

Leo Dick

Grand Opéra Tell. Künstlerische Forschung am Prinzip

»Nationaloper« mittels angewandter Hauntologie

Im theaterwissenschaftlichen Fachdiskurs wird mittlerweile einhellig bezweifelt, dass so etwas wie eine »spezifische Schweizer Theater-Kultur« jemals existiert hat.¹ Von diesem Befund ausgehend scheint es nur folgerichtig, dass bislang offensichtlich auch von keinem Musiktheaterwerk die Rede sein kann, das als Schweizer Nationaloper »akklamiert« worden wäre, um der Terminologie von Carl Dahlhaus zu folgen.² Vielleicht ist es dieser (gefühlte) Mangel in der Kulturlandschaft Schweiz, der hierzulande das Verlangen danach, sich an dieser anderswo längst verblassten Idee aus dem 19. Jahrhundert nachträglich noch unter verschiedenen Vorzeichen abzarbeiten, bis heute wachhält. Es fällt jedenfalls auf, dass das Konzept einer musiktheatralen Selbstvergewisserung in Bezug auf nationales Wir-Bewusstsein respektive dessen irritierende Nicht- oder Phantom-Existenz bemerkenswert hartnäckig in der Musiktheaterszene des Landes herumgeistert.

In meinen anderen beiden Kapiteln dieses Bandes habe ich solche Beobachtungen anhand einiger Fallbeispiele untermauert.³ Ergänzend möchte ich mich im vorliegenden Beitrag explizit mit den ästhetischen Implikationen einer Transposition des Prinzips »Nationaloper« aus der Romantik in unsere Zeit beschäftigen. Das geschieht in zwei Etappen: Zunächst werde ich mich anhand zweier Produktionen aus jüngerer Zeit mit Artikulationsformen einer zeitgenössischen »Meta-Nationaloper« befassen. Anders als bei meinen bisherigen Fallstudien beschäftige ich mich hier weniger mit den Werken und Aufführungseignissen selbst, sondern in erster Linie mit der öffentlichen Darstellung der Stückkonzeptionen seitens der Musiktheatermacherinnen und -macher sowie deren Rezeption in der Fachcommunity. Dabei wird zu erörtern sein, inwieweit gegenwärtige künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Konzept Nationaloper

- 1 Balz Engler: Abschied vom nationalen Theater – die Schweiz 1991, in: *Theater der Region. Theater Europas*, hg. von Andreas Kotte, Basel 1995, S. 47–54, hier S. 47.
- 2 Die »Akklamation« eines Werks zur Nationaloper »und deren Motivierung« ist laut Dahlhaus »das entscheidende Moment«, von dem eine analytische Beschäftigung mit der Idee der Nationaloper ausgehen muss. Vgl. Carl Dahlhaus: Die Idee der Nationaloper, in: *Die Musik der Moderne*, hg. von Matthias Brzoska und Michael Heinemann, Laaber 2001 (*Die Geschichte der Musik*, Bd. 3), S. 56–64, hier S. 56.
- 3 Vgl. S. 50–65 sowie 103–119 in diesem Band.

»paramythische« Züge tragen, das heißt, auf unterschiedliche Arten einen Mythos inszenieren, »der um seine Unmöglichkeit weiß«.⁴

Hieran anknüpfend werde ich im zweiten Teil des Beitrags eine eigene künstlerisch-praktische Versuchsanordnung reflektieren, die daraufhin konzipiert wurde, mögliche ästhetische Konsequenzen von in der Praxis beobachteten paramythischen Tendenzen gegenwärtiger Meta-Nationalopern systematisch zu erkunden und durchzuspielen. Diesem künstlerischen Forschungsansatz liegt das Gedankenmodell der »Hauntologie« zugrunde, das Jacques Derrida und nach ihm viele weitere Denker und Denkerinnen zur Erfassung geisterhafter Phänomene entwickelt haben. Inwiefern hauntologische Verfahren zum Werkzeug aktueller Musiktheaterkomposition und -inszenierung taugen und worin das ästhetische Potenzial dieses Ansatzes für die Kodierung eines post-nationalen Wir-Bewusstseins liegt, wird Gegenstand meiner folgenden Darlegungen sein.

Der Schweizerpsalm (2016) von kraut_produktion: Spukhafte Mythenzertrümmerung Im Juni 2016 beteiligte sich die Zürcher Theatergruppe kraut_produktion mit einem dezidiert helvetischen Beitrag an der »langen Nacht der Nationaloper«, die die freie Berliner Opernkompanie Novoflot an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz anberaumt hatte.⁵ Unter dem Motto »Nationaloper #3« sollte, neben weiteren Programmpunkten, eine an diesem Abend aufgeführte Stücktrilogie die Frage »nach der Beschaffenheit nationaler Kulturdenkmäler aus dem Bereich des musikalischen Theaters und deren Bedeutung für gesellschaftliches Empfinden und Verhalten«⁶ exemplarisch aus der Perspektive von Gruppen aus drei europäischen Ländern (Deutschland, Ungarn, Schweiz) verhandeln. Mit dem Stück *Der Schweizerpsalm*, das bezeichnenderweise anders als die beiden anderen Beiträge nicht auf ein traditionelles Opernwerk rekurrierte, sondern aus klischeehaften Versatzstücken schweizerischer Heimatkultur eine fundamentalkritische Trashperformance kompilierte, zielte kraut_produktion erklärtermaßen auf die »Bewältigung« einer aktuellen schweizerischen »Identitätskrise« und damit auf »Katharsis dank Selbstzerlegung« ab.⁷

4 Christoph Jamme: Liebe im Paramythos. Zu Rilkes Gestaltung des Orpheus-Mythos, in: *Philotheos* 18/2 (2018), S. 305–313, hier S. 309.

5 Die Programmankündigung inklusive Einführungstext zur »langen Nacht der Nationaloper« am 3. Juli 2016, in der neben der Zürcher Produktion auch ein Beitrag aus Ungarn und eine Freischütz-Paraphrase von Novoflot selbst präsentiert wurden, findet sich nach wie vor im Netz: https://volksbuehne.adk.de/praxis/nationaloper_3/index.html (alle Links in diesem Artikel zuletzt abgerufen am 22. Juli 2024).

6 Ebd.

7 Kraut_produktion: *Der Schweizerpsalm* (2016). Eine Exkursion in die Mitte des Volkes, Einführungstext auf der Homepage der Gruppe: <https://krautproduktion.ch/der-schweizerpsalm-2016/>.

