

Leo Dick

## Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs

### Die schwarze Spinne als Schweizer Opersujet

Das literarische Werk des evangelischen Pastors Albert Bitzius (1797–1854), besser bekannt unter seinem Pseudonym Jeremias Gotthelf, würde man spontan wohl kaum als »staatstragend« bezeichnen. Hierfür scheinen seine fiktionalen Erzählungen über das ländliche Leben in seiner Heimat im Berner Emmental zu sehr in der Sphäre des Privaten und Regionalen verankert zu sein. Zudem stand Gotthelf dem Gründungsprozess des modernen Bundesstaates Schweiz bekanntermaßen skeptisch bis ablehnend gegenüber. Und doch: In öffentlichen Debatten über die jeweils aktuelle Schweizer Geistesverfassung oder Befindlichkeit wird bis heute gern und oft auf Gotthelfs Hauptwerk *Die schwarze Spinne* (1842) verwiesen.

Seine weltberühmte Erzählung kann potenziell allen politischen Lagern in der Schweiz als allegorische Parabel dienen. *Die schwarze Spinne* wird dabei nicht etwa als affirmative Feier schweizerischen Gemeinwesens gelesen, sondern als Mahnung zur permanenten kritischen Selbstbefragung, freilich unter verschiedenen Vorzeichen. In seiner Rede zum Nationalfeiertag im Jahr 2016 legte der damalige Bundespräsident Ueli Maurer von der rechtskonservativen Schweizerischen Volkspartei (SVP) die Novelle als Appell zur wehrhaften Verteidigung traditioneller gemeinschaftlicher Werte gegenüber schädlichen Versuchungen der modernen Welt aus:

»Die Schwarze Spinne« gehört mit ihren starken Bildern und Symbolen zu Gotthelfs Meisterwerken. Was im Gewande einer alten Volkssage daherkommt, ist höchst politisch und absolut zeitlos. Gotthelf hält drei Botschaften für uns bereit, die gerade heute wieder erschreckend aktuell sind. Auf diese drei Botschaften möchte ich näher eingehen:

1. Versprechen von magischer Hilfe haben immer einen Haken. Über kurz oder lang wird die Rechnung präsentiert.
2. Werte haben einen Wert.
3. Unser Land lebt von engagierten Bürgern.«<sup>1</sup>

In Maurers Sichtweise prangert Gotthelf bürgerliche Charakterschwäche im Umgang mit unheilbringenden Einflüsterungen von »außen« an, das heißt etwa, wie er später in der Rede andeutet, vonseiten der staatsgläubigen Linken, der hegemonialen Europäischen Union oder der individualistischen und traditionsvergessenen urbanen Community. Daniela Janser hingegen verortet in ihrem Essay, der im März 2022 in der

1 Ueli Maurer: *Die Schwarze Spinne heute*. Rede anlässlich der Bundesfeier 2016 vom 31. Juli in Fischen und Bussnang sowie vom 1. August in Sattel, Turbenthal, Mühleberg und Mettmenstetten, [www.admin.ch/gov/de/start/dokumentation/medienmitteilungen.msg-id-62934.html](http://www.admin.ch/gov/de/start/dokumentation/medienmitteilungen.msg-id-62934.html) (letzter Zugriff auf alle Links in diesem Beitrag am 22. Juli 2024).

linksgerichteten Wochenzeitung woz erschienen ist, den Quell des von Gotthelf symbolisch beschriebenen gemeinschaftszersetzenden Übels im Inneren der Schweizer Bürgerschaft. Sie sieht in der Erzählung einen »dunklen Spiegel für die eidgenössische Geistesverfassung, der uns mit der ungemütlichen Wahrheit über die einschlägig bekannten Nationalmythen konfrontiert«. Diese Wahrheit habe mit »dem Verdrängten, dem nur notdürftig Weggesperrten«, das immer wieder in Gestalt der todbringenden Spinne zurückkehre, zu tun:

»Ihre quasi zyklische Wiederkehr lässt sich so ganz konkret auf den verantwortungslosen Umgang mit alter Schuld [...] münzen wie dem Profit mit Geld und Gold der ermordeten Jüdinnen, der Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg, der bereitwilligen Verwaltung von Potentatengeldern auf dem Schweizer Bankenplatz, der Herkunft von Emil Georg Bührles Vermögen und Kunstsammlung – die Liste liesse sich verlängern. Ein übers andere Mal werden diese dunklen, unschönen Wahrheiten und Verstrickungen verdrängt [...] und kehren Jahre und Jahrzehnte später mit verschärfter Wucht auf die öffentliche Bühne zurück, glotzen uns unerbittlich an – und alle reagieren ganz erstaunt.«<sup>2</sup>

Einig sind sich die Exegetinnen und Exegeten aus den verschiedenen politischen Lagern darin, dass sich hinter dem fantastischen Horror der Erzählung ein brisantes Psychogramm der Schweizer Gesellschaft verbirgt, das für jede neue Generation wieder aktualisiert werden muss.

**Adaptionen des Sujets** Gotthelfs literarischer Text bietet somit auch beste Voraussetzungen dafür, mit den Mitteln anderer Kunstdisziplinen zyklisch neuinterpretiert zu werden. Tatsächlich fand seit den 1930er-Jahren in diversen Genres eine rege Auseinandersetzung mit dem Stoff statt, die bis heute anhält. Zu Recht stellt der Literatur- und Filmkritiker Alan Mattli fest, die Geschichte habe sich »im Laufe der Jahre als immun gegen eine allgemein zugängliche Adaptionen [sic] erwiesen«, und »die Reise der ›Schwarzen Spinne‹ durch verschiedene Medien« sei wenig gradlinig verlaufen.<sup>3</sup> Dieser Befund lässt sich sehr gut auf dem Gebiet des Musiktheaters nachvollziehen: In den letzten knapp 90 Jahren ist das Sujet in und außerhalb der Schweiz unzählige Male librettiert, vertont und inszeniert worden, ohne dass sich eine »definitive« Opernfassung herauskristallisiert und durchgesetzt hätte.

