

Leo Dick

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

Der aktuelle wissenschaftliche Identitätsdiskurs geht fast einhellig davon aus, dass sowohl individuelle als auch kollektive Identität immer etwas Konstruiertes, Vorläufiges und Wandelbares ist.¹ Alles, was mit Identität zu tun hat, ist demnach eine »unaufhebbar uneindeutige und vage Angelegenheit«.² Das mindert das Begehren nach ihr nicht, im Gegenteil. Die letztlich unerfüllbare und eben deshalb umso reizvollere Aufgabe, Identität abschließend zu bestimmen, macht uns zu permanent fabulierenden, repräsentierenden und imaginierenden Wesen. Gerade die phantomartige Gestalt von Identität treibt uns dabei an: Die Soziologen Bernhard Giesen und Robert Seyfert gehen davon aus, »dass im Zentrum der Gesellschaft und der kollektiven Identität ein ›leerer Signifikant‹ steht – etwas, das auf nichts Konkretes verweist und dem gerade wegen seiner Unbestimmtheit jeder mögliche Sinn zugewiesen werden kann.«³

Symbolisierende Einkreisungen solcher leerer Signifikanten operieren stets mit »Mythologemen«,⁴ also mit mythologischen Bausteinen, deren Inhalt knapp und allgemein formuliert werden kann. Im Folgenden möchte ich mich mit zwei Motivbausteinen dieser Art beschäftigen, die seit der Gründung des Schweizer Bundesstaates im Jahr 1848 für die narrative Konstruktion des Mythos Schweiz eine zentrale Rolle spielen. Die beiden Schlagwörter »Réduit« und »Transit« bündeln Mythologeme – man könnte sie auch als Submythen bezeichnen –, auf denen das gleichsam »offizielle« helvetische Selbstbild basiert. In meinem Beitrag lege ich dar, wie sich die beiden Mythologeme bis in die Gegenwart in künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Mythos Schweiz einschreiben. Hierfür werde ich einige ihrer Spuren in drei Stücken des zeitgenössischen Musiktheaters dingfest machen. Zuvor gilt es jedoch, die beiden Motivstränge wenigstens cursorisch in der schweizerischen Selbstverständigungsdebatte zu verorten.

- ¹ In der Soziologie werden essenzialistische Auffassungen von kollektiver Identität mittlerweile als Randpositionen angesehen. Für einen umfassenden Überblick über den derzeitigen Diskursstand vgl. etwa Heike Delitz: *Kollektive Identitäten*, Bielefeld 2018, S. 84–101.
- ² Bernhard Giesen/Robert Seyfert: *Kollektive Identität*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63/13–14 (2013), S. 39–43, hier S. 39.
- ³ Ebd.
- ⁴ Zum Begriff »Mythologem« vgl. Claude Lévi-Strauss: *Die Struktur der Mythen*, in: ders.: *Strukturelle Anthropologie I*, übers. von Hans Naumann, Frankfurt a. M. 1967, S. 226–254.

Komplementäre Konstituenten des Mythos Schweiz Was diese beiden Schlüsselbegriffe einer jüngeren Schweizer Geschichtsschreibung zusammenschweißt, lässt sich mit »komplementärer Vagheit« beschreiben. Zusammen decken sie symbolisch weitgehend ab, was das öffentliche Selbstbild der Schweiz im 20. Jahrhundert im Wesentlichen ausmachte und was auch seither zwar modifiziert, aber nicht grundsätzlich revidiert wurde. Zum »Réduit« finden sich im Historischen Lexikon der Schweiz unter anderem folgende Erläuterungen:

»Der Begriff Réduit bezeichnet die Zentralraumstellung der Armee von Juli 1940 bis Herbst 1944, die sich angesichts der Einschliessung der Schweiz durch die Achsenmächte auf die militärische Verteidigung des schweizerischen Alpenraums konzentrierte [...]. Das Réduit national implizierte langwierige Gebirgskämpfe sowie die Zerstörung der Alpentransversalen und sollte dadurch abschreckend wirken. [...] In der Nachkriegszeit verstärkte sich die Symbolkraft des Réduits zu einem nationalen Mythos, der erst Ende des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt wurde. Für die Aktivdienstgeneration war das Réduit der Inbegriff des Wehrwillens, der den Sonderfall einer eigenständigen Schweiz verkörperte und als Fortsetzung der Befreiungstradition betrachtet werden kann. Kritische Stimmen betonten demgegenüber insbesondere in der Diskussion um die Rolle der Armee im Zweiten Weltkrieg die politische, wirtschaftliche und finanzielle Verflechtung der Schweiz mit den kriegführenden Mächten und massen dem Réduit eine untergeordnete Bedeutung zu.«⁵

Mit Blick auf den letzten Absatz des Lexikoneintrags ist zu bemerken: Streng genommen wird nicht der Mythos selbst seit der Jahrtausendwende in Frage gestellt. Der Abgleich des Mythologems »Réduit« mit überprüfbaren historischen Fakten relativiert seine Symbolkraft kaum, im Gegenteil: Seine kontroverse Befragung stellt sich vielmehr automatisch in den Dienst einer diskursiven »Arbeit am Mythos«, wie sie Hans Blumenberg beschrieben hat.⁶ Sie löscht das Réduit-Narrativ also keineswegs aus, sondern aktualisiert es vielmehr und hält es gleichzeitig im öffentlichen Bewusstsein lebendig.

Die kritische Dekonstruktion eines nationalen Selbstbildes aus den Zeiten des Zweiten Weltkriegs stellt dabei in produktiver Weise Verknüpfungen zu einer ebenso wirkmächtigen und traditionsreichen Parallelerzählung her, die noch weiter in die Schweizer Geschichte zurückreicht. Konsultieren wir noch einmal das Historische Lexikon, diesmal unter dem Stichwort »Transitverkehr«:

»Transitverkehr wird der durch ein Gebiet führende Verkehr mit Ausgangs- und Endpunkten ausserhalb dieses Gebiets genannt. [...] Die schweizerische verkehrshistorische und verkehrspolitische Debatte hat sich hinsichtlich des Transitverkehrs auf den Gütertransport und auf den alpenquerenden Transit fokussiert. [...] Das hierzulande oft evozierte Bild der Schweiz als einer Drehscheibe des internationalen Transits verstellt die Sicht darauf, dass westlich und östlich der Schweiz ebenfalls

5 Hans Senn: Réduit, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 20. August 2010, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/008696/2010-08-20/> (letzter Zugriff auf alle Weblinks in diesem Artikel am 24. Juli 2024).