In ihrer Stückrezension bemerkte die Schweizer Musikzeitung, von der Verhandlung eines Gemeinschaftsgefühls sei in der Inszenierung »nicht viel zu spüren« gewesen, das habe »eher den Anstrich von Wut und Selbstverachtung« gehabt, weshalb das Berliner Publikum »da etwas ratlos« zurückgeblieben sei.⁸ Diese Ratlosigkeit ging freilich konform mit den inhaltlichen Intentionen der Gruppe. Auf ihrer Homepage zitierte kraut_production selbst die Premierenkritik der linken Zürcher Zeitung p. s., die zu dem Schluss gekommen war, im Schweizerpsalm werde »die Schweizkritik per se, sei es durch sogenannte Intellektuelle, [...] in ihrer Unmöglichkeit vorgeführt«, was einmal »an Dürrenmatt, dann an Marthaler« erinnere.⁹ Die Suche nach einer adäquaten, zeitgemäßen Haltung gegenüber diesen übermächtigen Vorbildern scheint demnach der eigentliche Kern des Abends gewesen zu sein.

Hierin reihte sich das Stück in vergleichbare Suchbewegungen Schweizer Musiktheatermacher und -macherinnen ein, die ich in den erwähnten anderen Kapiteln untersucht habe: Ganz ähnlich wie etwa bei Michel Roths *Die künstliche Mutter* ging es auch im Schweizerpsalm nur vordergründig darum, einen aktuellen, dumpf-reaktionären Patriotismus satirisch zu geißeln. Viel wesentlicher war, dass hier wie dort eine legendäre Ära von Schweizer »Mythenbekämpfer[n]«, »Mythenbeseitiger[n]« und »Bilderzertrümmerer[n]«¹⁰ auf dem Gebiet der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einerseits beschworen, andererseits als unwiederbringlich vergangen gekennzeichnet wurde. Dieses widersprüchliche Ineins von Erinnerung und Zerfall, von Existenz und Nicht-Existenz ließe sich mit der philosophischen Figur des Gespenstes erfassen. Intuitiv betrachtet hatte jedoch die inszenatorische Umsetzung des Stückkonzepts von *Der Schweizerpsalm* wenig »Gespenstisches« an sich, hierfür fehlte es an ästhetischen Symbolisierungen jener oszillierenden Relation von An- und Abwesenheit, die für Geistererscheinungen charakteristisch ist; stattdessen überwog der Eindruck von handfester Satire und provokativer Persiflage.

Tell (2015) von Komarov, Arnold und Gaudenz: Im postheroischen Modus der Nacherzählung

Größere Aufmerksamkeit wurde dem »Geisteraspekt« einer zeitgenössischen Wiederbeschäftigung mit dem Prinzip Nationaloper hingegen in einer anderen Produktion zuteil. Wie *Der Schweizerpsalm* bediente sich auch das »heroische Singspiel« *Tell*, das 2015

8 Friederike Kenneweg: Projekt »Nationaloper« in Berlin, in: Schweizer Musikzeitung [online] vom 1. Juli 2016, www.musikzeitung.ch/berichte/2016/07/projekt-nationaloper-in-berlin.

9 [Anon.]: Grenzauslotung. Kritik zu »Der Schweizerpsalm«, in: p. s. Die linke Zürcher Zeitung, zit. nach der Website von kraut_production: <https://krautproduktion.ch/grenzauslotung/>.

10 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. 17.

von der Gruppe Freies Musiktheater Zürich produziert wurde, aus dem Requisitenfundus traditioneller Schweizer Nationalsymbolik. Dabei traf das Leitungstrio, bestehend aus dem Komponisten Ilja Komarov, dem Regisseur Corsin Gaudenz und der Dramaturgin Trixa Arnold, eine gleichsam komplementäre Auswahl: Während krautproduktion mit einem Pressefoto warb, das eine als Mutter Helvetia verkleidete Darstellerin zeigte, operierte das Projektdossier des Freien Musiktheaters Zürich mit der männlich konnotierten Bildwelt der Wilhelm-Tell-Sage, inklusive Armbrust, Apfel und gemeinschaftlichem Rütlichschwur.¹¹ Zusammen erfassten die zwei Produktionen mit ihrer Bildauswahl demnach »das Veranschaulichungsbedürfnis des aufklärerischen Republikanismus«¹² in der Schweiz des späten 18. und des 19. Jahrhunderts. Deren offizielle Ikonographie verfestigte sich spätestens mit der Gründung des Bundesstaates 1848, wie das Historische Lexikon der Schweiz konstatiert: »Neben der abstrakten Allegorie der Helvetia personifizierte Tell im Bundesstaat die Schweiz, deren Wehrwillen und Bürgertugenden.«¹³

Im selben Artikel wird allerdings auch darauf hingewiesen, dass gerade der eidgenössische Gründungsmythos um die Sagengestalt Wilhelm Tell in unserer Zeit seine einstige identitätsstiftende Kraft weitgehend eingebüßt hat: »Seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts verliert Tell an Bedeutung, da mittlerweile auch in weiten Bevölkerungskreisen unbestritten ist, dass es sich um eine legendäre Figur handelt.«¹⁴ Diesen Umstand bezog das Projektteam von vornherein in sein dramaturgisches Kalkül mit ein. Im Projektdossier wurde die erste, per Mail erfolgte Kontaktaufnahme der Dramaturgin mit dem Regisseur in spe abgedruckt. Auf Arnolds Vorschlag, gemeinsam aus dem Tell-Mythos eine neue Oper zu formen, reagierte Gaudenz folgendermaßen:

»Die Geschichte des Tells ist ein zumindest schweizweit sehr bekannter Mythos. Mythen leben und überleben vor allem durchs Weitererzählen, Aufführen, Lesen etc. Ob dieser Mythos heute überhaupt noch einen Inhalt, eine identitätsstiftende Botschaft vermitteln kann, scheint mir zweifelhaft. Trotzdem wird diese Geschichte verankert bleiben, wird die Geschichte wieder und wieder aufgeführt. Es müsste uns also eine Oper gelingen, die mit der Erinnerung der Zuschauer spielt und die Szenen, die uns wichtig erscheinen, unser subjektiv eingedampfter Kern, erzählen kann.«¹⁵

- 11 Vgl. Freies Musiktheater Zürich: Tell. Pressedossier, <https://freiesmusiktheater.com/onewebmedia/Pressedossier.pdf>.
- 12 Georg Kreis: Helvetia (Allegorie), in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 13. Oktober 2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016440/2014-10-13/>.
- 13 François de Capitani: Wilhelm Tell, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Online, Version vom 17. Dezember 2013, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017475/2013-12-17/>.
- 14 Ebd.
- 15 Freies Musiktheater Zürich: Tell. Pressedossier, S. 2.