Für eine vergleichende Musiktheaterforschung ist das Fehlen einer Referenzversion gewissermaßen von Vorteil. Einerseits entstehen dadurch immer noch laufend neue Opernadaptationen. Andererseits beziehen sich die herausgebrachten Versionen

<sup>2</sup> Daniela Janser: Eine morsche Urszene der Demokratie, in: woz Die Wochenzeitung vom 10. März 2022, [www.woz.ch/2210/essay/eine-morsche-urszene-der-demokratie](http://www.woz.ch/2210/essay/eine-morsche-urszene-der-demokratie).

<sup>3</sup> Alan Mattli: Die Schwarze Spinne. Horror »made in Switzerland«, in: swissinfo, publiziert am 22. April 2022, [www.swissinfo.ch/ger/kultur/die-schwarze-spinne--horror--made-in-switzerland-/47532880](http://www.swissinfo.ch/ger/kultur/die-schwarze-spinne--horror--made-in-switzerland-/47532880).

kaum je aufeinander, schon gar nicht im Sinne eines Rangfolgestreits. Ganz autonom dokumentieren und reflektieren sie vielmehr im direkten Rückgriff auf Gotthelfs Vorlage symbolisch Aspekte des gesellschaftlichen Status quo ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Eine diachrone Untersuchung verschiedener Veroperungen der *Schwarzen Spinne* kann daher aus komparativer Perspektive Konstanten wie Veränderungen in der Rezeption von Gotthelfs Fabel kenntlich machen und dadurch mittelbar auch Entwicklungen der kollektiven Selbstverständigungsdebatte in der Schweiz aufzeigen.

Ausgehend von diesen Prämissen widmet sich die vorliegende Studie zunächst einem detaillierten strukturellen Vergleich der Opernfassung von Heinrich Sutermeister (1934) mit Gotthelfs Novelle. Um anzudeuten, in welche Richtung sich die Gotthelf-Rezeption im Schweizer Musiktheater fortan entwickelte, werden dann einige Aspekte von Rudolf Kelterborns 50 Jahre später entstandener Version (1984) erläutert. Ähnliche institutionelle Rahmungen laden zur Gegenüberstellung ausgerechnet dieser zwei Versionen ein. Beide Werke wurden vom Schweizer Rundfunk produziert, und zwar für das zur jeweiligen Entstehungszeit populärste Medium: das ältere Werk als Radio-, das jüngere als Fernsehoper.

Die Analysearbeit konzentriert sich auf den Aspekt der kompositorischen, dramaturgischen und inszenatorischen Übertragung von drei Schlüsselmomenten der Erzählung: des Teufelskusses, der Dorffeier und des finalen Kampfs der Mutter mit der Spinne um ihr Neugeborenes. Diese Stücksequenzen werden einer dekonstruierenden, sowohl intertextuell als auch intermedial ausgerichteten Exegese unterzogen, die darauf abzielt, die Wechselbeziehungen der nur teilweise konvergierenden Bedeutungskräfte in Text, Musik und Inszenierung zu entwirren.

In einem weiteren Untersuchungsschritt wird die interpretatorische Argumentation im Hinblick auf den jeweiligen soziopolitischen Kontext diskursanalytisch perspektiviert. Daraus resultieren Belege für die These, dass beide Fallbeispiele prototypisch für die ästhetische Einflussnahme einer staatlich induzierten Kultur- und Gesellschaftspolitik stehen, die unter anderem ein bestimmtes nationales Selbstbild propagiert. Dies geschieht unter den konträren Vorzeichen einer affirmativen Geistigen Landesverteidigung im ersten Fall, einer kritischen Aufarbeitung der eigenen nationalen Vergangenheit im zweiten Fall.

Abschließend wird ein konzeptueller Ausblick gewagt: Ein flüchtiger Blick auf eine jüngere Vertonung der *Schwarzen Spinne* des Komponisten Peter Roth von 2016 wird zum Anlass genommen, über Adaptionsstrategien zu spekulieren, die Gotthelfs Erzählung auf adäquate Weise mit den Mitteln des aktuellen Musiktheaters in unsere Zeit holen könnten.

Meine komparative Stückanalyse möchte ich zunächst jedoch damit einleiten, dass ich mich mit einer Symbolkonfiguration auseinandersetze, die die dramaturgische

Struktur der Novelle trägt. Ausgangspunkt meiner Untersuchungen ist die mittlerweile breit akzeptierte interpretatorische Lesart, dass in Gotthelfs »horror story« eine »narrative construction of ›woman‹«<sup>4</sup> in komplexer Art und Weise zur Debatte gestellt wird, und zwar aus männlicher Perspektive. Im Folgenden werde ich mich Gotthelfs Gender-Konstruktion analytisch nähern, indem ich Carl Gustav Jungs Konzept des »Mutterarchetypus«, das später von zahlreichen Psychoanalytikern aufgegriffen und ausdifferenziert wurde,<sup>5</sup> mit der allegorischen Spinnensymbolik in Beziehung setze.

**Mutterarchetypus und Nationalallegorie** Jung leitet seinen Mutterarchetypus vom Begriff der »Großen Mutter« ab, der »die verschiedenartigsten Ausprägungen des Typus einer Muttergöttin« umfasst. Entsprechend bündelt der Archetyp die Eigenschaften und die magische Autorität des Mütterlichen. Dessen Symbole »können einen positiven, günstigen oder einen negativen, nefasten Sinn haben«, mithin auf gegensätzliche Aspekte der liebenden oder der schrecklichen Mutter verweisen:

»die Weisheit und die geistige Höhe jenseits des Verstandes; das Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungspendende; die Stätte der magischen Verwandlung, der Wiedergeburt; der hilfreiche Instinkt oder Impuls; das Geheime, Verborgene, das Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, Verführende und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare.«<sup>6</sup>