6 Vgl. Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M. 1979.

wichtige Transitrouten verlaufen, die über grosse Zeiträume hinweg bedeutender als die schweizerischen waren.«⁷

Auch hier muss festgehalten werden, dass die oft ins Feld geführte Gegenüberstellung von »Mythos« und/oder/versus »Wahrheit« wenig zum Verständnis identitätsstiftender Wirkungsmechanismen erfolgreicher Mythenbildungen beiträgt. Ebenso wenig behindert ein offensichtlicher Widerspruch zwischen zwei unterschiedlichen mythischen Selbstbildern notwendigerweise eine Symbiose quasi zum Doppelmythologem: Gerade aufgrund ihrer Vagheit lassen sich die beiden im Grunde antagonistischen Konzepte »Rückzugsraum« und »Drehscheibe« problemlos zu einer dialektischen Groß erzählung fusionieren.

Das Bedeutungsspektrum des Begriffspaars adressiert per se keineswegs exklusiv die Schweiz; es lässt sich ohne Weiteres als Erklärnmuster auf andere Länder, Gemeinschaften oder auch individuelle Verfasstheiten übertragen. Aber in dem Moment, wo diese Doppelerzählung im Zuge der Geistigen Landesverteidigung unter den Vorzeichen des Mythos Alpen ausformuliert und dabei in Zusammenhang mit dem Gotthardpass gestellt wurde, hat sich eine außerordentlich robuste und langlebige Kodierungsweise des schweizerischen Selbstbilds herausgebildet, die nicht nur in der Rhetorik von Politik, Wirtschaft und sozialen Bewegungen, sondern auch im Bereich Kunst und Kultur bis heute eine große Rolle spielt. Als besonders engagierter Mythenklärer und damit gleichzeitig Mythen-De- und -Rekonstrukteur hat sich bei verschiedener Gelegenheit der Schriftsteller Peter von Matt hervorgetan. Die Dialektik von »Réduit« und »Transit«, die sich im Gotthardmassiv manifestiert, fasste er anlässlich einer Erst-August-Rede auf der Rütliwiese konzise zusammen mit der Bemerkung: »Hier hinter uns rast ganz Europa vorbei.«⁸ Einige Jahre später holte er anderer Stelle in einem Zeitungsinterview weiter aus:

»Der Gotthard als Pass und der Gotthard als Tunnelsystem sind zwei nationale Symbole von je ganz eigener Art. Als Pass wird er heute noch von politischen Pathetikern als Herz der Schweiz gehandelt, als Tunnelsystem aber ist er das Paradestück der Schweizer Technologiesgeschichte. In dieser Hinsicht verkörpert er den Fortschrittswillen der Schweiz, aber auch den frühen Willen des Landes zu europäischer Zusammenarbeit. [...] Alles, was mit dem Gotthard zusammenhängt, ist gewissermassen ein Symbolklumpen, von dem sich jeder nehmen kann, was in seinen jeweiligen Kram passt.«⁹

- 7 Hans-Ulrich Schiedt: Transitverkehr, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 7. Januar 2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/014051/2014-01-07/>.
- 8 Peter von Matt: Plädoyer für die Heldensage. 1.-August-Rede auf dem Rütli, in: NZZ am Sonntag vom 2. August 2009, S. 16.
- 9 Benno Tuchschnid: Montagsinterview. Peter von Matt: »Der Gotthard ist ein Symbol der Weltoffenheit«, in: Aargauer Zeitung vom 1. Februar 2016, www.aargauerzeitung.ch/kultur/buch-buehne-kunst/peter-von-matt-der-gotthard-ist-ein-symbol-der-weltoffenheit-ld.1533290.

Der daran anknüpfenden Bemerkung des Fragestellers, der Gotthard sei ja »auch das Herz des Réduits«, die Schweiz bohre sich buchstäblich »in den Gotthard rein«, pflichtet er bei und bezeichnet das Bohren als »Überlebensfaktor« in der Geschichte der Schweiz.¹⁰ Der Impuls zur differenzierten Beschäftigung mit diesem nationalen »Symbolklumpen« ging in diesem Fall von zeitgeschichtlichen Ereignissen aus. Angesichts der Neat-Eröffnung und der Abstimmung über einen zweiten Straßentunnel galt 2016 als »Jahr des Gotthards«.¹¹ Es liegt auf der Hand, dass diese hochgradig symbolisch aufgeladene Gemengelage jener Zeit auch andere Kunstschaaffende auf den Plan rief. Auf dem Gebiet des zeitgenössischen Musiktheaters war es insbesondere der in Uri aufgewachsene Komponist Michel Roth, der sich mit einem Werk an der Arbeit am Gotthardmythos beteiligte.

Durchbrechen gen Süden: Die künstliche Mutter von Michel Roth Michel Roths Kammeroper *Die künstliche Mutter* (2016) basiert auf dem 1982 erschienenen gleichnamigen Roman von Hermann Burger, der symbolisch auf die eben erfolgte Fertigstellung des Gotthard-Straßentunnels Bezug nimmt. Protagonist des Buchs wie der Oper ist der vierzigjährige Privatdozent Dr. Wolfram Schöllkopf, der unter Depressionen und Impotenz leidet. Er fährt deshalb in der Hoffnung auf Heilung zur Kur in die Gotthardregion, im Schoß von Mutter Helvetia notabene. Die Oper beginnt mit Schöllkopfs Ankunft in Göschenen und schildert im ersten Teil seine zunächst vergeblichen Versuche, in den sogenannten Heilstollen des Gotthardmassivs, eine fiktive experimentelle Klinik, vorzudringen. Im zweiten Teil wird er schließlich eingelassen und im Stollen einer absurdsurrealen Therapie unterzogen. Der phantasmagorische Schlussteil beschreibt Schöllkopfs Durchbruch Richtung Süden und seine Ankunft im Tessin – ob als Geheilte oder als Moribundus, bleibt offen.

Besonders in der Lesart Roths ist Burgers Schöllkopf eine Mischung aus *ritual passer* und *spiritual leader*. Auf seinem Leidens- und Heilungsweg geht er uns Zuschauenden voran, wir folgen ihm, und zwar buchstäblich: Das Regiekonzept der Uraufführungsproduktion sieht einen Ortswechsel des Publikums zwischen Teil 1 und 2 vor. Wir teilen ferner Schöllkopfs Perspektive auf den Schauplatz seiner Reise. Es ist diejenige der Schweizer »Flachlandungeheuer« – als solche werden wir im Stück an einer Stelle direkt von den Figuren beschimpft (Partitur: Teil II, 8. Szene). Bekanntlich begreifen Flachländer den Alpenraum einerseits als Erholungsstätte, andererseits als Herausforderung, als zu bemeisternde Schwelle. Diese urbane Sichtweise wurzelt im Zeitalter der Aufklärung. Seit Dichtern und Denkern wie Albrecht von Haller wird das Hochgebirge immer mehr

10 Ebd.

11 Ebd.

vom lebensfeindlichen Unort zum Rückzugs- und Reflexionsraum umgedeutet, in dem »die Stadtmenschen der beginnenden Moderne [...] den Entfremdungen der Zivilisation entkommen und sich selbst begegnen« können.¹²

Zum Bild des Rückzugs in die Berge im Sinne eines durchaus nicht nur idyllischen, sondern auch gefährvollen Wegs in das eigene Innere gesellt sich im späten 19. Jahrhundert immer mehr die Idee der Überwindung und des Durchbruchs. Tunnel-, Brücken- und Eisenbahnbau befördern das Hochgefühl, den bislang schwer zugänglichen Alpenraum bemeistern zu können. Sowohl die Einigung des Landes wie auch seine internationale Vernetzung stehen fortan im Zeichen des technischen Fortschritts und der Mobilität. Deren Dynamik löst wiederum bis heute Abwehr- und Rückzugsreflexe aus, und zwar quer durch die ganze Gesellschaft.

