

Hanspeter Renggli

Vom Wachsen und vom Verschwinden.

Gedanken zur Kammeroper *Die Hellen Nächte* (1988–1997) von Daniel Glaus<sup>1</sup>

**Betroffenheit als künstlerische Triebkraft** »Das Ränkegetriebe der Politiker, Stiftungs- und Verwaltungsräte, Beamten und Experten, Bankiers und Spekulanten kam, geschmiert mit Geld- und Machtgier, wie von selbst ins Laufen. Und die Maueridee wurde konkretisiert, sie wuchs immer grösser heran, trieb sich hinein in Herzen und Seelen, trennte Menschen voneinander, brach Dörfer auseinander, zerschnitt Beziehungen und vergiftete die Lebensfreude.«<sup>2</sup>

Mit diesen Worten bekundete Daniel Glaus 1996 seine Fassungslosigkeit ob der geplanten Staumauer Grimsel-West. Aus dieser tiefen Betroffenheit über die Absichten der Kraftwerke Oberhasli AG, mit einer weiteren gigantischen Staumauer – inklusive Pumpspeicherwerk – Hochmoorlandschaften, einmalige Arvenbestände und einen Teil der Zunge des Unteraargletschers zu überfluten, verfassten Andreas Urweider »flüchtige Verse« und Daniel Glaus »stille, verletzte Klänge«<sup>3</sup> – so viel zum Antrieb zur Kammeroper *Die Hellen Nächte*. Nur am Rande sei vermerkt, dass der Stoff und die politisch-ökologische Konstellation heute so aktuell sind wie in den achtziger und neunziger Jahren, als die Kammeroper, die hier vorgestellt werden soll, entstand. Erneut bilden Erweiterungen und Erhöhungen der Mauer Gegenstand von Diskussionen und Gerichtsprozessen.<sup>4</sup>

Zur Kontextualisierung von ökologischem Engagement und kompositorischer Tätigkeit – oder vielleicht richtiger: aus künstlerischer wie gesellschaftlicher Verantwortung gleichermaßen – sei daran erinnert, dass Daniel Glaus bereits Ende der 1980er-Jahre im Oratorium *Sunt lacrimae rerum* zum Nach- und Umdenken über die Grenzen der Schöp-

- <sup>1</sup> Siehe auch die Erstfassung des Textes in: *hören – tasten – atmen. Daniel Glaus – Komponist, Organist, Pädagoge*, hg. von Hanspeter Renggli, Bern 2022, S. 122–130.
- <sup>2</sup> *Die Hellen Nächte. Kammeroper von Daniel Glaus. Programmheft zur Uraufführung 1997*, hg. von Jürgen Herwig und Ueli Binggeli, [Bern 1997], S. 14, in Folge zit. als Programmheft 1997.
- <sup>3</sup> Ebd.
- <sup>4</sup> Noch 2020 hieß das Bundesgericht eine Beschwerde der Naturschutzorganisationen Aqua Viva und Schweizerische Greina-Stiftung gegen die Erhöhung der Grimsel-Staumauer gut (Urteil 1C\_356/2019 vom 4. November 2020). Es gehört jedoch zur Ironie dieser inzwischen über 40-jährigen Kontroverse, dass 2022 neu aus der Perspektive einer Energiekrise gleichsam mit ökologischen Argumenten (Wasserkraft als Mittel zur Dekarbonisierung der Energiequellen) die alten politischen und wirtschaftlichen Seilschaften die Erhöhung der Staumauer wieder vorantreiben.

fung und die Mitverantwortung der Menschen anregte.<sup>5</sup> Während jedoch die Oratoriums-Texte von Dorothee Sölle, Adolf Muschg und Kurt Marti teilweise in gewaltigen Eruptionen eines gigantischen Apparates Ausdruck erhielten,<sup>6</sup> dominiert in der Kammeroper *Die Hellen Nächte* das musikalisch Leise, Zerbrechliche, das sprachlich Rätselhafte, poetisch Mehrdeutige.

Daniel Glaus bewegte sich oft und mitunter in weiten Wanderungen in den Schweizer Bergen – zumindest sofern es seine vielseitigen Verpflichtungen an den Hochschulen von Zürich und Bern, als Titularorganist am Berner Münster, als Orgelexperte usw. zuließen. Nicht wenige seiner Kompositionen wurden durch die damit verbundenen Erlebnisse und Erfahrungen direkt oder indirekt angeregt. Und wenn hier von künstlerisch stimulierenden respektive Assoziationen erzeugenden Erlebnissen die Rede ist, verstehe ich dies in dem Sinne, wie es beispielsweise Hermann Hesse mit einem Hinweis auf Wilhelm Diltheys Schrift *Das Erlebnis in der Dichtung* in seinen rückblickenden *Engadiner Erlebnissen* (1953) formuliert hat: Erlebnisse seien nämlich »mehr als ein flüchtiger Sinneneindruck oder ein beliebiger unter den hundert Zufällen des täglichen Lebens«.<sup>7</sup>

**Handlungsraster** Die Kammeroper erzählt in drei Akten und dreimal sieben Bildern – respektive textlichen wie musikalischen Miniaturen, Liedern oder tanzartigen Teilen – die Geschichte von Hans, dem Toren, der von seiner Schwester ernährt und gehütet, von der Dorfgemeinschaft zwar gehänselt und verlacht wird, gleichzeitig aber auch in ihr eingebettet ist.<sup>8</sup> Ich zitiere aus dem Libretto: »Im Dorf / erhält er Gelächter / Speck und Brot / Kinder zupfen ihn am Spenz / und teilen mit ihm ihre Spiele / Hans der Tor / Musik sein Puls / Hüpfen im Blut / närrisch sein Schritt« (1. Akt, 2. Szene). Hans ist eine Art Medium, das sich mit dem Zwerg im Berg verständigt. Das surreal-traumwandlerische Moment kennzeichnet nicht allein die Figuren, sondern ist Teil des Sprachgestus wie des musikalischen Zugangs: Hans mäht in den eiskalten Mondnächten Schneeb Blumen und bringt sie dem Zwerg. Der erste Akt endet mit den Worten: »Hans nimmt einen Strauss seiner Blumen / küsst sie mit breiter Stirn / und bringt sie dem Zwerg / [...] Aus der dunklen Wunde der Nacht / wie ein schweres Tier / das Lachen des Tölpels« (1. Akt, 6. Szene).

5 Daniel Glaus: *Sunt lacrimae rerum*. Oratorium für den Planeten des Lebens, Uraufführung 1989, Berner Münster.

6 Vgl. Christoph Marti: »Sunt lacrimae rerum« – Aspekte eines späten Fazits, in: *hören – tasten – atmen*, S. 101–106.

7 Hermann Hesse: *Engadiner Erlebnisse*, in: *Engadiner Erlebnisse*, hg. von Volker Michels, Berlin 2013, S. 87–121, hier S. 87.