Weibliche Nationalallegorien greifen selbstverständlich primär die positiven Seiten des Mutterarchetypus auf beziehungsweise deuten die bedrohliche Seite der Urmutter in schutzpendende Wehrhaftigkeit um. Das gilt auch für die Helvetia, die weibliche Repräsentationsfigur der Schweiz, die im Zuge des *nation building* im 19. Jahrhundert als Einheitsstifterin in der konfessionell uneinigen Schweiz stetig an Bedeutung gewann. Für ihre bildliche Darstellung macht Georg Kreis zwei Typen fest:

»In der geografischen Variante werden mit Hilfe der Darstellung von Landesprodukten wie Früchten und Käse mehrheitlich die Produktivität und der Reichtum (etwa den klassischen *utilitas* und *abundantia* entsprechend) veranschaulicht. In der politischen Variante sind es Waffen aller Art, aber auch der Lorbeerkranz und weiterer Schmuck, die Tugenden wie Wachsamkeit, Unerschrockenheit, Frei-

- 4 William Collins Donahue: *The Kiss of the Spider Woman*. Gotthelf's »Matricentric« Pedagogy and Its (Post)war Reception, in: *The German Quarterly* 67/3 (1994), S. 304–324, hier S. 304, <https://doi.org/10.2307/408627>.
- 5 Vgl. Erich Neumann: *Die große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten*, Zürich 1956; Edwin Oliver James: *The Cult of the Mother-Goddess. An Archaeological and Documentary Study*, New York 1959; Von Vater, Mutter und Kind (Einsichten und Weisheiten bei C. G. Jung), hg. von Franz Alt, Olten 1989.
- 6 Carl Gustav Jung: *Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus* (1938), in: ders.: *Archetypen. Urbilder und Wirkkräfte des kollektiven Unbewussten*, hg. von Lorenz Jung, Ostfildern 2018, S. 95–134, hier S. 101–103.

**ABBILDUNG 1** Die Freiheit (Helvetia), Gemälde von Arnold Böcklin, um 1891 (Foto: Andreas Faessler, wikicommons)



heits- und Friedensliebe sowie Eintracht (*vigilantia, fortitudo, libertas, pacificatio, concordia*) in Erinnerung rufen.«<sup>7</sup>

Gotthelf verlebendigt diese Allegorie in zwei Schlüsselszenen seiner Novelle: Zweimal verteidigt eine »Mutter« – beim zweiten Mal ist es genauer gesagt ein mütterlich agierender Vater – ihr Kind erfolgreich, aber unter Opferung des eigenen Lebens gegen ein Monster und rettet damit zumindest vorläufig auch die Dorfgemeinschaft. Der Feind aber, der dabei zwar nicht endgültig besiegt, jedoch zumindest gebannt und in Schach gehalten werden kann, ist nichts anderes als der verdrängte, nefaste Aspekt des Mütterlichen, der die Form einer Spinne angenommen hat.

Angesichts des sozialen und politischen Engagements Gotthelfs, besonders in seiner publizistischen, aber auch in seiner seelsorgerischen und pädagogischen Tätigkeit,<sup>8</sup> liegt es nahe, diese Symbolik auf die tagesaktuelle Gemengelage in der Entstehungszeit und am Entstehungsort des Textes zu beziehen. Die kantonalen Verfassungsreformen von 1830/1831 hatten die Spannungen zwischen liberalen und konservativen Kräften in der

7 Georg Kreis: Helvetia (Allegorie), in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 13. Oktober 2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016440/2014-10-13/>.

8 Vgl. hierzu unter anderem Hanns Peter Holl: Gotthelf im Zeitgeflecht. Bauernleben, industrielle Revolution und Liberalismus in seinen Romanen, Berlin 1985, ferner den Lexikoneintrag von Ruedi Graf: Bitzios, Albert, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 8. April 2020, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011835/2020-04-08/>.

Schweiz verstärkt. 1842 zeichnete sich bereits ab, dass der Konflikt eskalieren würde, was mit dem sogenannten Sonderbundskrieg 1847 auch eintreten sollte.<sup>9</sup> Unter den Vorzeichen des Sieges der liberalen Kantone wurde 1848 die neue Bundesverfassung eingeführt. Gotthelf stand dieser konfliktreichen Modernisierung der Schweiz ambivalent gegenüber. Er befürwortete einerseits »die Absage an den Knechtsinn« und den »Umschwung der politischen Verhältnisse« in der neuen Berner Verfassung.<sup>10</sup> »Gegen den Mündigkeitsoptimismus der Radikalen« hingegen »verteidigte er eine patriarchale Ordnung, die seiner Ansicht nach den Zusammenhalt der Klassen und von Staat, Kirche und Familie sicherstelle.«<sup>11</sup> Den liberalen Bundesstaat lehnte er ab, weil er ihn im Widerspruch zu seinem »Eintreten für Bürgertugend und Gemeinwohl statt Individualinteresse« sah.<sup>12</sup>

Aus dieser zeitgeschichtlichen Perspektive kämpft Mutter Helvetia in der Novelle, die sozusagen am Vorabend des letzten Bürgerkriegs in der Schweiz entstand, zweimal mit ihrem eigenen Schatten. Dass Gotthelf den dunklen Aspekt der weiblichen Nationalallegorie mithilfe der semantisch hochgradig aufgeladenen Spinnenfigur darstellt, leuchtet auch bildlich unmittelbar ein: Die in sich ruhende Präsenz der in der Mitte der Schweiz auf einem Berggipfel über den Wolken thronenden Helvetia, wie sie etwas später etwa Arnold Böcklin gemalt hat (Abbildung 1), erscheint bei Gotthelf pervertiert zur rastlosen Allgegenwart der Spinne:

»So war die Spinne bald nirgends, bald hier, bald dort, bald im Tale unten, bald auf den Bergen oben; sie zischte durchs Gras, sie fiel von der Decke, sie tauchte aus dem Boden auf. An hellem Mittage, wenn die Leute um ihr Habermus saßen, erschien sie glotzend unten am Tisch, und ehe die Menschen vom Schrecken auseinandergesprengt, war sie allen über die Hände gelaufen, saß oben am Tisch auf des Hausvaters Haupte und glotzte über den Tisch, die schwarz werdenden Hände weg. Sie fiel des Nachts den Leuten ins Gesicht, begegnete ihnen im Walde, suchte sie heim im Stalle.«<sup>13</sup>

Gotthelf spinnt hier buchstäblich eine jahrtausendalte Motivgeschichte der Spinne weiter. Einige Aspekte dieser archetypischen Symbolik, die für das kollektivpsychologische Verständnis von Gotthelfs Erzählung wichtig sind, sollen im Folgenden wenigstens kurz sorsisch erläutert werden.