Der Phantomstatus des mittlerweile zwar verblassten, aber trotzdem immer noch irgendwie präsenten Tell-Mythos wurde also bewusst wahrgenommen. Letztlich spiegelte sich das allerdings nur rudimentär in der dramaturgischen Konzeption des Abends. Das Stück basierte vollständig auf Schillers Schauspiel. Alle Gesangstexte folgten dem originalen Wortlaut der Dichtung, und das Szenario hielt sich grundsätzlich an die Chronologie der dramatischen Ereignisse. Dass dabei radikal gekürzt wurde und die Handlung deshalb unvermittelte Sprünge machte, dass Rollen wegfielen, Darstellerinnen und Darsteller die Figuren wechselten, dass polystilistische Musik das Geschehen untermalte, dabei Operngesang auf Pop-Beats traf¹⁶ – all das waren und sind bewährte Praktiken der Vermittlung und Aktualisierung von Klassikern des Schauspielkanons, die sowohl in der freien Szene als auch im Stadttheater angewandt wurden und werden. Auch epische Brechungen wie der weitgehende Verzicht auf Bühnenbild und Ausstattung sowie die Entscheidung, die Ereignisse weniger zu bebildern und darzustellen als von Nebenfiguren nacherzählen zu lassen, hatten zwar einen distanzierenden und illusionsbrechenden Effekt, sollten aber letztlich doch dazu dienen, die Stückfabel nachvollziehbar und glaubwürdig zu machen. Die zu Beginn des Produktionsprozesses geäußerten Zweifel an der Lebendigkeit des Mythos einerseits und die intuitive Identifikation Tells als ruhelosem Wiedergänger andererseits wurden hingegen nicht thematisiert, geschweige denn ästhetisch fruchtbar gemacht.

Der Spuk des nicht realisierten Projekts: Guillaume Tell auf dem Rütli Weit eindringlicher kommt die geisterhafte Untoten-Existenz der Symbolfigur des Schweizer Gründersmythos in einem weiteren zeitgenössischen Nationalopernprojekt zur Geltung – allerdings auf eine Weise, die von dessen Initiatoren kaum intendiert war.

»Stellen Sie sich vor ...

Kein anderes internationales Kulturgut verkörpert die emotionale, die kulturelle und die historische Verwurzelung der Schweiz in Europa wie die Grand Opera Wilhelm Tell. So wie beispielsweise die Spanier ›Carmen‹, die Russen ›Boris Godunow‹ und die Tschechen ›Die verkaufte Braut‹ als ihre Nationalopern feiern, trifft die Inszenierung von Rossinis Meisterwerk in die Herzen der Schweizer. Nun stellen Sie sich vor, sie würde dies im Herzen der Schweiz tun ...

Dieses Kunstwerk von Weltformat. Die berühmteste Ouvertüre der Operngeschichte. Aufgeführt da, wo die Natur nicht bloss Kulisse ist, sondern Protagonistin – auf dem Rütli.

Ein Traum, der auch dank Ihnen wahr werden soll.«¹⁷

¹⁶ Vgl. hierzu Ilja Komarov: TELL/ein heroisches Singspiel_Trailer, <https://youtu.be/KZeW5riylaQ>.

¹⁷ Sämtliche hier zitierten Werbetexte für die Produktion der Grand Opera Wilhelm Tell auf dem Rütli stammen von der (unterdessen vom Netz genommenen) Projektwebsite <https://grand-opera-tell.ch> (Zugriff auf die damaligen Inhalte möglich via Internet Archive Wayback Machine, <https://web.archive.org>).

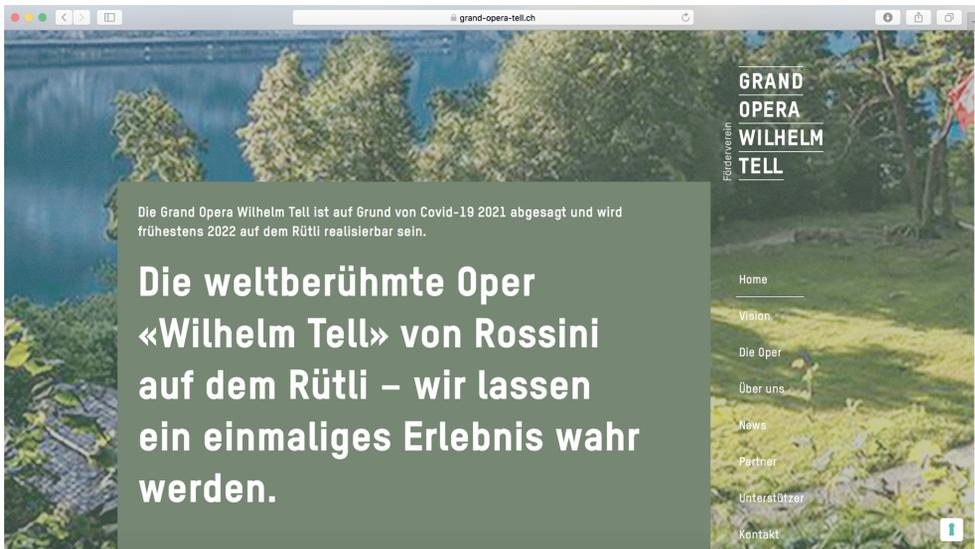


ABBILDUNG 1 Die Homepage des Fördervereins Grand Opera Wilhelm Tell (Screenshot)

So wirbt der 2015 gegründete »Förderverein Grand Opera Wilhelm Tell« ab 2017 auf seiner Projektwebsite für seinen Plan einer Freilichtproduktion von Gioachino Rossinis Oper *Guillaume Tell* (1829) auf der Rütliwiese in der Innerschweiz. Anders als bei den beiden zuvor diskutierten Projekten erscheint hier die Idee einer Aktualisierung des Prinzips Nationaloper grundsätzlich unter affirmativen Vorzeichen, wenn auch nicht völlig ungebrochen, da »internationales Kulturgut« für die Schweiz verkörpern soll, was anderswo (etwa in Spanien, Russland, Tschechien) schlicht unter »Nationaloper« firmiert. Beim Weiterlesen auf der Homepage wird ferner deutlich, dass der Autor des Textes sich darüber im Klaren ist, dass es so etwas wie »die« Schweizer im Sinne einer konsistenten Gesellschaftsformation genauso wenig gibt wie »die« Gesellschaft, »die« Öffentlichkeit oder »das« Volk. Er versucht deshalb, das Vorhaben ganz verschiedenen potenziellen Interessengruppen schmackhaft zu machen.

Implizit angesprochen werden etwa a) konservative Patrioten mit dem Versprechen von repräsentativem Glanz, Volksnähe und Partizipation:

»Ein Kulturereignis von nationaler Bedeutung.