8 Zum Terminus »erzählen« resp. zu den konstitutiven Erzählformen in der Kammeroper vgl. unten.

Der zweite Akt ist, verkürzt gesagt, der Akt des Mauerbaus, das Steigen des Sees und die Abwendung der Zwerge. Hans steigt in den See, die Schwester wartet drei Nächte, am Ende finden ihn die Dorfleute: »Dorfleute finden den Hans / Sein Lächeln / In der Hand / nichts« (II. Akt, 7. Szene). Im Zentrum von Text und Musik steht im zweiten Akt der »Ländler mit den Männern von unten«: »Mauern wachsen, Wasser steigen / durchbohrt der Berg / die Alp ertränkt / Und es verliert seine Zunge der Gletscher.« (II. Akt, 2. Szene) Die Mauer zerstört auch die Gemeinschaft, schafft Egoismen: »Jeder hat jetzt genug / niemand braucht keinen / und hat vier Räder und bewegt sich selbst« (II. Akt, 2. Szene). Die Mauer schafft zwar Kapital, zerrüttet aber das dörfliche Gemeinwohl. Mit der chthonischen Bergwelt und deren landschaftlichen Eigenheiten verschwindet zugleich die Magie einer mythischen Welt.

Der dritte Akt schließlich schildert uns die neue Welt, »eine neue Sprache deutet das Leben«. Hans bewegt sich außerhalb der Zeit und außerhalb der erfahrbaren Welt. Das Libretto endet mit der ebenso poetisch-impulsiven wie traumhaft-versöhnlichen Szenerie: »Heute ist Mond / vor seinem unbewegten Gesicht / auf der Mauer tanzt ein Geiger / Der Zwerg in tollen Sprüngen / mit ihm« (III. Akt, 7. Szene).<sup>9</sup>

Glaus benennt in einer frühen Inhaltsskizze die drei Akte mit I: »Bilderreigen«, in dem unter anderem die instrumentalen »Rollen« exponiert werden sollen, II: »Verhärtung und Peripetie«, in dem das Ensemble als kompaktes Klangelement agiert, die Solo-Violine sich aber absondert, und III: »Stille«, in der Traumbilder auftauchen, zu denen das Instrumentarium in den (auch räumlichen) Hintergrund tritt. Der Gang der Handlung ist untrennbar mit dem Instrumentarium, dieses wiederum mit der Position im Raum verbunden – so weit das Ausgangskonzept.

**Rollen/Ebenen/Bereiche** Im Libretto angelegt sind folgende Personen respektive Akteure: Hans und seine Schwester, der Zwerg, die Alte, die sich erinnert, die Dorfgemeinschaft sowie die Ebene der »Männer von unten«, also der Kraftwerksgesellschaft respektive der Mauerbauer. Sie alle werden allerdings, sofern sie als Sprechende in Erscheinung treten, von der einzigen Stimme, einem Mezzosopran, gesungen, die zudem als Erzählerin, Beobachterin und Kommentatorin agiert. Damit ist bereits angedeutet, dass hier weder eine lineare szenische Aktion noch konventionelle Rollenmuster angelegt sind. Die Handlung, eine denkbare Gestik und sämtliche Bild- und Stimmungselemente sind primär im Instrumentarium, das heißt in der Musik umgesetzt. Im Zentrum steht die Solo-Violine, die Sphäre von Hans. Die Solo-Violine ist Hans, spricht Hans und greift in mehreren, teils recht vielperspektivischen und mehrteiligen Sätzen die Aktionen von Hans auf.

9 Andreas Urweider: Die hellen Nächte. Libretto, in: Programmheft 1997, S. 7–13.

Die weitere instrumentale Besetzung des kleinen Ensembles der Erstfassung umfasst Flöte mit Piccolo und Altflöte – ein Klangbereich, der vor allem der Schwester zugeordnet ist –, Klarinette mit Bass- und Kontrabassklarinette – die Sphäre des Zwergs –, Fagott, Cello und Akkordeon. Letzteres repräsentiert vor allem das Dorf, also die Dorfgemeinschaft. Doch wie der Librettotext mal Atmosphäre – vor allem Licht und Farbe – artikuliert, mal Gestisches und Aktion beinhaltet, Ebenen, die ständig ineinandergreifen, ebenso greifen die instrumentalklanglichen Ebenen ineinander.

Dazu ist einzuschreiben, dass Glaus zu Beginn der neunziger Jahre gleich mehrere kompositorische Projekte in Planung hatte, die alle auf die eine oder andere Weise in die Kammeroper eingeflossen sind. Dazu gehörten zunächst Pläne zu einem Violinkonzert und zu einem Kammermusikwerk mit gemischter Besetzung sowie die sich bei Glaus immer zentraler abzeichnende Faszination für die Stimme als besonders vielseitiges Instrument, eine Auseinandersetzung, die einen wesentlichen Teil seiner Kompositionen bis heute (2022) auf sehr unterschiedliche Weise prägt. Schließlich reizte ihn das Szenisch-Gestische in der Musik, das sich beispielsweise in den *Sephiroth-Sinfonien* um 2000 bis hin etwa zum Streichtrio *Ruach-Urhauch* von 2016 in immer wieder anders gearteten Realisierungen zeigen sollte.

**Librettosprache: Reflexion statt Sprachskepsis** Das wohl prägendste Kennzeichen des zeitgenössischen Musiktheaters ankert in der Sprachkrise der Moderne, konkret in der Sprachskepsis bis hin zum Sprachverlust. Die Stimme als »Verortung von Text und Sprache im Körper des agierenden Schauspielers«<sup>10</sup> verliert hier und dort ihre Bedeutung beziehungsweise ihre Fähigkeit, Gedanken oder Empfindungen mit sprachlichen Mitteln zu artikulieren. Sprachverlust oder die Auflösung von Text und Sprache in deren Elemente – wie Atemprozesse, Laute, Kehle-, Zungen- und Lippenklänge – scheinen einer Sprache, die Denotation und Konnotation leistet, entgegenzustehen. Viele Autoren misstrauen ihr zumindest. Dass manche Ausprägungen im experimentellen Theater sich an Konzepten des »instrumentalen Theaters« anstelle sprachgezeugter Ausdrucksformen orientieren, hat sich durchaus auch als möglicher Weg emanzipiert. Nur nebenbei sei daran erinnert, dass bereits im 17. Jahrhundert die Sprachfähigkeit der Musik an sich bis hin zu ihrem eigenen Zeichensystem eine eigene Form der Klangrede auszubilden vermochte. Adorno hat den Gedanken der »Sprachähnlichkeit« der (Instrumental-)Musik wieder aufgegriffen und das Ineinandergreifen der Codes von Sprache und Musik the-