- 9 Vgl. René Roca: Sonderbund, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 20. Dezember 2012, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017241/2012-12-20/>.
- 10 Ruedi Graf: »Unsere Religion heisst uns alle Brüder, unsere Verfassung stellt uns alle gleich«. Jeremias Gotthelf und der Republikanismus, in: Berner Zeitschrift für Geschichte 76/4 (2014), S. 106–119, hier S. 106.
- 11 Graf: Bitzius, Albert.
- 12 Graf: »Unsere Religion heisst uns alle Brüder«, S. 115 f.
- 13 Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne, in: ders.: Ausgewählte Erzählungen II, hg. von Walter Muschg, Zürich 1978, S. 1–102, hier S. 70 f.

**Nefaste Spinnensymbolik** Physis und Aktionsrepertoire von Spinnentieren haben die Menschheit seit jeher beeindruckt. Der Mix aus Faszination und Grusel, mit dem wir der Fortbewegung, dem Jagd-, Sozial- und Paarungsverhalten oder der Nahrungsaufnahme der Spinne begegnen, hat sich über die Jahrhunderte hinweg bis in die Neuzeit erhalten. Diese Ambiguität steht zweifellos am Ursprung der zahllosen symbolischen Zuordnungen, die der Gattung der Arachniden im Laufe der Menschheitsgeschichte zuteilwurden. Bei Ovid ist Arachne (altgriechisch für die »Spinne«) eine begabte, aber hochmütige Weberin. Sie fordert die Göttin Athene zu einem kreativen Wettstreit auf dem Gebiet der Webkunst heraus. Arachne schlägt sich glänzend und webt einen Wandteppich, der die amourösen Eskapaden der olympischen Götter bebildert. Zur Strafe für ihre freche Hybris verwandelt Athene die aufmüpfige Konkurrentin in eine Webspinne. Knapp zweitausend Jahre später sehen Psychoanalyse und Tiefenpsychologie in dem Tier das »archetypische Bild der Großen Mutter mit ihren bedrohlichen, umgarnenden und verschlingenden Eigenschaften«. <sup>14</sup> Im fast überall ausdrücklich weiblich konnotierten Spinnensymbol sind demnach zwei Motivstränge ineinander verwoben: Die Spinne als Sagengestalt wird einerseits als Rebellin gegen die Götterwelt, mithin das politische und ökonomische Herrschaftssystem in Szene gesetzt. Ähnlich wie Prometheus fungiert sie damit als Aufklärerin und Kulturbringerin. Andererseits werden auf den Spinnenkörper Ängste projiziert, die »in Zusammenhang mit der Rollenverteilung zwischen Mann und Frau« stehen. <sup>15</sup>

Die beiden ineinander verschränkten Aspekte prädestinieren die Spinne zur Monsterprotagonistin im Genre der Horrorliteratur. Gotthelfs Ausformung des Spinnensymbols, die der *gothic literature* seiner Zeit nahesteht, beginnt mit einem Teufelspakt, den die selbstbewusste Christine eingeht, um ihr Dorf vor den Aggressionen eines rücksichtslosen Feudalherrn zu retten. Der Preis: ein ungetauftes Kind. Besiegelt wird der Handel mit einem Kuss, den Christine auf die Wange erhält. Mehrmals wird der Teufel um seinen Lohn betrogen. Zur Strafe gebietet Christine zunächst aus dem Teufelsmal auf ihrer Wange kleine Spinnen, die als Schwarze Pest über das Vieh herfallen. Später wird sie selbst in eine große Spinne verwandelt, die fortan die Dorfbevölkerung dezimiert, ehe sie von einer jungen Mutter unter Aufopferung des eigenen Lebens in den Fensterpfosten eines Bauernhauses gebannt wird. Viele Jahre später wiederholt sich die Geschichte: Die mittlerweile leichtsinnig gewordene Dorfgemeinschaft befreit aus Mutwillen das Monster aus seinem Gefängnis. Wieder wütet die Spinne, wieder muss sie von einem opferbereiten Individuum unter Kontrolle gebracht werden; diesmal aber ist es

<sup>14</sup> Bernd Rieken: Arachne und ihre Schwestern. Eine Motivgeschichte der Spinne von den »Naturvölkermärchen« bis zu den »Urban Legends«, Münster 2003, S. 268.

<sup>15</sup> Ebd., S. 7.

ein treusorgender Vater, der von seiner pflichtvergessenen Frau die Rolle der Großen Mutter übernommen hat.

Eine kurze Zusammenfassung der Novelle liest sich wie eine konventionelle Heldinnenanekdote. Tatsächlich liegt aber Gotthelfs erzählerischer Fokus gar nicht so sehr auf den opferbereiten Retterinnen, sondern auf dem schuldigen Kollektiv der Dorfbevölkerung. Die Bauern werden als ein Haufen abergläubisch Verzagter geschildert, die sich von der starken Frau nur allzu bereitwillig die Drecksarbeit abnehmen lassen. Für Peter von Matt beginnt hier »eine erstaunliche Tradition der unerbittlichen Analyse verfehlten Gemeinschaftshandelns« in der Literatur der Schweiz:

»Man ist sich in einer Gemeinde zwar bewusst, dass man das Unglück von Armen und Randständigen bewirkt, aber weil die andern auch nichts dagegen tun, lässt man es geschehen oder hilft sogar nach. Das mächtigste Beispiel sind, wer wüsste es nicht, die Bauern von Sumiswald in Gotthelfs Erzählung *Die schwarze Spinne* (1842). Zwar gibt es da sehr wohl Protagonisten, eine Protagonistin insbesondere, die Lindauerin Christine, die den Pakt mit dem Teufel wagt. Aber so wie die Haupthandlung in der kollektiven Katastrophe gipfelt, dem Tod fast der ganzen Bevölkerung durch die in der Spinne verkörperte Pest, so ist auch die tiefste Ursache dieses Unheils nicht die Tat der einzelnen Frau, sondern die gemeinsame Verfehlung der Bauern. Sie wissen, was sie tun, aber sie wollen es nicht wahrhaben und finden Gründe, es gegen ihr Gewissen durchzuführen.«<sup>16</sup>

Der Fokus auf die Gemeinschaft stellt für die Dramatisierung des Stoffes – sei es als Theaterstück oder als Film – nun aber ein Handicap dar. In der Regel steht hier das profilierte Individuum im Zentrum, nicht das schuldige Kollektiv. Die klassische Oper könnte demgegenüber im Vorteil sein, hat sie doch spätestens seit der französischen Grand Opéra im 19. Jahrhundert eine eigene kompositorische und inszenatorische Grammatik für einen differenzierten künstlerischen Umgang mit chorischen Akteuren auf der Bühne entwickelt. Von diesen genrespezifischen Möglichkeiten machen die bisherigen Vertonungen der *Schwarzen Spinne* jedoch nur ansatzweise Gebrauch. Der Chor kommt in der Regel lediglich als effektvolle Hintergrundfolie zum Einsatz. Als unmittelbar operntauglich hingegen wurde seit jeher die zerrissene Figur der Christine erkannt: Ihr verwegener Pakt mit dem Teufel, ihr Kampf mit der Mutter um das ungetaufte Kind und ihre Verwandlung in die todbringende Spinne bilden den Kern jeder Veroperung des Sujets – das gilt selbstverständlich auch für die beiden Versionen, von denen im Folgenden näher die Rede sein soll. Gleichwohl kann keine Adaptierung des Stoffes der Frage nach einer adäquaten Übersetzung jener kollektiven Dimension ausweichen, die Gotthelfs Novelle wesenhaft zugrunde liegt. Die beiden Komponisten Heinrich Sutermeister (1910–1995) und Rudolf Kelterborn (1931–2021) haben hierauf mit ihren Opern ganz unterschiedliche Antworten gegeben.

16 Peter von Matt: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*, München 2012, S. 146.

**Sutermeisters Schwarze Spinne: ein affirmatives »Radio-Festspiel«** Die Opernkompositionen von Heinrich Sutermeister und Rudolf Kelterborn eint der Umstand, dass sie ursprünglich nicht für die Theaterbühne konzipiert wurden, sondern für das jeweils populärste Rundfunkmedium. Sowohl im Fall von Sutermeisters Radio-Oper als auch im Fall von Kelterborns TV-Oper fungierte die Schweizerische Rundfunkgesellschaft als Auftraggeberin sowie Produzentin des Projekts und war somit auch für die Wahl des Sujets verantwortlich. Für die betont föderalistische Schweiz ist dieses Produktionsmuster insofern ungewöhnlich, als Kunst und Kultur explizit Sache der Gemeinden und Kantone und nicht des Bundes sind. Der nationale Rundfunk bildet hierin eine Ausnahme, und Initiativen von dieser Seite zielen in der Regel darauf ab, Diskurse von nationaler Bedeutung mit künstlerischen Mitteln verhandeln zu lassen. Wie und unter welchen Vorzeichen in den beiden Auftragswerken staatlich induzierte Selbstverständigungsdebatten codiert werden, möchte ich nun anhand einiger Stücksequenzen diskutieren, in denen von der archetypischen Spinnensymbolik ausgehend geschlechtsspezifische Rollen- und Körperbilder mit musiktheatralen Mitteln reproduziert werden.

Es mag erstaunen, dass ein so populärer Text wie *Die schwarze Spinne* erst 90 Jahre nach seinem Erscheinen zum ersten Mal von einem Schweizer Komponisten vertont wurde. Doch zu seinen Lebzeiten war Gotthelf alles andere als ein anerkannter Konsensliterat des soeben entstehenden Bundesstaates Schweiz. Vielmehr tat sich der dichtende Pfarrer als scharfer Kritiker der neuen Verfassung und als Warner vor dem Siegeszug eines ungezügelt Liberalismus hervor, in dem er den Vormarsch eines Rechts des Stärkeren sah. Eine radikale Umdeutung vom unbequemen Sozialanalytiker zum mehrheitsfähigen Heimatpoeten erfuhr Gotthelf erst posthum in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Die hierfür notwendige simplifizierende Rezeption seiner Texte hat in der Veroperung Sutermeisters Spuren hinterlassen. Das Stück beginnt mit einem Choral der dörflichen Kirchgemeinde zum Dank für die vermeintlich göttliche Rettung vor einer Pestplage. Eine akustische Zoombewegung rückt sodann ein Beichtgespräch Christines mit dem Pfarrer in den Vordergrund. Sie gesteht, den Teufel um Beistand angesichts der grassierenden Pest angefleht zu haben. Er habe Hilfe versprochen und ihr zur Bekräftigung einen Kuss auf die Stirn gedrückt. Für diese Vereinbarung bittet sie um Absolution, die ihr freilich verwehrt wird, während im Hintergrund die Gemeinde von Neuem ihr Gloria anstimmt.

Das Motiv der Rebellion einer unterdrückten Gemeinschaft entfällt in dieser Fassung. Dafür wird die Schwarze Pest kurzerhand von der Folge zur Ursache des Teufelspaktes umgedeutet. Gotthelfs starke Frau, Christine, erfährt dabei in verschiedener Hinsicht eine bezeichnende Domestizierung. Sie geht den Teufelspakt nicht aus Mutwillen und voller Selbstvertrauen ein, sondern aus Verzweiflung, zudem, ohne sogleich über den zu entrichtenden Preis in Kenntnis gesetzt zu werden. Ihre Begegnung mit dem

The musical score consists of several staves. At the top is a grand staff with piano accompaniment. Below it are three vocal staves: Mädchen (soprano), Teufel (tenor), and Chor (bass). The piano part includes a dynamic marking of *mf*. The lyrics for the vocal parts are as follows:

Mädchen: au! Dein Bart sticht ja!