Ausgehend von dieser Feedbackschleufe wird bei Burger und Roth der Nord-Süd-Transit durch das Gotthard-Réduit zur Chiffre für eine innere Reise. Ganz offensichtlich orientiert sich die Struktur insbesondere der Oper am archetypischen Modell der *rites de passage*, die gemäß Arnold van Gennep existenziellen Schwellenerfahrungen wie Geburt, Adoleszenz oder Sterben eine symbolische Form in Raum und Zeit geben und diese dadurch erträglich und bewältigbar machen.¹³ Ganz im Sinne der Gennep'schen Drei-Phasen-Struktur wird Schöllkopf sukzessive sogenannten Separationsriten (in Göschenen), Umwandlungsriten (im Heilstollen) und Wiedereingliederungsriten (im Tessin) unterzogen. Die Formachse der rituellen Passage oder übersetzt: des symbolischen Durchlaufens und Bewältigens einer Identitätskrise im Zeitraffer erfährt in Roths Stück eine Vielzahl von sukzessiven und simultanen Kodierungen. Réduit- und Transit-Aspekt des Gotthard werden im Figurendialog ausdrücklich verhandelt. Es gehört zum uneigentlichen Tonfall des Librettos, dass die Figuren selbst die Mythologeme einer betont vordergründigen Deutung unterziehen, etwa wenn das militärische Réduit mit den Motiven sexueller Impotenz und infantiler Regression verknüpft oder der Transit zur Suche nach verlorener Manneskraft stilisiert wird.

Die Ausstattung der Uraufführungsproduktion evoziert die *couleur locale* der Gotthardregion einerseits ziemlich realistisch, andererseits hat der Aufmarsch einer buntgemischten Klientel aus medizinischem und militärischem Personal, Patientinnen und Patienten, Burschenschaftlern und Bahnpassagieren etwas Karnevaleskes. Das ausgestaffierte Rollenspiel, in das auch das Instrumentalensemble einbezogen wird, verdeutlicht ostentativ die zivilisationsbedingten Desintegrationserfahrungen des Protagonisten. In

12 Jürgen Barkhoff/Valerie Heffernan: Einleitung: »Mythos Schweiz«. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Schweizerischen in der Literatur, in: *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, hg. von dens., Berlin 2010, S. 7–30, hier S. 21.

13 Vgl. Arnold van Gennep: *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil*, Paris 1909.

der Musik sind entsprechende Spuren einer dissoziativen Störung zu erkennen, etwa wenn klangliche *objets trouvés* wie Studentenlieder, Choräle, Tanzmusik oder Märsche unvermittelt aufeinanderprallen. Bezeichnenderweise nimmt die Zitatdichte im Laufe des Abends ab, Roths Musik findet gleichsam zu sich selbst.

Auf einer anderen Verschlüsselungsstufe finden sich in der Partitur die typischen paradoxen Bewegungsmuster der *rites de passage*, die in der Horizontalen zwischen Rückzug, Innehalten, Vorwärtsschreiten, in der Vertikalen zwischen Erniedrigung, Umkehrung und Erhöhung oszillieren. Sie wirken strukturbildend auf das Wort-Ton-Szene-Verhältnis im ganzen Stück. Florian Besthorn stellt treffend fest, dass Roth im ersten Teil heterogene und kontrastierende Sequenzen horizontal aneinanderreicht, um Burgers »Jargon-Vielfalt«, die die (vergebliche) Suche nach einer eigenen, unentfremdeten Sprache verkörpert, zu adaptieren. Im zweiten werde demgegenüber das Material in Schichten übereinander getürmt, »um einen Querschnitt durch Schöllkopfs Zentralmassiv von Depressionen bieten zu können«. ¹⁴ Dass Roth im letzten, epilogartigen Teil seiner Oper zuvor exponierte Strukturmomente des Simultanen und des Sukzessiven in der Art einer Synthese überblendet, also gleichsam die vertikale und horizontale Achse übereinanderlegt, könnte man als kompositorische Kodierung des Schweizerkreuzes begreifen, das die Stückfabel freilich zum Friedhofskreuz umdeutet.

Auch die Bergemblematik findet sich in der kompositorischen Faktur ansatzweise wieder: in Form quasi-diagonaler, auf- und absteigender Bewegungen in der Musik. Stückbesprechungen wie diejenige Besthorns haben verschiedentlich darauf hingewiesen, dass die Harmonik im ersten Stückteil auf der »Otonality«, also dem natürlichen, vom Grundton aufsteigenden Obertonspektrum, und komplementär im zweiten Stückteil auf dem Konstrukt einer spiegelbildlich vom Grundton absteigenden »Utonality« basiert. ¹⁵ Beim bloßen Hören ist diese Gegenüberstellung indessen nicht zu dechiffrieren. Was hingegen unmittelbar auffällt, sind gegenläufige Bewegungstendenzen in den Registern: Der erste Teil strebt tendenziell aus der Tiefe in die Höhe, der zweite Teil dringt von schrillen, hohen Tönen ausgehend in tiefste Klangregister vor. Zusammengekommen könnte man angesichts dieser großformalen Klangraumdisposition von einem stilisierten Berggipfel beziehungsweise dessen Überwindung sprechen.