10 Hans-Peter Bayerdörfer: Spiel-Räume der Stimme. Kleine Streifzüge zwischen den Fächern, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin/Boston 1999 (Theatron, Bd. 29), S. 1–39, hier S. 15.

matisiert.<sup>11</sup> Adriana Hölszky schließlich erwähnte zu ihrer Oper *Die Wände* (1993–1995), die Sprache der Figuren entwickle sich »mehr und mehr artifiziell, das ist eigentlich schon Musik. Jede Schattierung im Text findet sich auch im Klang.«<sup>12</sup>

Diese fragmentarischen Gedanken wurden hier vorausgeschickt, weil die Debatte (aber ebenso die realen Gattungsentwicklungen) um die Funktion, die Rolle und die Möglichkeiten der Sprache im Musiktheater und deren mögliche Ersatzcodes vor allem vor der Jahrtausendwende oft gleichsam ausschließlich alternativ, einer antivalenten Disjunktion gleich verhandelt wurde. In Urweiders Libretto hat Sprache denotative und konnotative Funktion zugleich, das heißt, sie transportiert inhaltliche Sinnzusammenhänge und ist ebenso subjektiv, emotional und assoziativ. Urweiders Librettosprache besitzt Klang, ist Bild, erscheint als Rätsel und trägt zudem reflektierende Momente. Das fünfte Bild des zweiten Aktes, das inhaltlich den Weg von Hans in den See erzählt, zeichnet den Gang vom Akt des Fallens über eine surreale Lichtszenerie hin zu einer archaischen und letztlich vorzeitlichen Welt:

Hans sinkt  
fällt über  
Treppen aus Licht  
  
Leuchter  
von grundlosen Schatten  
für seine Blumen Gefässe  
aus perlendem Nichts  
  
Gross schaut und still  
das Auge des Fisches  
mit uraltem Schlag seiner Flosse  
zieht er vorbei  
  
Hier ist alles noch nicht  
und Musik  
vor dem Klang  
Geburtslos (II. Akt, 5. Szene)<sup>13</sup>

Dieser Text evoziert musikalische Farben, einen Hauch von Klängen in Abstufungen vom Leisen zum Leisesten und letztlich zum Verklingen, auch ebenso entsprechende Tempi – Die Hellen Nächte lassen sich als eine Hörschule der klingenden, nachklingenden, Erwartung und Betrachtung heischenden Pausen erfahren. Glaus lässt den Text-

- 11 Theodor W. Adorno: Fragment über Musik und Sprache, in: ders.: *Musikalische Schriften I–III*, Frankfurt a. M. 1978 (Gesammelte Schriften, Bd. 16), S. 251–256.
- 12 Frank Kämpfer: Keimzellen für ein Theater der Klänge. Adriana Hölszky im Gespräch über ihr neues Stück *Tragödia*, in: *NZfM* 158/4 (1997), S. 10–13, hier S. 13.
- 13 Urweider: *Die hellen Nächte*, S. 11f.

beginn aus stimmlosem H-Laut (H → H → H → HA-N → HA-N → HANS → S) zu Klang wachsen (»wie eine Ahnung eines Klingens«, Anmerkung zur Singstimme), lässt im Mittelteil (»Gross schaut und still«) das Quintett zu einer einzigartigen Klangfarbenkette aufblühen und das vorzeitliche »noch nicht« im beinahe stimmlosen Sprechgesang in tiefster Lage verebben.

Urweiders Fülle an Erzählhaltungen, Erzählformen und reflektierendem Erzählen ist faszinierend. Bilder fließen über in Handlung (»Dunkel das Dorf / aus der Mauer der Nacht / bricht die Schwester / ›Hans!‹« – »Erblindet / der Stein und / die Zwerge / wenden sich ab«), Aktion mutiert in Reflexion (»Wasser fließt aufwärts / ohne die Flügel / von Wolke und Sonne / leichter das Leben / fast / ohne Gewicht«). Als sprachliche Kontraste dienen zwei »Dorfgeräusche« (I. Akt, 3. Szene und II. Akt, 3. Szene), eine Mischform aus moralisierendem Klatsch und Lautgeflüster. Das erste der beiden »Dorfgeräusche« wird von den Bläsern ins mundstücklose Instrument geflüstert und geraunt. In Kombination mit dem gleichsam »kommentierenden« virtuoson Trio aus Altflöte, Violine und Violoncello sowie den mittels Paukenschlägel und Metallstift klingenden Saiten von Flügel und Harfe verbinden sich Szenerie, instrumentale Aktion und Raumklang zu einem eigenen konstitutiven Konzept von »Musiktheater«.

**Material und Kompositionsprozess** Bevor an einem konkreten Beispiel die eigenwillig-bilderstarke Lyrik des Librettos und das sehr ausdifferenzierte, soll heißen bis in jedes Sprach- und Klangdetail hinterfragte Fließen der Musik betrachtet werden soll, werfe ich ein Blick auf den Kompositionsprozess. Nachdem 1994 das Libretto von Andreas Urweider nach mehreren Versionen vorlag, folgte die musikalische Materialzusammenstellung im Winter 1995, danach die Komposition von 19 Miniaturen für Singstimme und Ensemble, sodann die Komposition der Violinsoli und schließlich die Montage der 19 Miniaturen in die Violinsoli. Mit anderen Worten, das Geigensolo, das je nach Zählung 6 bis 8 eigenständige Teile umfasst, bildet die musikalische Basis, in die alles weitere musikalische Geschehen eingelagert ist.<sup>14</sup> Das Geigensolo eröffnet das Stück mit dem Kernintervall cis'/d' (Anmerkung zur Interpretation: »Lontano, sehr frei zu gestalten«) und schließt es mit dem Tanz des Toren Hans auf der Mauer (»Nachspiel. Tanz auf der Mauer«). Der Geigenpart ist übrigens in Zusammenarbeit mit dem Geiger Michael Bollin entstanden, der sowohl die Solofassung (1996) als auch den Violinpart der Kammeroper (1997) uraufführen sollte.

Die Herstellung des Ton-, Klang- und Rhythmusmaterials ist bei Daniel Glaus jeweils mit einer langwierigen und intensiven Arbeit verbunden, die sich allenfalls über

<sup>14</sup> Vgl. Daniel Glaus: *Die hellen Nächte*, Suite für Violine solo (1996), Uraufführung 1996, Stadtkirche Biel, Violine: Michael Bollin.