Teufel: Gell das macht warm mein Kind, wenn ich dich dreh!

Chor: a a

**ABBILDUNG 2** Heinrich Sutermeister: *Die Schwarze Spinne*, VII. Chorszene mit Teufel und Mädchen, Ausschnitt aus dem Klavierauszug (»Ländler« mit Blue Notes) (© 1949 Schott Music Ltd., London, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz)

Teufel wird dezidiert entsexualisiert: Der Kuss erfolgt auf Christines Stirn und nicht auf die Wange, wodurch die Symbolik von Zeugung und Schwangerschaft zumindest abgeschwächt wird. Im weiteren Verlauf gebiert Christine konsequenterweise auch keine Spinnen aus dem klaffenden Teufelsmal. Der Pakt wird außerdem nicht gezeigt, sondern nur erzählt, und zwar aus dem Munde einer demütigen Büsserin. Das erotische Faszinosum, das die Figur bei Gotthelf umweht, geht also gänzlich verloren, Christine wird vielmehr, durchaus nicht ohne Empathie, auf ihre Rolle als Sündenbock reduziert, der zum Wohl der Gemeinschaft geopfert werden muss.

Auch die Figur des Teufels erscheint in gänzlich anderem Licht als bei Gotthelf. Durch den Wegfall der autoritären Vaterfigur kann sie nicht mehr als Projektion des inneren Empörungspotenzials der unterdrückten Bauern gelesen werden; vielmehr manifestiert sich in ihr eine von außen kommende Verführungsgefahr. Leibhaftig tritt der Teufel in Sutermeisters Oper auf, nachdem Christine die Absolution verweigert wurde. Seine Erscheinung wird in keiner Weise metaphysisch überhöht, er scheint vielmehr direkt aus der mondänen Welt der Großstadt zu kommen. Das suggerierten zumindest der Einsatz von gedämpfter Trompete, Blue Notes und Septakkorden sowie etwas später der musikalische Duktus zwischen Chanson und Tanzmusik.

Christine bietet sich dem Teufel zum Preis der Erlösung von ihren Qualen an; er verschmäht sie und fordert stattdessen die Beschaffung eines ungetauften Kindes. Die archetypisch ödipale Konstellation des Handels bei Gotthelf degeneriert in der folgenden Szene vollends zur schlichten Agenda eines (möglicherweise pädophilen) Wüstlings. Entgegen der Vorlage schleicht sich der Teufel auf das anstehende dörfliche Volksfest und versucht – erfolglos – auf eigene Faust ein junges Mädchen zu verführen. Ein ver-fremdeter Ländler erzeugt eine eigentümlich gedämpfte Stimmung: Sein Tempo ist merklich abgebremst, und in die statische, eher modal als funktionsharmonisch verfasste C-Dur-Diatonik mischen sich als Fremdkörper jene chromatischen Alterationen der dritten, fünften und siebten Stufe, die ich zuvor als Blue Notes bezeichnet habe. Das tanzende Volk erweist sich als zwar potenziell gefährdet, letztlich aber doch als standhaft gegenüber dekadenten Beeinflussungen von außerhalb.

Derweilen scheitert Christine mit ihrem ersten Kindsentführungsversuch und mu-tiert zur schwarzen Spinne. Als solche schickt Sutermeister sie in eine finale Konfrontation mit der Mutter des zum Opfer erkorenen Kindes. Christines Gesangspart wird nach ihrer Verwandlung auf wortlose Vokalisen und chromatische, glissando-nahe Gänge reduziert, also symbolisch enthumanisiert. Das orchestrale Umfeld evoziert mit Tremoli, Trillern und signalhaften Floskeln eine angespannte Atmosphäre und scheint der unheimlichen Kinesis der schwarzen Spinne mimetisch nachzuspüren. In erster Linie aber wird hier ein musikalischer Leidensgestus formuliert: Dies zeigt sich in der motivischen Verarbeitung von Christines früherer Klage-Arie ebenso wie in den chromatischen Auf- und Abstiegen, die zwischen Seufzerfigur und *passus duriusculus* changieren.

Im Kampf des »final girls«<sup>17</sup> mit dem Monster obsiegt die gute Mutter, und zwar anders als bei Gotthelf vollständig. Die Spinne ist nicht nur vorläufig gebannt, sondern ein für alle Mal vernichtet. Das gottgewollte häusliche Rollenmodell, das der Frau die Funktion der sorgenden und schützenden Mutter zuweist, erfährt eine emphatische Bestätigung. Hinter dieser affirmativen Haltung, die dem Geist der Vorlage vollkommen zuwiderläuft, steckt die Agenda einer politisch-kulturellen Bewegung in der Schweiz, »welche die Stärkung von als schweizerisch deklarierten Werten« zur Abwehr totalitärer Ideologien zum Ziel hatte.<sup>18</sup> Ganz im Sinne der sogenannten Geistigen Landesverteidigung zeigen uns Sutermeister und sein Textdichter Albert Roesler, dass das Übel dieser Welt grundsätzlich von außen kommt. Falls es im Innern doch jemanden infi-

17 Das »final girl« ist eine gängige Figur in Horrorfilmen. Der Begriff bezieht sich auf die letzte überlebende (zumeist junge) Frau, die sich in einer finalen Konfrontation dem Monster entgegenstellen muss.

18 Marco Jorio: Geistige Landesverteidigung, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 23. November 2006, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017426/2006-11-23/>.