Unter den Vorzeichen des Doppelmythologems Réduit und Transit bedient sich Roths Oper aus dem Symbolfundus der schweizerischen Geschichte und Landestopo-

¹⁴ Florian Henri Besthorn: Ausdruckspolyphonie in Längs- und Querschnitten. Artikulationsschichten in Hermann Burgers Roman *Die künstliche Mutter* (1982) und in der gleichnamigen Musiktheater-Adaption von Michel Roth (2016), in: *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, hg. von Silvan Moosmüller, Boris Previšić und Laure Spaltenstein, Göttingen 2017, S. 354–374, hier S. 363.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 368f.

grafie, um allgemeine menschliche Schwellenerfahrungen zu kodieren. Der bei Burger stark ausgeprägte Aspekt einer kritischen Zeitsatire rückt bei Roth etwas in den Hintergrund, bleibt aber immer noch spürbar: Arbeit am Mythos ist auch in der Opernfassung zuallererst Aufklärungsarbeit. Bezeichnend für die Adaption ist aber, dass die vorherrschende ironische Distanz gerade in Momenten einer Überkodierung immer wieder jäh in einen soghaften Abwärtsstrudel kippt: Dass Roth sein Werk augenzwinkernd als »depressive Operette« bezeichnet,¹⁶ bringt den Charakter des Werks auf den Punkt.

Nicht nur im Hinblick auf das Libretto, sondern auch in Bezug auf die Musik und die Inszenierung findet sich in Roths Stück mehr als nur ein Echo jener Zeit der großen »Mythenbekämpfer«, »Mythenbeseitiger« und »Bilderzertrümmerer« in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder, in der Literaten wie Max Frisch »die Atmosphäre in der Schweiz fundamental verändert« haben.¹⁷ Die Auseinandersetzung mit der mythologischen Dialektik von Réduit und Transit stand damals ganz unter dem Zeichen der Aufarbeitung der Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg und in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Dass die künstlerische Arbeit an dem Doppelmythologem noch weitere Bedeutungsschichten erschließen kann, zeigt sich beim Blick auf zwei andere Werke des zeitgenössischen Musiktheaters in der Schweiz.

Wandern zwischen Diesseits und Jenseits: Tante Hänsi von Mela Meierhans Die Passage zwischen Diesseits und Jenseits bildet in Mela Meierhans' *Tante Hänsi. Ein Jenseitsreigen* (2006) genau wie bei Roth das strukturelle Rückgrat des Stücks. Die Dramaturgie des Abends orientiert sich an den Stationen traditioneller Begräbnis- und Trauerrituale: Tod – Aufbahrung – Totenrasten – Grab – Gedenken. Auch dieser Passage liegt ein äußerer Bewegungsimpuls zugrunde, der mehrfach unterbrochen und dabei buchstäblich ins Innere verlagert wird. Dem Réduit des Heilstollens bei Roth entspricht das zentrale Totenrasten bei Meierhans: Es ist jene liminale Phase der Instabilität, des Nicht-mehr und Noch-nicht, die van Gennep als zentralen Bestandteil der *rites de passage* identifiziert und die Victor Turner so prägnant auf die Formel »betwixt and between« gebracht hat.¹⁸

In Meierhans' Stück geht es natürlich nicht um ein möglichst authentisches Reenactment eines traditionellen Zeremoniells. Das kompositorische, textliche und inszenatorische Rearrangement dokumentarischen Materials thematisiert vielmehr im Rahmen einer symbolischen Bezugnahme zivilisationsbedingte Desintegrationserfah-

16 Michel Roth im persönlichen Gespräch mit dem Verfasser.

17 Barkhof/Heffernan: *Schweiz schreiben*, S. 17.

18 Vgl. Victor Turner: *Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage*, in: *Betwixt & Between. Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, hg. von Louise Carus Mahdi, Steven Forster und Meredith Little, La Salle 1987, S. 3–22.

rungen. Diese werden hier am Umgang mit dem Wissen um die Unausweichlichkeit des Todes festgemacht. Der Stückkonzeption liegt eine typische – und sicher nicht gänzlich unbegründete – Projektion aus Perspektive der aufgeklärten Moderne zugrunde: Intuitiv wird archaischen Kulturen eine Verhaltenskompetenz dem Tod gegenüber zuerkannt, die nicht wie in der Neuzeit auf Ausschluss und Verdrängung, sondern auf Akzeptanz und Integration basieren soll. Restbestände dieses situierten Wissens werden noch in den dörflichen Gemeinschaften des Alpengebiets vermutet. Wie Roth macht auch Meierhans den Konstruktcharakter solcher Zuschreibungen deutlich, sie unterfüttert ihn aber mit einem höheren Maß an dokumentarischem Anspruch und damit mit einem impliziten Authentizitätsversprechen. Der Abend ist durchsetzt von kurzen Anekdoten zum Totenkult in der Innerschweiz und im Wallis. Sie werden von Silvia Windlin im Obwaldner Dialekt rezitiert. Windlin ist Co-Leiterin des Jodlerklubs Wiesenberg, der ebenfalls eine zentrale Rolle im Stück spielt. Fünf Naturjodel, sogenannte Totenjodel, werden den fünf rituellen Stationen zugeordnet. Am Anfang und Schluss hören wir die Gesänge aus der Ferne, in der Mitte des Stücks zieht der neunzehnköpfige Männerchor auf der Bühne ein.

Jodelwelt und Erzählungen werden mit Meierhans' Musik für Instrumentalensemble und zwei Gesangssolisten kombiniert. Das Ensemble mischt klassisches und volksmusikalisches Instrumentarium, Mezzosopran und Countertenor verkörpern als allegorische Bühnenfiguren das Schwanken des modernen Menschen zwischen aufgeklärter Rationalität und spiritueller Sinnsuche. Den Charakter der Komposition könnte man als kontemplativ oder introvertiert bezeichnen, jedenfalls drängt sich das Ensemble während des gesamten Abends niemals in den Vordergrund. Bezeichnenderweise gehen die Stückbesprechungen auch kaum näher auf ästhetische Charakteristika von Meierhans' Musik selbst ein, sondern fokussieren stets pauschal den Kontrast zwischen Neuer Musik und Jodelwelt. Das führt mitunter zu problematischen Diskussionen über ein hierarchisches Gefälle zwischen den Werkkonstituenten, etwa wenn Dirk Wieschollek konstatiert, in dem Stück träfen »zeitgenössische Komposition (zu stereotyp?) und urige Volksmusik (zu idyllisch?) letztendlich doch zu reibungslos« aufeinander, und anfügt, die Folklorescheine »dabei eindeutig im Vorteil«. ¹⁹

Diese Form einer qualitativen Einstufung geht meines Erachtens im vorliegenden Fall aber von einer falschen Prämisse aus und verkennt die Eigenart des Stücks: Ein wirkliches Aufeinandertreffen im Sinne einer Begegnung von Neuer Musik und Volksmusik auf Augenhöhe, sei es in Form einer Konfrontation, Reibung, einer wechselseiti-

19 Dirk Wieschollek: hoch droben und mitten drin. Die Maerzmusik 2007 steigt der Stadt aufs Dach, geht raus in die Alpen und findet in den Schweizer Bergen den Tod. Ein Tourenbericht, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 168/3 (2007), S. 70–72, hier S. 72.