Die Freilichtaufführung der Grand Opera Wilhelm Tell auf dem Rütli soll ein Ereignis von staatstragender Grösse werden. Niemals zuvor fand dieses Werk den Weg an seinen Ursprung. [...]

Ein zentrales Anliegen des Projektes ist die Einbindung der ganzen Schweiz und das Näherbringen des Rütli als Ort der Identifikation, als Symbol für den Ursprung und den Zusammenhalt der Eidgenossenschaft. Daher wird das Solistenensemble aus international renommierten Schweizer Sängern im Rahmen eines schweizweiten Castings mit talentierten Chorsängern und Laiendarstellern aus allen Sprachregionen verstärkt.«

b) Liebhaber einer internationalen Opernevent-Kultur mit ihren Inszenierungen an »Originalschauplätzen«:

»Rossinis Wilhelm Tell auf dem Rütli. Ein aufsehenerregendes Ereignis im Stil der legendären Aida vor den Pyramiden von Gizeh oder von Turandot in Pekings verbotener Stadt.«

c) Feministinnen im Publikum in spe:

»Figuren mit Identifikationspotenzial.

Die Rütli-Inszenierung baut auf die vielschichtigen Charaktere der Figuren. Grosses dramatisches Potenzial bergen die komplexen weiblichen Rollen. Zuvorderst Hedwig, die Mutter von Walter und mitstreitende Ehefrau Tells. Sie verkörpert eine hochemanzipierte Frauenfigur, die zu denken und zu reden geben wird.«

d) interessierte Laien, Familien und sozial Engagierte mit der ostentativen Berücksichtigung von Vermittlungs-, Bildungs- und Integrationsanliegen:

»Wenn wir schreiben »ein Ereignis für alle«, dann meinen wir auch alle. Also nicht nur den erklärten Opernliebhaber. Sondern die Schweiz durch sämtliche Bevölkerungsschichten hindurch. Darunter und insbesondere auch Familien. Die Oper wurde auf kinderfreundliche 2 Stunden und 30 Minuten gekürzt. Die Geschichte Tells soll auch den Jüngsten nähergebracht werden. Nicht zuletzt aus diesem Grund streben wir eine Zusammenarbeit mit Schulen im ganzen Land an.«

e) geschichtsbewusste und aufgeklärte Kosmopolitinnen und Kosmopoliten:

»Ein Kunstwerk von europäischem Format.

Gioachino Rossini, sagt man, hat Wilhelm Tell für sein bestes Werk gehalten. Fakt ist: Europäischer könnte Rossinis einzige französische Grand Opera nicht sein. Uraufgeführt wurde sie 1829, in der sehr bewegten Restaurationszeit zwischen Wiener Kongress und revolutionärem Vormärz. Komponiert hat sie der Italiener für die Pariser Oper. Sie handelt vom Freiheitskampf der Innerschweizer Kantone gegen das österreichische Habsburg. Und folgt dabei der Vorlage eines deutschen Klassikers. Nicht genug damit: Der Stoff geht auf eine altnordische Saga zurück, die weit älter ist als die Eidgenossenschaft selbst.«

und last but not least f) Klassik-Experten und -Expertinnen:

»Musikalisch verfolgt die Produktion Wege, die Pioniere der historischen Aufführungspraxis wie Alberto Zedda, Claudio Abbado, Riccardo Chailly oder Cecilia Bartoli in den letzten Jahren im Bereich des Belcanto und der romantischen Oper pionierhaft beschritten haben.«

Ich zitiere den Werbetext hier nicht deshalb so ausführlich, um mich über seine offensichtlichen Widersprüche und Inkonsistenzen oder über seine im Grunde inhaltsarme Phrasenhaftigkeit zu mokieren. Ich möchte vielmehr aufzeigen, dass der zweifellos dynamische und engagierte Versuch, die identitätsstiftende Kraft von Nationalopern herbeizukonstruieren und dabei in unsere Zeit zu transponieren, sein absehbares Scheitern bereits in sich trägt. Selbstverständlich wurde und wird die beschriebene Projektvision niemals realisiert, auf der Homepage selbst sind vielmehr bereits mehrere Vermerke zu

Verschiebungen der angesetzten Premiere erschienen, zuletzt: »Die Grand Opera Tell ist auf Grund [sic] von Covid-19 2021 abgesagt und wird frühestens 2022 auf dem Rütli realisierbar sein.«

Gerade die Nicht-Realisierung des Projekts lässt das Exposé allerdings zu einem hauntologischen Dokument ersten Ranges werden. In dieser Form kodiert es die Phantomexistenz von verblassten Mythologemen wie der Tell-Sage, Mutter Helvetia oder einer »Schweizer Nationaloper« womöglich treffender als die zuvor beschriebenen, kritisch dekonstruierenden Bühnenexperimente. Die zufällige Begegnung mit dem Werbetext im Zuge einer Onlinerecherche zum Stichwort »Nationaloper Schweiz« im Herbst 2019 löste bei mir als forschendem Musiktheatermacher deshalb spontan das Bedürfnis aus, das chimärenartige Projekt weiterzudenken: Wäre es möglich, die »Geisterqualität« dieser Projektpräsentation in die Wirklichkeit einer musiktheatralen Aufführung zu transferieren? Welche kompositorischen und inszenatorischen Mittel müssten für eine solche Übersetzung zum Einsatz kommen? Und was würde dabei mit dem im Exposé für sich reklamierten Status einer »Nationaloper« passieren?

Für eine systematische Bearbeitung dieser Fragen in der künstlerischen Praxis musste zunächst eine angemessene Laborumgebung definiert und eingerichtet werden, wobei der Aufführungsrahmen für die Versuchsanordnung einerseits ein geeignetes Maß an Öffentlichkeit garantieren, andererseits aber möglichst wenig den Normen und Konventionen einer gewöhnlichen Theaterproduktion unterliegen sollte. Der Zufall wollte es, dass ich just zu dieser Zeit mit einem Auftragswerk betraut wurde: für das Rahmenkonzert der Tagung »Schweizer Chormusik vom 19. bis 21. Jahrhundert«, die die Universität Bern am 17. und 18. September 2021 auszurichten gedachte.¹⁸ Für mein Werk standen zwei versierte Laienchöre (Canto Classico Bern unter der Leitung von Willi Derungs und Chœur de Chambre de l'Université de Fribourg unter Pascal Mayer), das Kammerensemble Vertigo und Sängerinnen und Sänger aus den Gesangsklassen der Hochschule der Künste Bern (HKB) sowie als Vokalsolist der Bariton Christian Hilz, Professor an der HKB, zur Verfügung. Die Aufführungsdauer sollte 20 Minuten nicht überschreiten, als Aufführungsort der Premiere stand die Französische Kirche Bern fest.