Spinne

Chor

Spinne

Chor

und läßt es nicht los

und läßt es nicht los

**ABBILDUNG 3** Heinrich Sutermeister: *Die Schwarze Spinne*, x. Duett: Spinne (Christine) – Mutter, Ausschnitt aus dem Klavierauszug (© 1949 Schott Music Ltd., London, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz)

ziert, gilt es, den Kontaminierten zu isolieren, um zu verhindern, dass das betroffene Individuum, in diesem Fall Christine, die ganze Gemeinschaft ansteckt. In jedem Fall ist das Übel lokalisierbar, dadurch beherrschbar und mit etwas Hilfe der guten Mutter Helvetia sogar besiegbar.

In Sutermeisters Konzeption des Stücks ist kein Platz für komplizierte Dialektik. Man mag die offensichtliche Komplexitätsreduktion gegenüber der literarischen Vorlage mit gutem Grund kritisieren, muss aber dem Komponisten zugestehen, dass er sehr genau wusste, was einerseits ästhetisch über die damals neue Form der Radio-Oper vermittelt werden konnte und was andererseits von politischer Seite von ihm erwartet wurde. Das auffällige Nebeneinander von scharf kontrastierenden Klangtableaus und die Transparenz der Orchestrierung zeugen von einem instinktiven Gefühl für die Möglichkeiten der Radiophonie angesichts des damaligen technischen Entwicklungsstandes. In

Form und Inhalt entsprach das Stück sicherlich den Anforderungen eines volksnahen Radiosenders. Die Verschmelzung von Kammeroper und Radio kann als zeitgenössische Antwort auf eine traditionelle Form des populären Musiktheaters in der Schweiz, das sogenannte »Festspiel«, verstanden werden:

»In gewissem Sinne bildete das Radio das fortgeschrittenste Stadium der schweizerischen Festspiel-Tradition – Massenzusammenkünfte, welche die Bevölkerung ohne Ansehen der Herkunft in das Ritual des Festspiels als einer Vorstellung des Volkes für das Volk einbezogen, wie es typisch für ein Land ist mit einer auf gemeinschaftliche Verantwortung und auf das Prinzip der Teilhabe gegründeten politischen Kultur.«<sup>19</sup>

Die Form des affirmativen »Radio-Festspiels« schränkt freilich die Möglichkeiten des Zugangs zu Gotthelfs vielschichtiger Novelle stark ein. Abgesehen von den wenigen oben beschriebenen illustrativen Momenten in der Musik unterdrückt Sutermeisters Interpretation der Erzählung weitgehend jenes unheimliche Wirkungspotenzial des Spinnenarchetyps, das bei Gotthelf in seiner nichtlinearen, netzwerkartigen Konstitution, also in seiner Unberechenbarkeit, so eindrucksvoll beschrieben wird. Die von Sutermeisters Oper propagierten klaren Fronten und eindeutigen Rollenzuweisungen mögen für die Konstruktion eines verteidigungsorientierten Selbstbildes der Schweiz in der Vorkriegs- und Kriegszeit nützlich gewesen sein. Als authentisches Spiegelbild einer sich nach 1945 allmählich öffnenden Gesellschaft war das Werk spätestens seit Ende der 1960er-Jahre nicht mehr geeignet.<sup>20</sup> Zu Beginn der 1980er-Jahre gab die Schweizerische Rundfunkgesellschaft deshalb erneut eine Komposition für eine »Spinnenoper« in Auftrag.

**Kelterborns »Remake« als gesellschaftskritisches Fernsehspiel** Den erforderlichen Erneuerungsimpuls verbürgte im Remake von 1984, einer »musikalisch-dramatischen Erzählung« fürs Fernsehen, schon allein die Wahl des Produktionsteams. Mit Kelterborn, Hansjörg Schneider als Librettist, Werner Düggelin als Regisseur und Hans Hollmann als Darsteller waren Protagonisten der damaligen progressiven Schweizer Musik- und

19 Carlo Piccardi: *Moderne Musik im Schweizer Radio*, in: »Entre Denges et Denezzy ...«. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz 2000, S. 121–136, hier S. 123.

20 In diesem Zusammenhang sei auf eine bezeichnende Episode in der Aufführungsgeschichte des Werks verwiesen. Wie Chris Walton detailreich schildert, wurde Sutermeisters *Schwarze Spinne* anlässlich ihrer Erstaufführung in Südafrika 1964 in ein «implizites Pro-Apartheid-Stück» umgewandelt, vgl. Chris Walton: *Farbe bekennen. Schweizer Künstler und der Apartheid-Staat*, in: »Als Schweizer bin ich neutral«. *Othmar Schoecks Oper »Das Schloss Dürande« und ihr Umfeld*, hg. von Thomas Gartmann mit Simeon Thompson unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen 2018, S. 286–311, hier S. 305.

Theaterszene beteiligt. Sie alle verband das Anliegen, verkrustete Gesellschaftsstrukturen aufzubrechen, was sich unverkennbar in die Produktion eingeschrieben hat. Die Figur des grausamen Übervaters Hans von Stoffeln wird wiedereingesetzt, die Revolte der Unterdrückten ergo wie bei Gotthelf zum zentralen Movens der Fabel. Die Antagonistin Christine präsentiert sich diesmal als selbstbewusste und erotisch selbstbestimmte Frau. Ihr Tabubruch wird entsprechend gegenüber Sutermeister umkonnotiert.

Die musikszenische Gestaltung der zentralen Kussepisode fängt etwas von jener »freakish gender elasticity« ein,<sup>21</sup> die in der psychoanalytisch orientierten Gotthelf-Forschung schon lange als wesentliches Merkmal der Erzählung identifiziert wurde. Die Besetzung des Teufels mit Agnes Fink in einer Travestierolle, die musikalische Untermalung der gesprochenen Repliken mit einem Sopran-Tenor-Duett aus Vokalsen und der klagende Gestus der atonalen Komposition eröffnen einen vieldeutigen Assoziationsraum: Hier artikuliert sich die männliche Urangeht vor der starken Frau ebenso wie der Einspruch gegen heteronormative und paternalistische Geschlechternormen, darüber hinaus ein grundsätzliches Verlangen nach Nonkonformität. In jedem Fall erwächst der Schatten in dieser Version aus dem Inneren der Gesellschaft und wird nicht von außen auf sie geworfen. Das zeigt sich nicht nur an der Alter-Ego-Konstellation zwischen Christine und Teufel, sondern auch an der spielerisch-lustvollen Interaktion der beiden mit der hinzuerfundenen Figur des geistig behinderten Dorfnarren.