Jahre hinziehen und deren Entwicklung unter Umständen in mehrere Werke Eingang finden kann. Zu Beginn standen sprachliche Bilder von Urweider, insbesondere der Mond und Hans, der den Mond in den hellen Nächten im Gesicht spiegelt, die Glaus zu Klangkonstellationen, konkret zu sechsstimmigen Doppel-Akkorden anregten. Aus diesen wiederum variierte und permutierte er, vor allem durch Oberton- und gespiegelte Untertonklänge, Klangmaterial zu den Handlungsebenen, oder richtiger zu Figuren-Akkorden und -Skalen. So bildeten sich ausgehend vom Mond-Klang der Hans-, der Zwergen-, der Schwester-, der Dorf- und letztlich der sogenannte Männer-von-unten-Klang, letzterer auch kwo- (Kraftwerke-Oberhasli-)Klang genannt. Für die einzelnen Instrumente wählte er eine eigene Transposition, um die Standpunkte der verschiedenen Figuren im Stück umzusetzen.

Die Spiegelungsachse cis'/d' (sowie deren durch die instrumentalen Mutationen bedingten modulierten Varianten) bildet zudem den klanglichen Nukleus (von Glaus als tonale »Zentren« bezeichnet) und erhält vorab in den Violinsoli gewissermaßen eine leitmotivische Funktion. Für die einzelnen Instrumente wählte Glaus eine eigene Transposition, um die Standpunkte der verschiedenen Figuren im Stück umzusetzen.

Um den Weg von der Präformation des Tonmaterials bis hin zum eigentlichen Kompositionsvorgang zu verstehen, muss bei Glaus eine oft ganz individuelle, immer aber aus dem Sujet, aus dem inhaltlichen Konzept erarbeitete Zwischenstufe beachtet werden. Im Umweltoratorium *Sunt lacrimae rerum* von 1989 beispielsweise entwickelte Glaus durch Glockenanalysen aufgrund der Frequenzen der Berner Münster Glocken ein Tonmaterial, das er auf fünf bewegliche Ebenen auf einem Achtstern übertrug, der ihm spielerisch zahllose Klang- und Skalenvarianten anbot, wobei im Zentrum immer der Ton E (der Ton der großen Münster Glocke) steht.<sup>15</sup> Im Bernhard-Oratorium von 2009<sup>16</sup> – um ein Beispiel zu nennen, dessen Entstehung zeitlich zwischen *Sunt lacrimae rerum* und der Kammeroper steht – bildete der Grundriss des Doms zu Altenberg bei Köln die Basisstruktur, aus der Glaus eine zehntönige Allintervallreihe ableitete und aus der er schließlich ein Geflecht an Stimmen gewann, in einer Variationstechnik, die entfernt an mittelalterliches Tropieren erinnert.<sup>17</sup>

Das Tonmaterial für die Kammeroper goss er in eine Netzkonstruktion. Man stelle sich ein Spinnennetz vor, das als Modul für die gesamte Komposition steht, aus dem sich

15 Vgl. dazu Doris Lanz: »... und da ist der Ehrgeiz, noch neue Wege zu finden«. Zum zweiten Streichquartett von Daniel Glaus, in: *hören – tasten – atmen*, S. 75–89.

16 Daniel Glaus: *Sola quae cantat audit et cui cantatur*, Uraufführung 2009, Berner Münster.

17 Hanspeter Renggli: Klang-Raum-Choreographie. Ein Oratorium zu Bernhard von Clairvaux von Daniel Glaus, in: *Dissonanz/Dissonance* 109 (2019), S. 32–37 sowie ders.: Neuer Geist aus alter Quelle. Der Hymnus de spiritu sancto, in: *hören – tasten – atmen*, S. 107–112.

*Nelle Nächte* (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)

*trsp für Violine (eine ganze Note höher)*

30 (1) 8 7 6 5 4  
 29 (2) 7 6 5 4  
 28 (3) 7 8 6 4 4  
 27 (4) 8 9 4 4 3  
 26 (5) 6 5 2 4  
 25 (6) 4 7 6 2 3  
 24 (7) 3 6 1 7 2

Skalen  
 2 1 3 2 1 3  
 2 1 4 1 1 3  
 2 2 3 1 2 2  
 3 1 3 1 3 1  
 3 2 2 2 2 1  
 4 1 2 3 1 1  
 3 2 2 2 1 1

Intervalle der Akkorde (abwärts in Halbtöne)

ABILDUNG 1 Figuren-Akkorde und Ableitungen: Skalen, Transpositionen, Intervalle et cetera. Die Figurenakkorde und deren Spiegelungen um die Spiegelungsachse cis'/d'; 1 Mond-, 2 Hans-, 3 Zwergen-, 4 Zwergenwelt-, 5 Schwester-, 6 Dorf- und 7 kwo-Akkord, Skizze von Daniel Glaus

Tonhöhen, Akkorde und Linien, aber auch formale und rhythmische Informationen sowie solche zur Instrumentation destillieren lassen. Den Spinnennetzgedanken entnahm der Komponist einer Textpassage aus einer früheren Librettofassung: »Nicht grösser ist die Welt als das Netz / in dessen Herz die Spinne sitzt / Kein Hauch entgeht dem Spinnennerv / und er fühlt auch in der Nacht / Dorf vernetzt / in der Mitte ein lebendiger Tod / er hält wach / er verbindet / Die Spinne erzittert / die Spinne flieht / das Netz ist zerstört / Hans lächelt hilflos.«<sup>18</sup> Diese Passage aus einer früheren Textvariante fehlt allerdings im definitiven Libretto. Der mehrjährige Kompositionsprozess ereignete sich folglich parallel zur Genese des Operntextes.<sup>19</sup>

18 Programmheft 1997, S. 15.

19 Im umfangreichen Skizzenkonvolut befindet sich auch eine Mappe mit Librettoskizzen und -varianten.

Die Arbeitsweise von Daniel Glaus hinterlässt in beinahe allen seinen Kompositionen ein mitunter gigantisches Skizzenkonvolut. Glaus betont, dass mehrere der genannten ideellen wie arbeitstechnischen Ansätze die Nähe zu seinem Kompositionslehrer Klaus Huber deutlicher zum Ausdruck bringen, als dies vielleicht in seinem früheren Komponieren der Fall gewesen sei, obschon dies wesentlich modifiziert geschehe.<sup>20</sup> Darunter ist selbstverständlich nicht eine wie auch immer geartete handwerkliche Assimilation gemeint, sondern die Idee des gedanklichen Ansatzes, das heißt die Beschäftigung mit einem historischen, geistigen oder eben gesellschaftspolitischen Sujet sowie die Art der am Sujet entwickelten Materialbehandlung und letztlich die Konnotation dieses Materials mit dem Instrumentarium.