In diesen Rahmenbedingungen sah ich das Potenzial, einerseits Passagen des »Grand Opera-Plans« beim Wort nehmen und andererseits die Vorlage genügend verfremden zu können, um der Gefahr einer illustrierenden Verdinglichung des verstiegenen Konzepts zu entgehen. Ich entschloss mich deshalb, die Lesart von Rossinis

18 Diese Tagung war eingebettet in das vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) finanzierte Forschungsprojekt »Clefni. Das Chorleben in den Städten Bern und Freiburg im langen 19. Jahrhundert«. Zur inhaltlichen Ausrichtung des Projekts und der Tagung vgl. <http://clefni.unibe.ch/index.php/de/tagung-konzerte/>.

Guillaume Tell (und mittelbar auch Schillers Wilhelm Tell) als Nukleus einer Nationaloperphantasmagorie in die kompositorische Tat umzusetzen. Zur Vorbereitung des Kurationsprozesses vertiefte ich mich in den hauntologischen Diskurs der letzten beiden Jahrzehnte, um auf der Basis dieses vielgestaltigen Denkmodells meine künstlerischen Entscheidungen treffen zu können. Bevor ich auf meine Arbeit im Musiktheaterlabor eingehe, möchte ich daher zunächst zumindest cursorisch erläutern, was unter »Hauntologie«¹⁹ zu verstehen ist und wie sich dieses Konzept und seine Anwendung im Lauf der Zeit gewandelt haben.

Einschub: kleine Einführung in die »Hauntologie« und ihre Geschichte Der Terminus »hauntology«, eine neologistische Wortverschränkung von »haunting« und »ontology«, überträgt Jacques Derridas Begriff »hantologie« (von französisch *hanter* – verfolgen) ins Englische. Derrida führt ihn in *Spectres de Marx* ein²⁰ und knüpft damit an Marx' und Engels' Sentenz vom »Gespenst des Kommunismus«, das in Europa umgehe, an.²¹ Er umschreibt mit dem Begriff seine Sicht auf das zeitenthobene Wesen des Marxismus und dessen Tendenz, die westliche Gesellschaft gleichsam aus dem Jenseits periodisch aufs Neue heimzusuchen. Hauntologie steht für Derrida demzufolge in engem Zusammenhang mit dem Prinzip der Dekonstruktion: Hier wie dort tritt an die Stelle der Lokalisierung eines Ursprungs von Geschichte oder Identität die Figur des Gespensts als Modell des permanenten Werdens der Welt und damit der Auflösung von Festigkeiten jedweder Art. Derrida hat es allerdings unterlassen, sein Konzept der Hauntologie systematisch auszuführen.

Genau diese Leerstelle hat dazu geführt, dass das Konzept in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder aufgegriffen und reinterpretiert wurde (und wird), in den Geistes- und Sozialwissenschaften ebenso wie in der Politik oder im Bereich der Künste. Die Ansichten darüber, was unter dem Begriff genau zu verstehen ist und was er im Einzelnen impliziert, gehen teilweise weit auseinander. In meiner Arbeit orientiere ich mich an einem Systemisierungsvorschlag des Romanisten Colin Davis. Bereits im Titel seines Hauntologie-Aufsatzes von 2005 unterscheidet Davis zwei Arten von »Geistern« (ghosts): Derridas *spectres* einerseits und andererseits jene Form von *phantoms*, die bereits in den 70er-Jahren von Maria Torok und Nicolas Abraham für die Disziplin der Psychoanalyse zur Diskussion gestellt wurde. Die Differenz zwischen den beiden Geis-

19 Die Eindeutschung des englischen Begriffs »hauntology« ist bislang nicht gebräuchlich, scheint mir aber angesichts der Adaptierung des Modells in den vorliegenden Kontext angezeigt.

20 Vgl. Jacques Derrida: *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris 1993.

21 Karl Marx/Friedrich Engels: *Manifest der Kommunistischen Partei*, London 1848, S. 3.

terkonzepten fasst Davis so zusammen: »Phantoms lie about the past whilst spectres gesture towards a still unformulated future.«²² Auf dieser Unterscheidung basieren zwei komplementäre hauntologische Perspektiven auf die Geheimnisse, die Gespenstererscheinungen zugrunde liegen:

»The crucial difference between the two strands of hauntology, deriving from Abraham and Torok and from Derrida respectively, is to be found in the status of the secret. The secrets of Abraham's and Torok's lying phantoms are unspeakable in the restricted sense of being a subject of shame and prohibition. It is not at all that they cannot be spoken; on the contrary, they can and should be put into words so that the phantom and its noxious effects on the living can be exorcized. For Derrida, the ghost and its secrets are unspeakable in a quite different sense. Abraham and Torok seek to return the ghost to the order of knowledge; Derrida wants to avoid any such restoration and to encounter what is strange, unheard, other, about the ghost.«²³

Während »phantoms« das Begehren hervorrufen, zu verstehen, fordern »spectres« zur Offenheit gegenüber allem auf, was rationales Wissen übersteigt. Die beiden Konzepte scheinen unterschiedliche oder sogar gegensätzliche Spielarten des Gespenstischen zu bezeichnen, eine rückwärts in die Vergangenheit gewandte und eine vorwärts in die Zukunft gerichtete. Bei näherer Beschäftigung mit geisterhaften Heimsuchungen erweist sich aber, dass phantom und spectre eher für zwei einander permanent durchdringende Aspekte desselben schillernden Phänomens stehen. So spielt die janusköpfige Ambivalenz von Hauntologie etwa im Pop-Musik-Diskurs der Nullerjahre eine wichtige Rolle für die Beschreibung aktueller ästhetischer Trends. Musik-Publizisten und -Kritiker wie Mark Fisher und Simon Reynolds weisen auf die Tendenz zur obsessiven Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit und auf die anhaltende Recyclingpraxis in der gegenwärtigen Pop-Kultur hin – und auf deren wachsende Unfähigkeit, dem Kreislauf aus Sampling, Wiederholung und Musealisierung zu entkommen. Während besonders Reynolds jedoch die ahistorische Entropie der »shuffle aesthetic of the iPod, the archival maze of YouTube, and so forth« sehr kritisch sieht,²⁴ billigt er dem hauntologischen Programm etwa des britischen Plattenlabels Ghost Box durchaus Originalität im Umgang mit kultureller und sozialer Geschichte zu:

»Playfully parodying heritage culture, hauntology explores two ways to, if not resist, then perhaps bypass the ›no future‹ represented by mash-ups and retro. The first strategy involves the rewriting of history. If the future has gone AWOL on us, those with radical instincts are necessarily forced to go back. Trying to uncover alternate pasts secreted inside the official narrative, remapping history to find paths-not-taken and peculiar but fertile backwaters adjacent to pop's official narrative, they turn

22 Colin Davis: *Etat présent. Hauntology, Spectres and Phantoms*, in: *French Studies* 59/3 (2005), S. 373–379, <https://doi.org/10.1093/fs/kn1143>, hier S. 379.