Eine solche gegen die Etikette verstoßende und deshalb gemeinhin unterdrückte Körperlichkeit entlädt sich in zwei komplementären Festtableaus. Für Sutermeister war das dörfliche Tanzfest noch unschuldiges Brauchtum, das von außen korrumpiert zu werden drohte. Kelterborn rückt die Feier der Errettung vor der Strafe des Lehnsheeren in die Nähe jener legendären mittelalterlichen Tanzwut (auch als »Tarantismus«<sup>22</sup> bezeichnet), als deren Ursache man bis in die Neuzeit Spinnenbisse identifizierte. Als Pendant auf der Ritterseite wird uns später das Saufgelage einer amoralisch hedonistischen Männerelite gezeigt, die Frauen zu verfügbaren Lustobjekten degradiert. Diese anarchische Entfesselung körperlicher Triebkräfte spiegelt selbstverständlich den ebenso vitalen wie kritischen Geist diverser sozialer Bewegungen zu Beginn der 80er-Jahre in der Schweiz: Frauenbewegung, sexuelle Revolution, Vormarsch einer selbstbewussten Jugendkultur, Aufbegehren gegen eine repressive Elite und ihre bürgerliche Doppelmoral.

21 Donahue: *The Kiss of the Spider Woman*, S. 311.

22 Der Tarantella-Tanz aus Süditalien soll aus einer Therapie für Tarantismus hervorgegangen sein. Zur detaillierten Geschichte dieses Phänomens vgl. Rieken: *Arachne und ihre Schwestern*, S. 136–140; Gregor Rohmann: *Tanzwut. Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts*, Göttingen 2013.

**ABBILDUNG 4** Bildschirmfoto aus dem Fernsehspiel *Die Schwarze Spinne*, musikdramatische Erzählung nach Jeremias Gotthelf (Text: Hansjörg Schneider, Musik: Rudolf Kelterborn, Regie: Werner Düggelin): der Teufel (Agnes Fink) und Christine (Annelore Sarbach)



**ABBILDUNG 5** *Der Teufel* (Agnes Fink) und der Dorfnarr (Ernst Sigrist) (beide Abbildungen © 1983 Schweizer Fernsehen DRS, Abdruck mit freundlicher Genehmigung von SRF)



**Die Spinnenoper der Zukunft?** Die Bindung dieser Aufbruchenergie an die letztlich doch sehr domestiziert wirkende Physis (zuweilen halbnackter) menschlicher Darsteller und dressierter Tiere wirkt heute, im Zeitalter post- und transhumaner Visionen etwas altmodisch. Spätestens mit dem Auftritt einer echten Vogelspinne als finalem Monster wird die Grenze zum unfreiwillig Komischen überschritten. Bedeutet das, dass der Stoff uns heute nichts mehr zu sagen hat? Jüngere Adaptionen der Erzählung deuten auf das Gegenteil hin. Der Komponist Peter Roth hat in seiner stilistisch der ländlichen Operette nahestehenden Vertonung von 2012 den Teufelspakt mit dem Freisetzen der Atomenergie gleichgesetzt. Entsprechend wird das schwarze Spinnen-Mal in Christines Gesicht zum Strahlenwarnzeichen. Den kurzsichtigen Energiepakt geht bei Roth explizit das schuldhaft Kollektiv als Ganzes ein, während Christine hier als alleinerziehende Mut-

ter vor den Spätfolgen für die Kindergeneration warnt. Dieser Aktualisierungsansatz wirkt durchaus stimmig, seine dramaturgische Ausgestaltung ist allerdings bewusst anspruchslos gehalten. Davon abgesehen würde der thematische Akzent auch besser in die Kelterborn-Zeit passen als ins Hier und Jetzt der 2010er-Jahre.

Meiner Ansicht nach läge heute eher eine Assoziation der Spinne mit Ängsten und Sehnsüchten nahe, die durch die intelligente Vernetzung von Kybernetik und Robotik geweckt werden. In einer von Tilmann Köhler inszenierten Schauspielproduktion am Theater Basel von 2017<sup>23</sup> imitierte das ganze Ensemble das unheimliche Spinnenkrabbeln mit den Fingern, was als wörtliche Übersetzung digitaler – also: den Finger betreffender – Impulse mit analogen Mitteln lesbar ist. Die Inszenierung war auch darin bemerkenswert, dass sie im Gegensatz zu den früheren Adaptionen mit der Norm der frontalen Aufbereitung in theatralen und filmischen Aufführungen brach. Stattdessen wurde das Publikum um die Spielfläche herum platziert. Die von Gotthelf geschilderte Allgegenwart der Gefahr mitten unter uns wurde damit stärker erfahrbar als im frontalen Setting einer Guckkastenbühne, sie blieb aber freilich immer noch brav eingehegt. Als Fortspinnung dieses Ansatzes wäre etwa die Übersetzung der Gotthelf'schen Bauernstube in ein durchorganisiertes Smart Home denkbar, in dessen Überwachungsnetz sich die Hausbesucher verfangen. Vielleicht wäre eine begehbare multisensorische Installation eine adäquate Form, mit der das zeitgenössische Musiktheater jener unfassbaren Ubiquität des Monsters beikommen könnte, die Gotthelf so prägnant evoziert hat. Ebenso gut ließe sich die Entwicklungslinie von Radio- und TV-Oper mit einer viral gehenden Internet-Oper fortführen. In jedem Fall bleibt Gotthelfs Spinnenmetapher eine lohnende Herausforderung für Opernkomponisten.

23 Vgl. <https://archiv.theater-basel.ch/2017-18/die-schwarze-spinne>.

## 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](http://www.editionargus.de), zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter [www.dnb.de](http://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