**Das Lied des Zwergs** Um anschaulicher in die Text- und Klangwelt der Kammeroper *Die Hellen Nächte* einzudringen, werfen wir einen Blick auf das Lied des Zwergs im ersten Akt. Der geografische Raum – das Haslital und der Grimselpass – mit seinen wuchtigen Wänden und den Gletscherzungen ist seit dem Mittelalter eine bedeutende Kulturlandschaft, die nicht zuletzt wegen des Saumpfads oder wegen sagenhafter Kristallfunde einen speziellen Nimbus erhielt. Über Generationen wurden zudem im Haslital ortstypische Zwergengeschichten weitergegeben, das heißt, zur chthonischen Gebirgswelt trat deren mythische Belebung. In der Kammeroper *Die Hellen Nächte* stehen der Zwerg beziehungsweise die dem Naturraum innewohnende Geisterwelt, zu der Hans, der Tor, Zugang oder in der bewussten Vieldeutigkeit des Librettotextes »ein Tor« findet, für die Belebtheit dieser Welt. Mit dem Bau der Mauer werden nicht nur landschaftsbildende Teile der Natur, Weiden, Moore, Gletscherzungen usw. zerstört, werden nicht allein die Harmonie der Dorfgemeinschaft und deren Herkommen zerrüttet – die kapital- und maschinenorientierte Welt des Stausees lässt auch keinen Platz für diese Mythen.

Das Lied des Zwergs bildet das Zentrum des ersten Akts, der eine Art Exposition der Figuren, also der Handlungsebenen und der Klangräume bildet: nämlich der Ebenen Mondlicht, Hans, Dorfgesellschaft, Zwerg, Schwester. Der Text des Zwerglieds zeigt sehr eindringlich die fast magisch anmutende, etwas rätselhafte mythische Lyrik, eine Qualität des Schriftstellers Andreas Urweider, der notabene selbst ein Kind des Tals ist.

Lied des Zwergs [1. Akt, 5. Szene]

Steinerde bin ich  
Steinfuss und Steinherz  
leicht und glitzernd  
mein Tanz wenn der Mond singt  
hart und zerbrechlich  
wie Stein und Stille

20 Vgl. Renggli: Klang-Raum-Choreographie, S. 35.

Winde mein Lachen  
 auf dem Scheitel des Bergs  
 und Fahnen von Schnee  
 mein Tanzkleid  
  
 Feuer mein Tier  
 Salamander  
 Esse im Berg meine Werkstatt  
 Geronnenes Feuer Kristall  
 Feuer die Flucht  
 Feuer der Kern  
 Hunger ist mein Verzehr  
 Verwandlung ist mein Bestand  
  
 Wasser mein Grund  
 Wolkenleicht Meerschwer  
 Welle meine Geschichte  
 In Rispen  
 und Adern  
 der Welt  
  
 Der See ist die Tür  
 Tritt ein Tor  
 Hans<sup>21</sup>

Die vier Strophen sprechen die vier Elemente Erde, Wind, Feuer und Wasser an: »Stein-erde bin ich [...] Winde mein Lachen [...] Feuer mein Tier [...] Wasser mein Grund«. Der Zwerg repräsentiert also die seit alters, also seit der vorsokratischen Naturphilosophie bestimmenden vier Grund- und Bauelemente der Welt, letztlich einen vorzeitlichen Kosmos. Beinahe sämtliche Vokabeln weisen über sich hinaus. Der Text spielt bewusst mit Antinomien (»Hunger ist mein Verzehr / Verwandlung ist mein Bestand«). Die fast kryptischen Bilder finden erst im Kontext Sinn und Bedeutung. Zudem hat der Text einen eigenwilligen Rhythmus, der mal in ein Fließen gerät, mal stockt. Er erweist sich folglich zugleich als Anreiz wie Herausforderung für die musikalische Umsetzung.

Für die herausgehobene musikalische Stellung des Zwergenlieds spricht zunächst die vorangestellte Passage mit Kontrabassklarinette und lachendem Akkordeon in tiefer Lage. Zum Text »Dunkel das Dorf / Aus der Mauer der Nacht / bricht die Schwester / ›Hans‹ / er lacht / der Zwerg ruft« kreierte Glaus einen Spannungsaufbau. Das Lied des Zwergs verlangt von der Singstimme, oder allgemeiner der Stimme, ein weites Kompendium an Ausdrucksformen: Geräuschhaftes, Gezischtes, Geschrienes, diverse Sprech-techniken und Einzellaute, aber auch kantable, mitunter ariose Passagen. Das Irreale dieser Musik wird insbesondere durch Spektralklänge hergestellt, eingangs durch die

21 Urweider: Die hellen Nächte. Libretto, S. 7.



Bauern / schreiben / die letzten Geschichten / des Dorfs«). Selbst fundamentale Werte kommen abhanden (»Kinder vergessen die Worte / der Eltern / eine neue Sprache / deutet«) und selbst die Zeit verliert ihren Leben strukturierenden Rhythmus (»Die Uhr bleibt stehen / [...] keine Zeit begleitet die andere«). Im Zentrum steht jedoch das Drama von Hans, dessen Gang in den Stausee nach dem Mauerbau die Handlung und die Bilder des zweiten Aktes nachzeichnet. Insofern sind die Szenen 4 und 5 Schlüsselszenen der Peripetie: Das »Erblinden« der Natur, Hans' Gang in den See, sein Weg durch eine urtümliche, letztlich vorzeitliche Welt bis hin zum »noch nicht«, wo »Musik / vor dem Klang / Geburtslos« bleibt. Glaus zeigt sich in diesen Momenten als Meister des Verklingens und des Nachhorchens, eine Qualität, die fast sein gesamtes kompositorisches (und letztlich auch interpretatorisches) Œuvre durchzieht. Die verschiedentlich zitierte Begegnung mit Nonos Spätwerk, von der noch die Rede sein wird, hat nicht allein den Zyklus *De Angelis* ausgelöst, sie hat letztlich auch in der Kammeroper ihre Spuren hinterlassen. Der bereits oben zitierte Szenenschluss (II. Akt, 5. Szene) ist komponierter Klang- und Zeitverlust. Im Aktschluss, der realen Tragödie des Hans, erlöschen Klang (»wie ein Hauch«), Stimme (»geflüstert«) und Sprache (»nichts«).