gen Durchdringung oder gar Synthese, wird offensichtlich ganz bewusst vermieden. In der Materialdisposition waltet vielmehr eine stets spürbare Vorsicht, die zwar einerseits auf »Neugier und Respekt« sowie dem erklärten Willen zum »Nebeneinander« beruhen mag, wie Meierhans erklärt,²⁰ andererseits aber wohl auch mit einer gewissen Scheu vor Produktionsmustern einer kulturellen Aneignung zu tun haben dürfte. Dass die originalen Jodellieder kompositorisch unangetastet, das heißt möglichst unverinnahmt bleiben sollten, war laut der Dramaturgin Ute Haferburg die »Bedingung des Mitwirkens der ernsthaften, gottesfürchtigen und dennoch aufgeschlossenen Sänger vom Wiesenberg, denen ›ein schöner Jodel wie ein Gebet ist, das die Seele rührt und weitet.«²¹ Aus dieser latent spannungsträchtigen Ausgangslage zog Meierhans nicht nur die Konsequenz, auf eine kompositionstechnische Verarbeitung der volkskulturellen *objets trouvés* zu verzichten, sondern sie entschied sich auch zu einer fast vollständigen diachronen Separierung der Materialfelder im Stückverlauf, was Leslie Leon, die Gesangssolistin der Produktion, in ihrem Buch über Meierhans' Vokalkompositionen folgendermaßen deutet:

»Jodel und zeitgenössische Musik berühren ihre Sphären, ohne sich zu schwächen, denn die Komponistin stellt beide Musiken nebeneinander und lässt Überlappungen nur an einigen Schlüsselstellen zu.«²²

Der hier implizierten Behauptung einer sich wechselseitig intensiv verstärkenden Kontrastbildung steht der Befund des Verfassers entgegen, dass Meierhans mit ihrer Neigung zu leisen, ostinatohaften Klangflächen im Instrumentalpart das Ausdrucksspektrum ihrer Musik bewusst einengt und dadurch gleichsam dem Jodlerchor die Bühne überlässt. Zu einem ähnlichen Schluss gelangt Alfred Zimmerlin in seiner Rezension der Uraufführung in Basel:

»Die Instrumentalmusik eines symmetrisch im Raum verteilten achtköpfigen Ensembles (souverän geleitet von Sebastian Gottschick) schafft primär einen stehenden Klangraum, der durchaus atmosphärisch aufgeladen sein kann. Differenzierte Liegeklänge dominieren, der verhacket-verfremdete Sprachgestus des artifiziellen Gesangs wird imitiert, das formale Verhalten ist etwas schematisch. Bewusst verweigert sich die Musik jeder erzählerischen Haltung und illustriert damit Mela Meierhans' Intention eines ritualhaften Musiktheaters.«²³

- 20 Mela Meierhans: Tante Hänsi. Zur Kompositionsidee & Konzeption, in: Tante Hänsi. Ein Jenseitsreigen [Programmheft Gare du Nord Basel] 2006, S. 4, https://meierhans.info/wp-content/uploads/2015/07/Tante_Haensi_Texte.pdf.
- 21 Ute Haferburg: Musiktheater als Klangritual, in: Tante Hänsi [Programmheft], S. 4 f., hier S. 4.
- 22 Leslie Leon: Emotionale Dichte und abstrakte Schönheit. Mela Meierhans' Vokalwerk 1999–2011, Bern 2016, S. 225.
- 23 Alfred Zimmerlin: Die Kraft des urtümlichen Rituals, in: Neue Zürcher Zeitung vom 21. Oktober 2006, S. 50.

Auch für Zimmerlin wird der Jodlerklub Wiesenberg zur »eigentlichen Hauptperson« des Stücks.²⁴ Ich möchte anfügen: Es ist nicht zuletzt Meierhans' diskrete Kompositionsweise, die ihn als solche in Szene setzt, und zwar ähnlich wie bei Roth aus der gleichsam anthropologischen Perspektive der städtischen »Flachländer«. Meierhans' Musik erfüllt dabei gleichsam die Funktion einer mechanischen zoom-in- und zoom-out-Bewegung, bei der sich die Position der Kamera nicht verändert. Harmonisches und klangfarbliches Morphing in den Instrumenten und Solostimmen erweckt den Eindruck, dass wir uns auf das fremde Objekt, also die Jodelgesänge, zubewegen oder uns von ihm entfernen. In der Art eines *crossfadings* werden bei den wenigen Überlappungen der musikalischen Ebenen gewisse Zentraltöne der A-cappella-Lieder im Voraus von einzelnen Instrumenten angesteuert, gehalten, ausgesetzt, später wieder aufgegriffen und verlassen. Einen klanglichen Bezug zwischen den Welten stellt ferner die Partie des Countertenors (Michael Hofmeister) her, der in ähnlicher Tessitura und Klangfarbe wie der Vorsänger des Chores singt. Melodische und rhythmische Gesten des Jodels springen hingegen nie über auf den komponierten Klangraum. Der physische Ein- und Auszug des Chores bekommt unter diesen Vorzeichen etwas Uneigentliches: Es wird keine wechselseitige Beziehung aufgebaut, Publikum und professionelles Ensemble werden vielmehr als *Voyeurs* gekennzeichnet, die außen vor bleiben. Während bei Roth der Modus einer dissoziativen Zersplitterung vorherrscht, stehen bei Meierhans Fremdheitserfahrungen in der Begegnung mit dem Anderen im Vordergrund.

Die kompositorische Faktur des Stücks konterkariert damit das Reintegrationsversprechen der *rites de passage*-Dramaturgie. Im Vergleich zu Roth rückt sozusagen der *Réduit*-Aspekt in den Vordergrund, ein transitorischer Durchbruch bleibt letztlich aus oder wird höchstens auf die chimärenhafte Ebene einer transzendierenden Heilshoffnung verlagert. Die Vagheit einer solch verklärenden Aussicht sichert wiederum das Stückkonzept gegen die latente Gefahr einer kulturindustriellen Verdinglichung seines Hauptbestandteils, der Jodellieder, ab. Tante Hänsi verweigert sich einer vordergründigen Harmonisierung, hier werden keine Bruchstellen, Widersprüche und Konflikte ausgeräumt oder auch nur ästhetisch übertüncht. Es ist insofern auch nicht als Mangel der Produktion zu bewerten, dass laut Leon die Skepsis seitens des Jodlerchors dem Projekt gegenüber bis zum Schluss nicht vollends ausgeräumt werden konnte. Fremdheit erscheint in diesem Zusammenhang nicht einfach nur als inszenierter exotischer Sinnesreiz, sondern wird als Grundmodus menschlicher Welt- und Gemeinschaftserfahrung präsentiert, den es zu akzeptieren und auszuhalten gilt:

24 Ebd.

»In der Publikumswirkung absolut gelungen, gibt es auch kritische Stimmen aus den Reihen des traditionsorientierten Jodlerchors, denen die Sinnhaftigkeit der Gegenüberstellung von Jodel- und zeitgenössischer Musik nicht plausibel gemacht werden konnte.«²⁵

Es mag heikel sein, ästhetische Phänomene mit etwas so schwer zu Bestimmendem wie dem jeweiligen Zeitgeist in Beziehung zu setzen. Ich möchte gleichwohl darauf hinweisen, dass *Tante Hänsi* ungefähr zeitgleich zum Dokumentarfilm *Heimatklänge*²⁶ und zum Pro-Helvetia-Projekt »Echos. Volkskultur für morgen« entstand,²⁷ während Roths Stück kurz nach dem vielbeachteten Streitgespräch von Thomas Maissen und Christoph Blocher über Mythen der Schweiz, das unmittelbar auf das Erscheinen von Maissens Buch²⁸ rekurrierte,²⁹ herauskam. Die beiden Produktionen ließen sich demnach ohne Weiteres in einer lebhaften, von ganz unterschiedlichen Parteien geführten Diskussion über das Wechselverhältnis von Volks- und Hochkultur verorten, worin sich wiederum der Schweiz-spezifische Antagonismus von Réduit und Transit widerspiegelte. Seither scheint die Freude am »Theater um die Heimat«, das heißt hauptsächlich am de- und rekonstruierenden Spiel mit Versatzstücken aus dem Requisitenfundus eines Schweizbildes des 19. und 20. Jahrhunderts, etwas erlahmt, zumindest im Bereich des hiesigen Musiktheaters. Das bedeutet aber nicht, dass das Doppelmythologem Réduit und Transit nun nicht mehr zum gedanklichen Subtext für die Kreation von aktuellem Musiktheater taugen würde. Seine Ausformulierung steht nur nicht länger unter den Vorzeichen einer vordergründig folkloristischen *Swissness*, sondern orientiert sich mittlerweile stärker an den Rahmenbedingungen einer globalisierten Welt, wie ich an einem weiteren Stück zeigen möchte.

Versinken ins Unbewusste: *Alzheim* von Xavier Dayer Die jüngste Produktion meiner Trias von Fallbeispielen verfremdet den Begriff »Heimat« schon im Stückeritel. Der dokumentarische Charakter von *Alzheim* (2017) verbindet die Kammeroper von Xavier Dayer (Komposition) und Jürgen Berger (Libretto) mit *Tante Hänsi*. Das Libretto basiert auf

25 Leon: *Emotionale Dichte und abstrakte Schönheit*, S. 226.

26 Stefan Schwietert (Regie und Drehbuch) *Heimatklänge*, CH 2007.

27 Programm der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia 2006–2008, vgl. <https://prohelvetia.ch/de/geschichte/>.

28 Thomas Maissen: *Schweizer Heldengeschichten – und was dahintersteckt*, Zürich 2015.

29 Maissen nimmt in seinem Buch kritisch Bezug auf verschiedene Zitate der nationalkonservativen Politiker Christoph Blocher und Ueli Maurer. Nach Erscheinen des Buches diskutierten Maissen und Blocher im Rahmen eines öffentlichen Podiumsgesprächs, das am 12. April 2015 in Zürich stattfand, miteinander über historische Hintergründe und Bedeutungen von Schweizer Mythen. Das Gespräch wurde in der *Weltwoche* leicht gekürzt abgedruckt, vgl. Roger Köppel: »Dinge, auf die man stolz sein kann«, in: *Weltwoche* vom 16. April 2015, S. 56–61.

Protokollen der von Martin Woodtli gegründeten Demenzstation Baan Kamlangchay in Thailand, wo jeweils 12 bis 14 Patienten aus der Schweiz, Österreich oder Deutschland betreut werden, und zwar »integriert in einer thailändischen Dorfgemeinschaft«.30 Dieser dramaturgische Ansatz kann als »globalisierte« Variante von Meierhans' Blick auf die Nidwaldner Dorfkultur gesehen werden. Hier wie dort äußert sich das Bedürfnis, einen im Westen spätestens seit Beginn der Moderne verschütteten Zugang zu ursprünglichem Gemeinschaftswissen wieder freizulegen.

Das Rollenspiel des Ensembles von Konzert Theater Bern »vergegenwärtigt Handlungen von Alzheimer-Patienten vor und nach ihrer Ankunft«.31 Auch hier spielt also das Moment der Passage, die in diesem Fall vom Bewusstsein ins Unbewusste führt, eine zentrale Rolle. Das Libretto verzichtet anders als in den beiden anderen Fallbeispielen allerdings auf eine formalisierende Gliederung, die dem Modell der *rites de passage* entspräche. Die Partitur weist stattdessen eine Gliederung des Stücks in 50 formale Untereinheiten aus, sozusagen »Nummern« im Opernjargon, wobei die Sequenzen nicht durchwegs traditionellen »Arien«, »Ensembles« oder »Rezitativen« entsprechen, sondern auch aus musiklosen Sprechpassagen oder reiner Instrumentalmusik bestehen können. Die formale Zersplitterung lässt sich unschwer als Reflex einer Fragmentierung und Desintegration menschlichen Bewusstseins im Zuge einer Demenzerkrankung deuten. Gleichzeitig bleibt bei aller non-linearen Momenthaftigkeit der Szenen stets ein kontinuierliches Fortschreiten spürbar – in der Darstellung einer allmählichen Erosion von sprachlicher Verständigung und eines schleichenden Verlusts des Bezugs zu Gegenständen und Personen, aber auch einer wachsenden Bedeutung nichtbegrifflicher Kommunikation durch Blicke, Berührungen und Handlungen.

Diesem kontinuierlichen dissoziativen Prozess auf der Ebene der Stückfabel stellt die Musik Dayers das In-sich-Kreisen eines latenten klanglichen Heimatbezugs entgegen. Laut Dayers eigener Aussage liegt dem Tonsatz des Stücks ein in der Schweiz nach wie vor sehr populäres Quasi-Volkslied zugrunde:

»Was gesungen wird, kommt aus Veränderungen der traditionellen Schweizer Musik Ferdinand Hubers (1791–1883) ›Abendlied der Wehrliknaben‹. Sie wird unverändert interpretiert, aber wiederharmonisiert von der Pflegerin für ihre Patienten in Thailand, weit entfernt von der Schweiz. Das Intervall dieser Melodie ist in den vokalen Partien und in den Harmonien allgegenwärtig, so wie das Bild eines fixen Ortes, der sowohl als Zufluchts-, Trost- als auch Einsamkeitsort gilt.«32

30 Vgl. die Webseite der Demenzstation: <https://alzheimerthailand.com>.

31 Xavier Zuber: Wo ist »ganz woanders«?, in: *Alzheimer* [Programmheft Konzert Theater Bern], Bern 2017, S. 6–8, hier S. 6, online unter https://issuu.com/konzerttheaterbern/docs/gzd_ktb_ph_alzheimer.