23 Ebd., S. 378.

24 Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London 2011, S. 355.

the past into a foreign country. The other strategy is to honour and resurrect ›the future inside the past.«²⁵

In der Schweiz ist es insbesondere die sogenannte »Neue Volksmusik«, die diese beiden hauntologischen Strategien mischt. Aufführungen von Künstlerinnen und Künstlern wie etwa Erika Stucky, Balthasar Streiff, Noldi Alder²⁶ und vielen anderen ist gemeinsam, »dass sie einen Bezug zur Schweizer Volksmusik haben, sich zugleich aber auch von der herkömmlichen Volksmusik unterscheiden.«²⁷ Beim Umgang mit der eigenen Geschichte und Tradition evozieren sie mit wechselnden Akzenten sowohl »memory's power (to linger, pop up unbidden, prey on your mind)« als auch »memory's fragility (destined to become distorted, to fade, then finally disappear)«.²⁸

Wie Andreas Zurbriggen und ich im vorliegenden Band bereits erörtert haben, lassen sich Schweizer Komponisten und Komponistinnen seit den 90er-Jahren immer wieder von dieser Bewegung respektive deren Blick auf das eigene kulturelle Erbe inspirieren und suchen zuweilen sogar den direkten Kontakt und Austausch.²⁹ So unterschiedlich die von uns besprochenen Stücke *Alb-Cher*, *Tante Hänsli*, *Die künstliche Mutter* oder *Alzheimer* auch sind, ihre Musik dreht sich doch jeweils ganz wesentlich um die unheimliche, gespenstische Wiederkehr des Vergangenen, teilweise Vergessenen und Verdrängten, das neu kontextualisiert wird. Dabei werden auch Zukunftsentwürfe, die in den alten Klängen enthalten sind, aber nie realisiert wurden, an die Oberfläche gespült und neu zur Disposition gestellt. Bei *Schweizerpsalm* und *Tell* hingegen fehlen genau diese Prozesse der klanglichen Aufarbeitung von Vergangenheit.

In meiner Auseinandersetzung mit der Chimäre des »Grand Opera *Willhelm Tell*«-Projekts orientierte ich mich deshalb an den verfremdenden, klangarchäologischen Verfahren von Holliger, Meierhans, Roth und Dayer mit volksmusikalischen Fragmenten. Darüber hinaus galt es aber vor allem auch, einen hauntologischen Zugang zu Rossinis *Guillaume Tell* zu finden, was insofern ein Novum darstellte, als klassische Musik bislang sonderbarerweise nur selten Gegenstand der Hauntologie war.³⁰

25 Ebd., S. 361.

26 Diese beiden Musiker und die Musikerin stehen im Zentrum des Films *Heimatklänge* von 2007 (Regie: Stefan Schwietert).

27 Dieter Ringli: Das, was tönt, in: *Die Neue Volksmusik. Siebzehn Porträts und eine Spurensuche in der Schweiz*, hg. von Dieter Ringli und Johannes Rühl, Zürich 2015, S. 23–38, hier S. 23.

28 Reynolds: *Retromania*, S. 335.

29 Vgl. S. 66–85 sowie 103–119 in diesem Band.

30 Als Beispiel für eine hauntologische Beschäftigung mit Aufnahmen klassischer Musik könnten einige Stücke des Komponisten Christian Marclay (*1955), der als Miterfinder des Turntablism gilt, angesehen werden; vgl. das Album *More encores* (1989) mit lauter verfremdenden Hommages an Johann Strauss, Frédéric Chopin, John Cage und Maria Callas, <https://youtu.be/Viyk4sdyINI>.

Haunting Guillaume Tell Angewandte Hauntologie muss per definitionem das Ziel verfolgen, den Eindruck fluider Unschärferelationen von Existenz und Nicht-Existenz, von An- und Abwesenheit zu erzeugen. Das mit szenischen Mitteln auf der Theater- oder Opernbühne zu erreichen, ist freilich schwer: Alles, was sich hier ereignet und zu sehen ist, strebt unweigerlich zur Verfestigung im Hier und Jetzt der physischen Kopräsenz von Darstellenden und Publikum. Da bleibt wenig Raum für Geister: Nicht umsonst hat sich nicht das Theater als primäres künstlerisches Spielfeld der Hauntologie erwiesen, sondern die Musik und die epischen Gattungen inklusive Film.

Für meine Versuchsanordnung mit dem Titel *Grand Opéra Tell* (2021)³¹ beschloss ich deshalb, auf jede Art von bebildender Szenographie und illusionistischem Rollenspiel zu verzichten; die Vision einer Freilichtoperproduktion sollte ausschließlich in den Köpfen der Zuschauer und Zuschauerinnen entstehen und nicht mit äußerlichen Mitteln repräsentiert werden. Der Verzicht auf mimetische Darstellung bedingte die Einführung einer epischen Vermittlungsinstanz. Darum entschied ich mich dafür, das Publikum von einer Conférencière-Figur durch das Stück leiten zu lassen. Wie im Kabarett oder Variété sollte deren Auftrittsgestus »permanent zwischen Rolle, Präsentation und Selbstpräsentation« fluktuieren. Ihr monologischer Vortrag würde sich »dem Publikum als in jedem seiner Momente reflektierter und faktisch nie vollzogener Übergang von der Stellungnahme zur Darstellung« zeigen und damit die Perspektive auf die Nationaloperntvision bestimmen.³² Diese würde dadurch zwar durchgehend evoziert, nähme aber nie eine konkrete äußere Gestalt an, sondern bliebe ein Phantom.

Damit die paranormale Figur des Gespenstes ihre Wirksamkeit entfalten kann, benötigt sie einen Hintergrund von Alltagsnormalität und -realität, von dem sie sich abhebt. Die Besetzung der Conférencière sollte daher im Sinne eines dokumentarischen Realismus sozusagen die Wirklichkeit zum Material machen und dadurch zum Sprungbrett für das Abheben in die Geisterwelt werden. Die Dirigentin Graziella Contratto entsprach diesem Anforderungsprofil in idealer Weise: Sie leitete damals sowohl den Fachbereich Musik der HKV als auch das Festival »Alpentöne« im Kanton Uri. Ihre institutionellen Funktionen prädestinierten sie zum glaubwürdigen Medium zwischen der Realität des Konzertanlasses im Rahmen einer akademischen Tagung und der Fiktion eines Freilichtoperprojekts unter Festspielbedingungen.