**Gattung – Musicking** Wie bereits angesprochen, ist die Kammeroper keine Oper im üblichen Sinne des Genres, kein Theater mit ausgeprägter Bühnenaktion. Allein die Konzentration sämtlicher vorgetragener, gesungener, gesprochenener, geflüsterter und skandierter Texte auf die eine Stimme macht dies deutlich. Das Drama spielt sich in der Musik, konkret im Instrumentarium ab. Es ist die gestische Vermittlung der Musik, das Ausführen von Musik in jedem einzelnen Instrument, »Musicking« pur, wenn man so will. Handlungsträger sind also nicht einzelne Figurinen, sondern vor allem die Instrumentalistinnen und Instrumentalisten. Die Kammeroper *Die Hellen Nächte* ist eine Überlagerung von *Théâtre musical*, szenischer Komposition und instrumentalem Theater, um die Terminologie der Musikwissenschaftlerin Ivanka Stoianova aufzugreifen.<sup>22</sup> Ein wesentliches Element ist indes jenes der Erzählung, bei der es sich allerdings nicht um eine chronologisch fortschreitende Geschichte handelt, es sind deren mehrere, Bilder und Handlungen, übereinandergelegt oder, wie es im 3. Akt heißt: »Keine Zeit begleitet die andere / immer sind zwei sich fremd«.

Die Einbindung des Instrumentalen in den Szenenklang, ins Bildhafte oder in eine gestische Aktion sind Elemente des instrumentalen Theaters. Um nur zwei Beispiele zu nennen: Das Gelächter des Akkordeons (I. Akt, 4. Szene) in Verbindung mit der Kontrabassklarinetten in tiefster Lage und im kaum vernehmbaren fünffachen Piano sind ebenso Signaturen von Szene respektive Aktion und Licht wie die Mauerrissgeräusche in den

22 Vgl. Ivanka Stoianova: *Geste – texte – musique*, Paris 1978.

absteigenden Halbtonglissandi des Cellos zum Tanz auf der Mauer (III. Akt, 7. Szene). Klang steht für den Raum und Raumklang mutiert zur szenischen Signatur.

Ins instrumental-gestische Theater eingebunden ist der Gesang, oder richtiger: sind die stimmlichen Ausdrucksformen und Stufen von Gesang und Sprache. Adorno spricht beim Bühnengesang – mit charakteristischer Emphase – von der »Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit«: »das Singen, Utopie des prosaischen Daseins, ist zugleich auch die Erinnerung an den vorsprachlichen, ungeteilten Zustand der Schöpfung.«<sup>23</sup> Tatsächlich behält der Gesang, unabhängig von der Repräsentation einer der Rollenfiguren, den Vorrang im Ausdruck. Umgekehrt erhält die singende Figur bei Daniel Glaus nicht allein durch die Stimme, sondern in besonderer Ausprägung durch zahlreiche instrumentale Konnotationen ihre jeweils repräsentierte Rolle. Es findet gleichermaßen ein kompositorisches Ineinandergreifen (mitunter ein Ineinanderfließen) wie eine optisch-akustische Trennung von Aktion und Gesang statt. Die Präsenz der Mezzosopranistin verdeutlicht, »daß es in der Oper – anders als in allen anderen theatralen Gattungen – die singende Stimme ist, welche zuallererst die Körperlichkeit der Aufführung konstituiert.«<sup>24</sup>

**Politische/engagierte Oper** In seiner Rezension zur Uraufführung von 1997 schrieb Alfred Zimmerlin in der *Neuen Zürcher Zeitung*:

»Wenn man eine wichtige Geschichte mit Nachdruck erzählen will, dann ist die Oper eines der aufregendsten Mittel dazu. Denn sie ist in der Lage, aktuell zu sein, gesellschaftliche Veränderungen aufzuzeigen, und hat dafür eine unglaubliche Vielfalt an Ausdrucksmitteln zur Verfügung.«<sup>25</sup>

Ein politisch motiviertes Stück ist Urweiders und Glaus' Kammeroper *Die Hellen Nächte* ohne Zweifel. Doch die symbolträchtige und dichte Poesie des Theologen und Schriftstellers Andreas Urweider und die meist leise, nachdenkliche und zum Innehalten anregende Komposition von Daniel Glaus lassen keine Kampflieder erwarten; ihre Kunst will nicht propagandistisch Stellung beziehen. Die Anregung zur Kammeroper ging, wie eingangs zitiert, aus einer starken Betroffenheit hervor, Betroffenheit ob einem Bauvorhaben, durch das Hangmoore, Arvenwälder, Einstandsgebiete für Wildtiere und eine klimatisch bedingte einmalige Pflanzenwelt zerstört werden sollten. Ein Naturschutzgebiet von nationaler Bedeutung sollte durch Umgehung der sogenannten Rothenturm-

23 Theodor W. Adorno: Bürgerliche Oper, in: ders.: *Musikalische Schriften I–III*, S. 24–39, hier S. 35.

24 Erika Fischer-Lichte: Die Oper als »Prototyp des Theatralischen«. Zur Reflexion des Aufführungsbegriffs in John Cages *Europas 1 & 2*, in: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, hg. von Hermann Danuser und Matthias Kassel, Mainz 2003, S. 283–308, hier S. 299.

25 Alfred Zimmerlin: Zwischenreiche, Weltengrenzen. Kammeroper von Daniel Glaus in Bern, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 3. März 1997, S. 23.

Initiative (eine zum Schutz von Mooren und Moorlandschaften am 6. Dezember 1987 mit 57,8% der Stimmenden gutgeheißene Volksinitiative) überflutet werden.<sup>26</sup>

In einer Mischung aus Provokation und Satire erzählt Daniel Glaus zu Motivation und Ansporn zum Sujet der Kammeroper von der Begegnung mit dem Teufel: »Der Teufel in Mammonsgestalt offenbarte sich mir. Er grinste, mit den gelben Zähnen bleckend, schadenfreudig über die betörten Menschen, die seinen Verführungskünsten erlegen waren. [...] Und der Todespakt mit ihm wurde geschlossen.«<sup>27</sup> Der Teufelspakt steht als Metapher für die rund um das Mauerprojekt gezielt entfachte publizistisch-politische Irreführung und das Ausspielen von Machtgehabte. Nicht zufällig findet sich im Material- und Skizzenkonvolut zur Kammeroper ein aphoristischer Essay des Berner Journalisten und Publizisten Fred Zaugg zu Gotthelfs *Die schwarze Spinne*.<sup>28</sup> Seine Kompositionen seien gezeichnet durch sein »unheimliches Unbehagen vor der Weltlage in verschiedenster Hinsicht«, schrieb Daniel Glaus bereits vor Jahren.<sup>29</sup>