32 Xavier Zuber: Musik-Theater! Text oder Musik? Der Komponist Xavier Dayer im Gespräch, in: *Alzheimer* [Programmheft], S. 12–17, hier S. 12.



ABBILDUNG 1 Abendlied der Wehrliknaben (1822)
von Ferdinand Huber: Beginn

Wie Roth und Meierhans macht auch Dayer schon mit der Auswahl seines musikalischen Materials auf die Konstruiertheit von allem, was mit Identität und Authentizität zu tun hat, aufmerksam. Das Lied gehört eigentlich nicht in die Kategorie von Gesängen anonymer Herkunft aus dem Volk, »die mündlich von Generation zu Generation überliefert werden«³³ es ist vielmehr das Produkt der genau bestimmbaren künstlerischen Zusammenarbeit eines Textdichters und eines Komponisten. Seinen populären Status eines Volkslieds verdankt das Stück vor allem der permanenten Vereinnahmung und massenmedialen Reproduktion durch verschiedene kulturelle Akteure in der Schweiz während eines langen Zeitraums:

»Seit über hundert Jahren gilt ›Luaged, vo Bergen u Thal‹ als eigentliches ›Heimwehlied‹ der (Deutsch)Schweizer. 1823 von Josef Anton Henne als ›Abendlied der Wehrliknaben in Hofwil‹ gedichtet und von Ferdinand FÜRCHTEGOTT Huber komponiert, gehört es ins aktuelle Repertoire zahlreicher bekannter Mundartinterpreten (Linard Bardill, Florian Ast, Tinu Heiniger). Es wurde 2007 in das Schweizer Hit-Musical ›Ewigi Liebi‹ integriert und 2009 als einer der ›grössten Schweizer Hits‹ in der gleichnamigen Sendung des Schweizer Fernsehens aufgeführt. Seine unverwechselbaren ersten Takte bildeten von 1935 bis zur Einstellung des Sendebetriebs am 31. Oktober 2004 das Signet von Schweizer Radio International.«³⁴

Dayers Komposition zielt zunächst nicht darauf ab, von dem hohen Wiedererkennungswert des Lieds zu profitieren. Sie strebt vielmehr eine desintegrierende Verarbeitung des Modells an und geht hierfür von der Dekonstruktion des Liedanfangs in seine rhythmischen, melodischen und harmonischen Konstituenten aus. Als zentrale Strukturmerkmale werden hierbei etwa identifiziert:

- das Pendeln zwischen dritter und vierter Stufe (kleine Sekunde)
- die (punktierte) »Wiegenlied«-Triole
- die (reinen) »Alphorn«-Intervalle große Sekunde (absteigend), Quinte (absteigend), große Sexte (aufsteigend), große Terz (absteigend)
- die Kadenzfolge I – V – I
- der bordunartige Liegeton im Bass.

33 Max Peter Baumann: Volkslied, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 24. Juli 2013, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011886/2013-07-24/>.

34 Regula Schmid: Luaged, vo Bergen u Thal. Das Lied als Erinnerungsort, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 61/3 (2011), S. 269–289, hier S. 270.

Ohne großen analytischen Aufwand lassen sich anhand eines Blicks auf den Beginn der Partitur einige zentrale Formungsprinzipien Dayers erkennen: Die einzelnen Glieder des Liedanfangs werden wahlweise gestaucht, gedehnt, transponiert, auf verschiedene Register und Instrumente verteilt und in horizontaler wie vertikaler Anordnung rearrangiert. So exponiert zum Beispiel die Oberstimme in den ersten zwei Takten die beiden charakteristischen fallenden Intervalle Quint und große Terz der Liedmelodie, aber deren Reihenfolge erscheint gegenüber dem Modell vertauscht und die Tonstufen sind geändert. In der Mittelstimme (Viola) wird das Wiegenlied-Pendel zur anfangs auch tremolierenden Trillerfigur ausgesponnen. In beiden Stimmen werden zugrunde liegende Triolenbildungen durch Überbindungen verschleiert. Der Bass wiederum inszeniert ostentativ einen um eine Oktave gestreckten Quintfall, ohne dabei ein tonales Zentrum für den gesamten Tonsatz zu definieren. Die kurze Anfangsgeste mündet sogleich in einen statischen, auseinandergespreizten Liegeklang, der sich allmählich auf-fächert und in Takt 6 in eine Variante der Eingangsfigur übergeht, die zum Teil dieselben Materialkomponenten etwas umarrangiert. Diese Strukturfolge wiederholt sich im Folgenden noch zweimal, ehe zum Abschluss von Nummer 2 in einer Art Abgesang die vibrierende Trillerfigur kurz ausgesponnen wird.

In solch verästelten kompositorischen Prozessen geht der wahrnehmbare Bezug auf das ursprüngliche Integral weitgehend verloren; erahnbar beim erstmaligen Hören ist er allenfalls in der Gestaltung der Singstimmen, die jeweils in den Liegetonpassagen einsetzen. Die Partie der Margret kreist in diesem Abschnitt durchgehend um die beiden großen Tonsprünge des Liedes – große Sexte und Quinte –, wobei die anfängliche Lage ($h' - d' - a'$ auf »Gehen wir heim«) fixiert bleibt. Angedeutet wird dadurch die Tonart G-Dur, das klärende Absinken auf den Grundton bleibt allerdings zunächst aus. Stattdessen wird gleich zu Beginn die dominantische Spannung des Liedanfangs aufgegriffen, die aber keine Auflösung erfährt. In zwei weiteren Anläufen (»Aber wohin«, »Geht's da heim«) beschränkt sich Margret auf das Hin- und Herpendeln zwischen h' und d' , ehe die Stimme beim vierten Mal (»Wo sind wir denn hier«) auf die Moll-Sexte $b' - d'$ absinkt und dann erneut die Dominante ansteuert. Beim nächsten Einsatz (»Wissen Sie[,] wo wir hier sind«) wird endlich der Grundton g' einbezogen, aber nicht als Zielpunkt, sondern als Durchgangston der Dreiklangsbrechung $h' - d' - g' - h' - d'$, die offensichtlich das berühmte Dreiklangshorn der Schweizer Postautos zitiert. Analog zum im Text ausgedrückten Heimat- oder allgemeiner: Orientierungsverlust wird also eine tastende Suche nach dem Grundton inszeniert, die in Takt 11 beim Hilfsangebot Buddhas zu einem vorläufigen Ende findet (»Kann ich den Damen helfen«). Dieses findet nach zweimaligem chromatischem Absinken jeweils noch zurück auf den Ton g , wobei diese Replik halb gesprochen und halb gesungen werden soll. Passend zu dieser Irrfahrt mäandert der Instrumentalpart zielloos durch den Quintenzirkel, schon die ersten beiden Takte

touchieren in den verschiedenen Registern die Tonarten D-Dur (Diskant), G-Dur (Mittelstimmen) und C-Dur (Bass). Der freie Fall wird hier vorerst nur durch den tiefstmöglichen Celloton C gebremst, der quer zur Tonart der Singstimme steht. Die chromatische Aufrauung wird im Folgenden verstärkt, die Tonbereiche von F-, B- und Es-Dur kommen ins Spiel. Einen gewissen Halt gibt bis auf Weiteres nur der repetierte Quintfall des Cellos.