- 31 Die Uraufführung meines Stücks *Grand Opéra Tell*. Eine klangszenische Phantasmagorie vom 18. September 2021 in der Französischen Kirche Bern wurde mitgeschnitten und ist frei abrufbar unter <https://youtu.be/Sb3m1ofpYoI>.
- 32 Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen 2001 (Theatron, Bd. 35), S. 240.

Ihren Auftrittsmonolog, zu dem sie am Ende der Umbaupause noch vor dem Beginn meiner Musik ansetzen sollte, formulierten wir gemeinsam als authentischen Gruß einer (Ko-)Veranstalterin vor dem großen Konzertfinale:

»Meine Damen und Herren,

Bevor wir gleich zum letzten Stück des heutigen Programmes kommen, möchte ich im Namen der Hochschule der Künste Bern einen ganz herzlichen Dank aussprechen: An das Organisationskomitee der Tagung, an die Leitung und den Vorstand der beiden Chöre, an alle Musikerinnen und Musiker auf der Bühne und an die vielen Helferinnen und Helfer, ohne die das Projekt niemals zustande gekommen wäre.

Sie alle haben uns mit einem wunderbaren Konzert beschenkt – und Sie alle haben sich mit großem Engagement in den Dienst einer Mission gestellt, die wir im Fachbereich Musik und im Institut Interpretation der HKV schon lange verfolgen: eine Aufführung der weltberühmten Oper »Wilhelm Tell« von Gioacchino Rossini an ihrem Originalschauplatz – auf dem Rütli. Gemeinsam werden wir dieses einmalige Erlebnis nun wahr werden lassen.«³³

Die letzten beiden Sätze markierten den Übergang zu den oben zitierten Werbetexten, von hier an bestanden sämtliche Repliken der Conférencière aus Zitaten der Projekt-homepage. Parallel zu dieser Realitätsverschiebung setzte meine Musik ein und drängte allmählich die Textebene in den Hintergrund. Dadurch sollte sich in der Wahrnehmung des Publikums auch die anfängliche, übersichtlich geordnete Zentralperspektive der Bühnenanordnung auflösen: Auf dem Podium vorne waren neben dem Dirigenten und der Sprecherin nur ein Trio aus Flöte, Kontrabass und Pauke, mithin ein extrem geschrumpftes Opernorchester platziert, die beiden Chöre, die restlichen Bläser (Oboe, Klarinette, Horn und Trompete) und die Gesangssolisten hatte wir in der Kirche verteilt, um einen immersiven Surround-Klangraum erzeugen zu können. Die eigentlich explizit für Chöre vorgesehene Holztribüne auf dem Podium blieb hingegen verwaist.

Meine erste kompositorische Grundsatzentscheidung war, den eigentlichen musikalischen Fluchtpunkt, Rossinis Oper, erst allmählich zu enthüllen. Zu Beginn des Stückes inszenierte ich ein Frage-Antwort-Spiel zwischen kurzen, signalartigen Melodiephrasen von Bläsern und Chorgruppen, die Alphorn- und Jodelrufen nachempfunden sein sollten. Hierfür verwendete ich ausschließlich Naturtonreihen, freilich auf der Basis verschiedener Grundtöne.

Eine erste, noch kaum wahrnehmbare Verbindung zu Rossini stellte ich mit der Einführung naturtöniger Melodien traditioneller »Kuhreihen« oder *Ranz des vaches* her, die auch Rossini an verschiedenen Stellen in *Guillaume Tell* verarbeitet hat – dort freilich in temperierter Standardstimmung.

33 Leo Dick/Graziella Contratto: Libretto zu »Grand Opéra Tell«, Bern 2021 (unveröffentlichtes Typoskript).

Sopran

CHOR 2

Alt

Horn

Trompete

$\text{♩} = 78$

$\text{♩} = 66$

Naturtonreihe G (Zahlen = Partialtöne)

Naturtonreihe Es (Zahlen = Partialtöne)

f

pp

p

f

mf

NOTENBEISPIEL 1 Stückbeginn mit Wechsel zwischen Horn- und Trompetenruf

55

Les ar - mail - lis des Co - lom - bet - tes

Flöte

55

mp

p

mf

pizz.

7.

sempre simile

NOTENBEISPIEL 2 Überlagerung von traditionellem Ranz des vaches in der Singstimme und Rossinis Kuhreihen aus Guillaume Tell im Flötenpart

Synchron zum zwischenzeitlichen Verstummen der Conférencière gingen die anfänglich wortlosen Vokalisieren des Chors in eine fragmentierte und durchbrochene Rezitation von Schillers Rütli Schwur über – als vokaler Kontrapunkt zum Ranz des vaches im Instrumentalpart. Dafür unterteilte ich die berühmte Sentenz »Wir wollen seyn ein einzig Volk von Brüdern«³⁴ in isolierte Wortpaare, die ich auf die verschiedenen Stimmgruppen der Chöre verteilte. Diese wiederholten ihr Satzfragment jeweils viele Male und pendelten dabei zwischen dem 12. und 11. Teilton verschiedener Naturtonreihen. Die einander überlappenden Trillerfiguren wurden allmählich beschleunigt und einem *decrecendo* ins Nichts unterzogen.

Die Idee hinter dieser Vertonungsstrategie war, das monumentalische Ereignis der politischen Willensbildung bei Schiller mit der verdrucktesten Ratsversammlung der Sumiswalder Bauern in Gotthelfs *Die schwarze Spinne* kurzzuschließen: In der Schilderung

34 Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*, Tübingen 1804, S. 101.

104 *p* *legato* *f*
Wir wol - len wol - len

p *legato* *f*
Wir wol - len wol - len wol - len wol - len wol -

104 Klarinette
mp *legato* *mf*
f *p* *mp* *hervortretend*

ab hier approximativ *pp*
109 *simile* *ab hier approximativ* *pp*
len wol - len *simile*

109 *p* *mp*

NOTENBEISPIEL 3 Imitatorischer Einsatz von Trillerfiguren im Chorpart als auskomponiertes Murmeln

der Novelle gibt jeder Teilnehmer »nur halbartikulierte Töne und Wortfetzen« von sich, die gemäß Peter von Matt »alle in die gleiche Richtung« deuten und »zusammen eine einzige Meinung« ergeben, als »einzelne Äußerungen« jedoch so sinnlos sind, »dass jeder Sprecher glaubt, man werde ihn darauf nicht behaften können«:

»In der Differenz zwischen Schillers sprach sicherem Chor und dem stockenden Gemurmel der versammelten Sumiswelder Bauern steckt die Differenz zwischen der idealistischen Verklärung der Demokratie und ihrer psychologisch abgründigen Analyse.«³⁵

Der Rütlichwur geriet dadurch in unserer Fassung zur gespensterhaften Chimäre eines imaginierten Gemeinsamen, zu dem sich aber niemand so ganz offen bekennen möchte.