Von Klaus Huber und Luigi Nono, zwei Komponisten, die auf unterschiedliche Art den Weg von Daniel Glaus geprägt, in gewisser Weise auch geformt haben, liesse sich sagen, dass nicht die privaten Lebensumstände die künstlerische Arbeit bestimmt, sondern im Gegensatz ihre Betroffenheit sich auf das Werk ausgewirkt habe. Huber hat nicht gezögert, seine Musik »Bekenntnismusik« zu nennen, »sofern man bereit ist, darunter nichts Subjektivistisches zu verstehen.«<sup>30</sup> Und Nono wiederum hat das Verhältnis zwischen Leben und Komponieren wie folgt beschrieben: »Alle meine Werke gehen immer von einem menschlichen Anreiz aus: ein Ereignis, ein Erlebnis, ein Text unseres Lebens rührt an meinen Instinkt und an mein Gewissen und will von mir als Musiker wie als Mensch Zeugnis ablegen.«<sup>31</sup> Die vielgestaltige Unterdrückung, die Nono beispielsweise in politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Verhaltensweisen beobachtete, fordere die Verantwortung des Komponisten ein, mehr noch, sie »fordert meine

26 Im Rundbrief XXI (Februar 1997) hielt der Grimselverein fest: »Der Bundesrat ist verpflichtet, Verfassungsrecht zu vollziehen und die Grimsel unter Schutz zu stellen. [...] eine Nichtaufnahme der Grimsel ins Moorschutzzinventar wäre bundesverfassungswidrig. Diese Auffassung teilt das Bundesamt für Justiz.« In einer Postkartenaktion, die an Bundesrätin Ruth Dreifuss, die Vorsteherin des EDI, gerichtet war, versuchte der Grimselverein, mit Verweis auf das Grimsel-Naturschutzgebiet, das vom Bundesinventar der Landschaften und Naturdenkmäler (BLN) als Landschaft von nationaler Bedeutung eingestuft worden war, politischen Druck auszuüben.

27 Programmheft 1997, S. 14.

28 Fred Zaugg: *Die schwarze Spinne*, in: *Der Bund* vom 24. Dezember 1996, S. 19.

29 Daniel Glaus: *Portrait. Werkverzeichnis*, [Bern 2018], S. 2.

30 Klaus Huber: *Komponieren als Akt der Befreiung*, in: Klaus Huber, hg. von Max Nyffeler, Bern 1989 (*Dossier Musik*, Bd. 2), S. 12.

31 Luigi Nono: »Diario Polacco '58« (1959) [1960], in: Luigi Nono. *Texte. Studien zu seiner Musik*, hg. von Jürg Stenzl, Zürich/Freiburg i. Br. 1975, S. 123–125, hier S. 123.

tiefsten rebellischen Instinkte heraus, und ich werde nie aufhören, dagegen zu kämpfen«.32

Es waren Huber und Nono, ihr Engagement in mancher Richtung und Hinsicht, die bei Glaus eine nachhaltige Wirkung auslösten. Die Begegnung mit Luigi Nonos Musik der frühen achtziger Jahre habe ihn, so Glaus, elektrisiert. »[D]ie völlig aufs Hören, aufs aufmerksamste Lauschen ausgerichtete Musik [...] mit ihren reinen Quinten in ›Das atmende Klarsein‹, mit ihren raffiniert gefärbten Intervallen im Streichquartett und mit ihrer Einfachheit in der Komplexität« sei einem »Meteoriteinschlag« [sic] gleichgekommen.33 Viel von Hubers künstlerischem Engagement, und viel von Nonos Klarsein dürften auch in die Kammeroper *Die Hellen Nächte* eingeflossen sein. Ob Andreas Urweider dabei eine vergleichbare Rolle als Katalysator zukam wie Massimo Cacciari für Nono? »In Andreas Urweider fand ich einen kongenialen Künstler, Dichter, Pfarrer, Denker und Mitstreiter. Viele Projekte, Zyklen (Musikalische Abendfeiern und später Kunstvespern), aber auch gemeinsame Kompositionen, wo er als Librettist mitwirkte, zeugen davon«.34

**Schlüsselwerk – Mittelwerk: Eine Art Fazit** Die Uraufführung der ersten Fassung der Kammeroper *Die Hellen Nächte* fand im Februar 1997 im Alten Schlachthaus Bern statt. Die Altistin Mechthild Seitz interpretierte die Stimme, Michael Bollin die Solo-Violine. Das Ensemble La Strimpellata mit Regula Küffer, Flöten, Markus Niederhauser, Klarinetten, Ueli Binggeli, Fagott, David Inniger, Cello und Jürg Luchsinger, Akkordeon, spielte. 2007 erlebte eine revidierte Fassung am Stadttheater Chur und in San Francisco die Wiederaufnahme. Die szenische Aufführung in Chur inszenierte Barbara Eckle, die musikalische Leitung hatte Urs Leonhardt Steiner, Jeanne Roth sang die Solopartie.

2019 ergänzte Daniel Glaus die Besetzung für das Berner Ensemble Proton durch Harfe, Klavier und Lupophon, wodurch vor allem die Ländler, der »Windschiefe Ländler« des Dorfs im ersten und der Ländler der Mauerbauer (»Männer von unten herauf«) im zweiten Akt zusätzliche Akzente respektive mehr Schärfe und Härte gewinnen. Die Aufführung fand im Rahmen des Musikfestivals Bern in der Dampfzentrale statt, es sang Christina Daletska. Diese Aufführung ist auf YouTube abrufbar.35

32 Zit. nach Josef Häusler: *Spiegel der Neuen Musik*. Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen, Kassel/Stuttgart 1996, S. 332.

33 Zit. nach De Angelis. *Zum Abschied von Daniel Glaus als Münsterorganist*, 27.–30. Oktober 2022, [Programmheft, Red. Helene Ringgenberg], [Bern 2022], S. 3.

34 Daniel Glaus: *Des Musikers Wirken in der kirchenmusikalischen Bauhütte*, in: *hören – tasten – atmen*, S. 39–50, hier S. 47 f.

35 Ensembleprotonbern: *Daniel Glaus – Die hellen Nächte – Ensemble Proton Bern* [Video], 20. Juli 2020, <https://youtu.be/4xNq9ztOHDE> (zuletzt aufgerufen am 24. Juli 2024).

