgen Barkhoff/Valerie Heffernan: Einleitung. *Mythos Schweiz. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Schweizerischen in der Literatur*, in: *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, hg. von Jürgen Barkhoff und Valerie Heffernan, Berlin/New York 2010, S. 7–30.

tung gegenüber dem Mythos Schweiz, die dialektisch zwischen Identifikation und Abstoßung oszilliert. Nach einem womöglich letzten Aufflackern dieser Kontroverse in den ersten zehn Jahren des neuen Jahrtausends als Folge einer vornehmlich von außen forcierten Aufarbeitung der eigenen hochproblematischen Geschichte im 20. Jahrhundert scheinen sich Identitätsdebatten in der Schweiz im 21. Jahrhundert auf andere Felder zu verlagern. An die Stelle eines permanenten kulturellen Abgleichs zwischen In- und Ausland, das heißt zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, tritt vermehrt einerseits das Bemühen um Ausdifferenzierung innerer Nischenräume, andererseits die Orientierung an global vernetzten *digital communities*, für die nationale Grenzziehungen kaum mehr eine Rolle spielen. Es scheint, als habe sich zumindest für ein schmales (links-)liberales Gesellschaftssegment eine soziale Daseinsform eingestellt, die Nicholas Negroponte 1998 prophetisch als »being global« in einer (post-)digitalen Zukunft beschrieben hat:

»As humans, we tend to be suspicious of those who do not look like us, dress like us, or act like us, because our immediate field of vision includes people more or less like us. In the future, communities formed by ideas will be as strong as those formed by the forces of physical proximity. Kids will not know the meaning of nationalism.

Nations, as we know them today, will erode because they are neither big enough to be global nor small enough to be local. The evolutionary life of the nation-state will turn out to be far shorter than that of the pterodactyl.«³¹

Indem die schweizerische Neue-Musik- und Musiktheater-Szene dieses Lebensgefühl aufgreift, gibt sie den bis anhin implizit erhobenen Anspruch, ein landesspezifisches Wir-Bewusstsein symbolisch zu verhandeln, ein Stück weit preis.

Mit der allmählichen Aufkündigung der Mitarbeit am Nationalmythos Schweiz seitens der progressiven Künstler- und Künstlerinnen-Community des Landes vertiefen sich womöglich jene Gräben, die das menschliche Zusammenleben mittlerweile überall auf der Welt prägen: zwischen Stadt und Land respektive Stadt und Agglomeration oder auch zwischen (vermeintlichen) Gewinnern und Verlierern der Globalisierung. Musicking im Bereich zeitgenössische Musik und Musiktheater greift nicht nur in der Schweiz bevorzugt Weltsicht und Partikularanliegen lokaler Bildungseliten auf, auch wenn sich diese häufig demonstrativ antielitär artikulieren. Mittlerweile scheint die künstlerische Darstellung von Mythen des eigenen zukunftsorientierten Gesellschafts- und Kulturliberalismus darauf abzuzielen, »Wir-heit« unter den Vorzeichen einer ahierarchischen, anti-oppressiven Gemeinschaftsvision zu erzeugen. Tangenten zu konservativen Weltbildern sollen wohl durch das auffallend häufige Aufgreifen von Mythen der regionalen Eigenart, Naturverbundenheit, Achtsamkeit oder der spirituellen Sinnsuche hergestellt

31 Nicholas Negroponte: Beyond Digital, in: *Wired* 6/12 (1998), <https://web.media.mit.edu/~nicholas/Wired/WIRED6-12.html>.

werden, wie einige Beiträge unseres Buches bemerken. Inwieweit Musicking verstanden als zeitgenössische Musik(theater)praxis dabei als gesellschaftsintegrierender Motor wirkt oder aber zur vieldiskutierten Blasenbildung beiträgt, bleibt näher zu untersuchen.

Wir danken dem Schweizerischen Nationalfonds für die großzügige Unterstützung dieser Publikation, Geneviève Bégou und Dalyn Cook für die Französisch- beziehungsweise Englischkorrektur, Daniel Allenbach für das sorgfältige Lektorat und nicht zuletzt natürlich allen Autorinnen und Autoren für die produktive und inspirierende Mitarbeit.

Bern, Juli 2024

Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King

Inhalt

Einleitung 8

Sabine Eggmann »Folkloring« Schweiz. »Volkskultur«
als gesellschaftliches Narrativ 23

Melanie Dörig »So wünscht sie sich schon einen Mann«.
Genderkonstruktionen in Appenzeller Volksliedern am
Beispiel der Liedersammlung Albertina Broger 38

Leo Dick Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs
Die schwarze Spinne als Schweizer Opersujet 50

Andreas Zurbriggen Progressive Traditionalisten. Wie zwei umtriebige
Walliser die Schweizer Volksmusikszene auf den Kopf stellten 66

Hanspeter Renggli Vom Wachsen und Verschwinden. Gedanken zur
Kammeroper *Die Hellen Nächte* (1988–1997) von Daniel Glaus 86

Leo Dick Réduit und Transitland. Helvetische Selbstbilder in
Musiktheaterwerken von Mela Meierhans, Michel Roth und Xavier Dayer 103

Noémie Favennec La Fête des Vignerons 2019, un Festival régional 120

Leo Dick Grand Opéra Tell. Künstlerische Forschung am Prinzip
»Nationaloper« mittels angewandter Hauntologie 147

Katelyn Rose King Collectives Curating Myth. Festival Neue Musik
Rümlingen and Its Curatorial Legacy 167

Gabrielle Weber Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein
schwieriges Verhältnis. Elitäre Kunst trifft Massenmedium
am Tonkünstlerfest in Lugano 1981 186

Thomas Gartmann Der Fall Balissat – Symbol eines
unliebsamen Netzwerks? 206

Ewa Schreiber Polyphonic Self or Idiomatic Label? Mapping Polish
Composers Born Between 1970 and 1980: Marcin Stańczyk,
Aleksander Nowak, Jagoda Szmytka 231

Benjamin Scheuer Le corps à corps von Georges Aperghis – eine
Annäherung an die Aufführungskultur 252

Noémie Favennec *Anthophilia*. Une proposition d'art vivant
pour l'art du vivant 273

Katelyn Rose King Finding a Post-Human *Communitas* in Traditional Structures.
Ulrich Rasche's Trilogy at Deutsches Theater Berlin 283

Irena Müller-Brozović Das Labor als gemeinsame Werkstatt von Profi- und
Laienmusikerinnen und -musikern. Formen der kulturellen Teilhabe im Bereich
der Neuen Musik aus der Perspektive der Musikvermittlung 306

Johannes Werner Postdigitale Chöre. Eine Suche nach Chorfiguren in
postdigitalem Musiktheater und Performance im Kontext von Körper,
Gemeinschaft und Wertschöpfung 319

Katelyn Rose King/Noémie Favennec Home (Münstergasse 37). An Aesthetic Analysis
Based on Collective Experience in Site-Specific Contemporary-Music Theatre 341

Namen-, Werk- und Ortsregister 372

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 381

MUSICKING COLLECTIVE

Codierungen kollektiver Identität in der
zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz
und ihrer Nachbarländer • Herausgegeben von
Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King
unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach



Dieses Buch ist im Oktober 2024 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen zum gesamten Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2024. Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz ([CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)).

DOI [10.26045/kp64-6181](https://doi.org/10.26045/kp64-6181) ISSN 2700-8681 ISBN 978-3-931264-97-0

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 17