Dieses latente Walten des Wehrliknabenlieds dringt gegen Ende der Oper einmal jäh und unvorbereitet an die Oberfläche. In Nummer 49 singt die Pflegerin zum Trost der Patienten und Patientinnen eine Strophe des Lieds. Dabei bleibt nicht nur die Originalmelodie unangetastet, sondern auch Hubers Tonart A-Dur. Das Instrumentalensemble stützt den Gesang weder harmonisch noch rhythmisch, sondern erzeugt eine dissonante, leise vibrierende Klangfläche, die einige der oben beschriebenen Strukturelemente (zum Beispiel den Quintfall G – C im Cello) wieder aufgreift. Der Liedvortrag erhält dadurch den Charakter einer surrealen Phantasmagorie.

Am Umgang mit dem Lied offenbaren sich Bruchlinien zwischen Partitur, Text und Inszenierung, die auf eine Überblendung der divergierenden Konzepte von Réduit und Transit zurückgeführt werden können. Anders als Komposition und Libretto macht die Regie nämlich einen transitorischen Prozess der Selbstfindung und -erneuerung im Sinne der *rites de passage* am Vortrag des Lieds fest. Ganz zu Beginn der Aufführung treten die Ensemblemitglieder nacheinander an die Rampe, stellen sich selbst vor, benennen ihre Rolle im Stück und begeben sich dann sogleich ins fiktive Rollenspiel. Bevor die ersten Takte der Partitur erklingen, summen einige Figuren Fragmente des Lieds wortlos vor sich hin, dann erst setzt Nummer 1 ein. Dieser Illusionsbruch gleich zu Beginn ist nichts anderes als ein Separationsritus, der auch auf die Problematik einer mimetischen Darstellung pathologischer Verfasstheiten verweist. Von vornherein wird das Als-ob des Theaters als ritueller Selbsterfahrungsprozess gekennzeichnet. Dieser mündet im gemeinsamen chorischen Vortrag des Liedes als Antwort der Demenzkranken auf den Gesang der Pflegerin.

Der A-capella-Chor ist in der Partitur nicht vorgesehen, die Idee zu dessen Einfügung zwischen Nummer 49 und 50 entstand laut dem Regisseur Ludger Engels spontan auf der Probe als Resultat eines Moments intensiv empfundener Gemeinschaftlichkeit.³⁵ Auf der Ebene des Rollenspiels kann der Chor als Reflex auf das bekannte Phänomen gedeutet werden, dass Demenzpatienten sich oft noch als Letztes an Lieder aus ihrer Kindheit erinnern können. Er verweist aber auch auf Reintegrationserfahrungen der Darstellerinnen und Darsteller nach dem Durchlaufen schwieriger mimetischer Pro-

35 Persönliche Mitteilung des Regisseurs Ludger Engels an den Autor.

zesse. Der Prozess der Musiktheaterkreation wird somit selbst symbolisch als Fusion aus Réduit und Transit gekennzeichnet.

Fazit: Werkexegese als doing mythology Abschließend möchte ich mein eigenes Vorgehen bei der vergleichenden Exegese der drei Fallbeispiele kurz einordnen. Mein übergeordnetes Ziel war, einige Möglichkeiten zu untersuchen, wie sich kollektive Selbstbilder der Schweiz in zeitgenössische Musiktheaterproduktionen einschreiben. Den Nutzen des Doppelmythologems Réduit und Transit sehe ich in seiner Funktion als Stellvertreter des eingangs erläuterten »leeren Signifikanten« inmitten der Schweizer Gesellschaft. Es dient also keinesfalls als analytische Linse, die den Blick auf eine wie auch immer geartete »Essenz« der Stücke oder ihres Verhältnisses zueinander scharf stellen soll. Vielmehr habe ich versucht, sein dynamisches Potenzial zur Ankurbelung der diskursiven Auseinandersetzung mit künstlerischen Phänomenen in der Schweiz anzuzapfen. Das heißt, ich habe von vornherein Abstand genommen von einem möglichst distanzierten Blick eines passiven Interpreten und mich stattdessen als aktiver Beobachter unter jene Kollektive gemischt, in deren Zusammenwirken diese Musiktheaterereignisse erst entstehen konnten: die Gesellschaft des Landes/der Stadt/der Region, das jeweilige Produktionsteam und natürlich das Publikum der Aufführungen.

Aus dem Einklinken in einen polyphonen Diskursstrom resultierte letztlich weniger eine komparative Werk- oder Inszenierungsanalyse, sondern vielmehr ein eigener bescheidener Beitrag zur Arbeit am Mythos, nämlich am Mythos Schweizer Musiktheater. Für mich liegt hier nicht notwendigerweise ein Widerspruch zum Auftrag eines/einer Forschenden vor: Eine wissenschaftlich unterfütterte Mythenrevision und die produktive Beteiligung an Prozessen der Mythenkonstitution schließen einander keineswegs per se aus oder vielmehr zieht Ersteres Letzteres fast zwangsläufig nach sich, wie sich etwa an den bereits erwähnten, vermeintlich demythologisierenden Schriften Maissens ablesen lässt, die eine ganze Weile lang das Interesse an einigen – teilweise zuvor schon halb abgestorbenen – helvetischen Narrativen wieder aufleben ließen. Wohlgemerkt: An solchen Wechselwirkungen ist erst mal nichts verwerflich, im Gegenteil. Den Strukturcharakter mythischer Erzählungen anhand einer dekonstruierenden Lektüre ästhetischer Symbolisierungen offenzulegen, soll nach meinem Dafürhalten nicht nur analytischen Zwecken dienen, sondern kann auch dazu beitragen, das sinnstiftende Potenzial des Mythos auf neuer Stufe fruchtbar zu machen.

Inhalt

Einleitung 8

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Namen-, Werk- und Ortsregister 372

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 381

MUSICKING COLLECTIVE

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



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

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

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 17