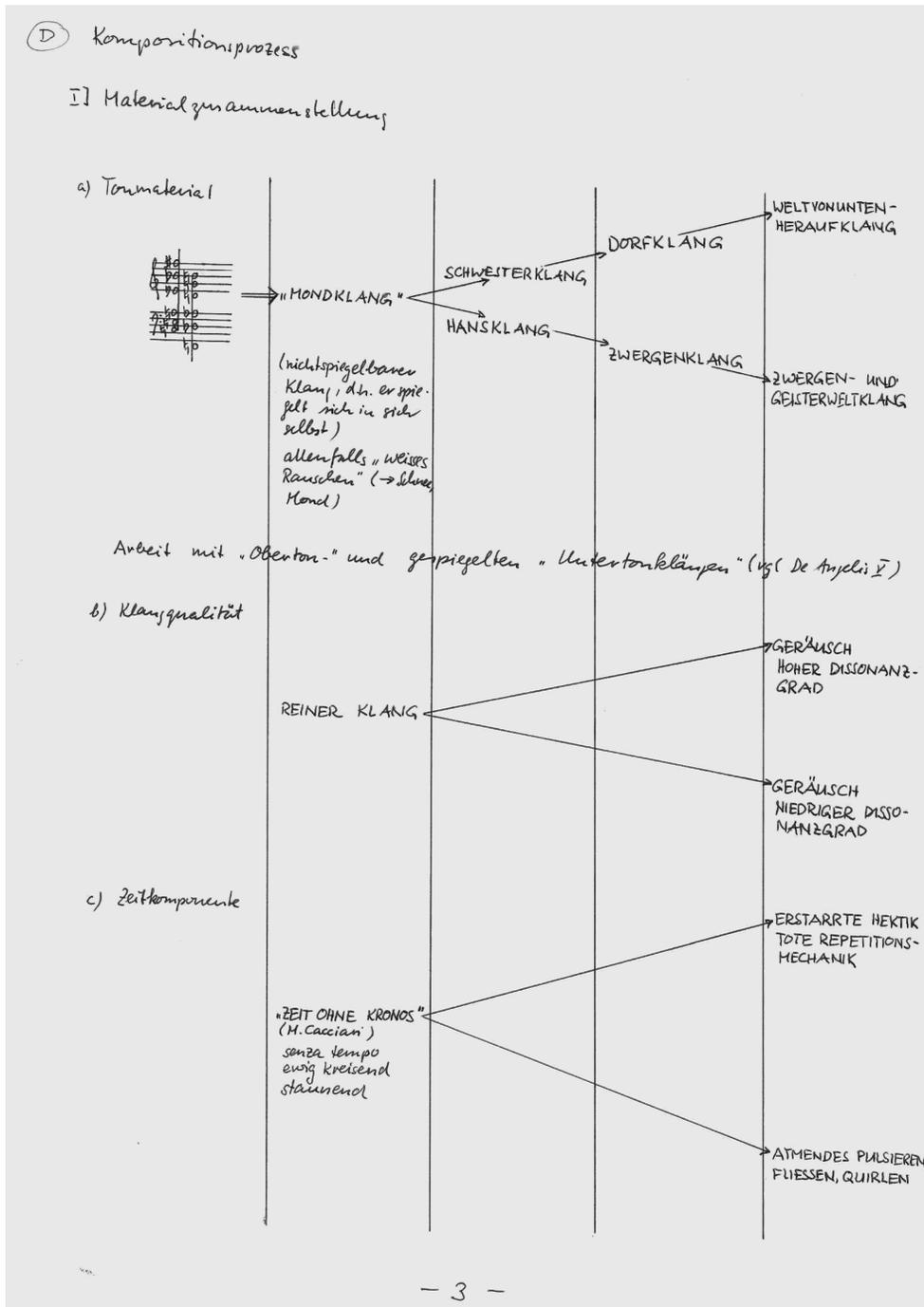


ABBILDUNG 3 Planpapier zum Kompositionsprozess von Die Hellen Nächte, im Konvolut »Die Hellen Nächte«, Skizzen, Presse, Hintergrundmaterial

Der Versuch, einer Komposition eine Schlüsselposition im gesamten Werk zuzuordnen, birgt die Gefahr einer qualitativen Verortung. Der Umstand indes, dass die Kammeroper *Die Hellen Nächte* über einen Zeitraum von neun Jahren entstanden ist (1988–1997) und dass während dieser langen Zeitspanne bedeutende und für Glaus' kompositorischen Weg signifikante Werke und Zyklen wie *De Angelis* (1990–1993), *In hora mortis* (1987–1993) und die Komposition zu *Meister Eckhart* (1994/95) entstanden sind, lässt erahnen, dass diese in der Arbeit zur Kammeroper vielfache Spuren hinterlassen haben. Auf das Einfließen von Tonmaterial in diverse, allenfalls auch nicht weiter verfolgte Kompositionen wurde bereits hingewiesen. Glaus bemerkt zum Arbeitsprozess, er habe sich »im Laufe dieser Zeit sukzessive in vielen Etappen, d. h. in entstandenen Kompositionen [...] an die Klangwelt der hellen Nächte herangetastet.«<sup>36</sup> Ein Papier unter dem Titel »Materialzusammenstellung« gibt einen zusätzlichen Hinweis grundsätzlicher Art auf die Vernetzung in Glaus' Prozess der Ideenschöpfung (Abbildung 3).

In Bezug auf das Tonmaterial findet sich ein Verweis auf *De Angelis V*, nämlich im Absatz Klangqualität zur Metamorphose vom Klang zum Geräusch mit verschiedenen Dissonanzgraden sowie bezüglich der Zeitkomponente der Hinweis auf Massimo Cacciari's *Zeit ohne Kronos*.<sup>37</sup> Während Cacciari's Schrift *L'angelo necessario* (1986) für Glaus als wichtiger Impulsgeber zum *De Angelis*-Zyklus gedient hatte, scheinen die im gleichen Jahr publizierten Essays *Zeit ohne Kronos* eine vergleichbare reflektive Bedeutung gehabt zu haben. In allen genannten Kompositionen spielen Fragen rund um den Faktor Zeit und die Zeitordnung eine zentrale Rolle. Die zum Teil mit großem Aufwand erstellten Zeitstrukturblätter belegen dies nachweislich. Anstelle der linear-progressiven Konzepte der Zeit erinnert Cacciari, unter anderem mit Verweis auf seine Nietzsche-Studien, an eine Konzeption des erfüllten Augenblicks.<sup>38</sup> Die großen Violinsoli der Kammeroper, das heißt die Klangbilder und wechselnden Charakterstudien von Hans, können aus dieser Perspektive wie Modelle zu Cacciari's Gedankengängen gehört werden.

36 Im Dankeschreiben an die Interpretinnen und Interpreten der Uraufführung in Bern vom 23. März 1997, abgedruckt in Mechthild Seitz: tieftoll ..., in: *hören – tasten – atmen*, S. 29 f., hier S. 29.

37 Massimo Cacciari: *Zeit ohne Kronos. Essays*, hg. und übers. von Reinhard Kacianka, Klagenfurt 1986.

38 Vgl. dazu Gianluca De Candia: *Der Anfang als Freiheit. Der Denkweg von Massimo Cacciari im Spannungsfeld von Philosophie und Theologie*, Freiburg i. Br. 2019 (Scientia & Religio. Bd. 18).

## 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