Die allmählich verklingende Passage ließ ich gegen Ende von immer mehr in den Vordergrund rückenden Rossini-Zitaten überlagern. In einer großen Steigerungswelle bestimmte der berühmte Galopp-Rhythmus des schnellen Schlussteils der Tell-Ouver-

35 Peter von Matt: Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz, München 2012, S. 147 f.

The image shows a musical score for a piece titled "Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais marschert." The score is written for a vocal ensemble and piano. It consists of ten staves. The first seven staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2, and Bass 3), each with the lyrics "Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais marschert." written below. The eighth staff is the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The piano part includes dynamic markings: *fff* (fortississimo) at the beginning, *ff* (fortissimo) in the middle, and *f* (forte) towards the end. The score is numbered 232 at the beginning of the first staff.

NOTENBEISPIEL 4 Überblendung von Rossinis Galopp aus der Ouvertüre zu *Guillaume Tell* und dem *Radetzky-Marsch* (1848) von Johann Strauss (Vater) auf die Worte des Werbeslogans von Bonduelle

türe das musikalische Geschehen. Auch diese Referenz sollte spontan erfassbar werden und gleichzeitig ein Schemen bleiben. Im Galopp-Rhythmus skandierte der Chor deshalb auf den Tönen eines Naturtonclusters den Text eines TV-Werbespots aus den 80er-Jahren (»Ja, der Mais, ja, der Mais, ja, der Mais marschert«³⁶), der freilich seinerzeit nicht auf *Guillaume Tell*, sondern auf den ganz ähnlichen *Radetzky-Marsch* Bezug genommen hatte.

Zur tosenden Kompilation von Versatzstücken einer längst verblassten Populärkultur erfolgte der Podiumsauftritt des fünfköpfigen Solisten-Ensembles, das vom Bariton Christian Hiltz, laut *Conférencière* dem »Darsteller des Wilhelm Tell«, angeführt wurde. Das Ensemble richtete sich für den letzten Stückteil ein, in dem zum ersten Mal eine

36 Vgl. Bonduelle: *Ja, der Mais marschert* [TV-Werbespot]: <https://youtu.be/KnOZwNk51vI>.

längere, zusammenhängende Passage der Oper verhandelt wurde. Als Teaser für die künftige Produktion kündigte die Conférencière nämlich die Aufführung der Apfelschuss-Szene aus Rossinis Oper an. Diesen schwebenden Status der Ankündigung wollte ich in meiner Komposition bis zum Ende aufrechterhalten: Ich formte deshalb das Arioso, in dem Tell seinen Sohn vor der Apfelschussprüfung ermahnt, angesichts drohender Lebensgefahr ganz still zu halten, zum finalen, vielstimmigen Concertato für das gesamte Ensemble, in das ich im Stil eines Mash-up ferner noch Auszüge der Sturm-Musik aus der Ouvertüre montierte. Anstatt eines idealistischen Freiheitspathos' sollte eine pragmatische Überlebensmaxime von machtpolitischen Underdogs das letzte kollektive Wort in meinem Stück behalten: »Sois immobile!«

Bilanz nach einer musikalischen Geisterjagd Die universitäre Chortagung erwies sich als denkbar geeignete Rahmung für meine künstlerisch-praktische Versuchsanordnung – war hier doch von vornherein Raum vorgesehen für eine Auswertung des Experiments im Dialog mit einer musikwissenschaftlichen Fachcommunity, den beteiligten Interpretinnen und Interpreten sowie dem Konzertpublikum. Ein solcher Austausch ergab sich in zwanglosen Pausengesprächen und vor allem im Kontext einer ausführlichen, moderierten Podiumsdiskussion. Mein inhaltliches Hauptanliegen, die experimentelle Erkundung verschiedener Arten der Kodierung kollektiver Identität mit den künstlerischen Mitteln des zeitgenössischen Musiktheaters, fand hier einen angemessenen Echo-raum: Chorgesang erzeugt einerseits stets ein Gemeinschaftsgefühl und -bewusstsein, worin für die meisten Choristinnen und Choristen eine seiner Hauptattraktionen besteht. Er repräsentiert andererseits immer auch symbolisch Aspekte eines kollektiven »Wir«. Insofern ist eine Nationaloper ohne Chorbeteiligung grundsätzlich undenkbar.

Im Hinblick auf die Frage, welches »Wir« in unserem Aufführungsergebnis letzten Endes tatsächlich verhandelt wurde, musste ich allerdings einsehen, dass mein Stück dem Kern der ursprünglichen Nationaloperndecke nicht wirklich nähergekommen war als die beiden zuvor untersuchten Produktionen. Zwar evozierten mein Cast und Set-up anders als jene in den zwei anderen Fallbeispielen durchaus so etwas wie eine geisterhafte Reminiszenz an den verblichenen Glanz eines repräsentativen Opernapparats. Die dekonstruierende Beschäftigung mit schweizerisch-nationalen Selbstbildern entfaltete hingegen auch in meiner Version keine echte Brisanz, sie erschien hier womöglich sogar noch weniger als eigentliches Thema des Stücks als bei *Der Schweizerpsalm* und *Tell*. Der textliche Bezug auf das reale Projektvorhaben des Innerschweizer Fördervereins Grand Opera Wilhelm Tell wurde als Mittel einer ironischen Distanzierung wahrgenommen, die einen spielerischen Zugang zu einer für die meisten Ohren doch recht komplizierten Musik eröffnete und damit vor allem vermittelnden und auflockernden Zwecken diente. Jener eigenartige, phantomhafte Eindruck, den die Lektüre der Projektdarstellung im

Internet auf mich gemacht hatte, ließ sich dem Publikum offensichtlich nicht vermitteln. Das lag wohl auch daran, dass der Status der Textzitate als authentisches Dokument einer landesspezifischen freien Musiktheaterszene mit den Bühnennitteln des Musiktheaters nicht überzeugend beglaubigt werden konnte. Dadurch kam auf dieser Ebene auch kein gespenstisches Oszillieren zwischen Realem und Irrealem zustande: Die verbalen Schilderungen wirkten im vorgefundenen Kontext wie eine selbstironische Persiflage auf überambitionierte Projektpläne einer Musikhochschule und nicht wie der phantasmagorische Entwurf eines der zeitlichen und örtlichen Realität enthobenen »Anderen«.

Hingegen schärften die beschriebenen hauntologischen Verfahren durchaus erfolgreich den Blick für andere zeitspezifische Möglichkeiten und Wirkungspotenziale der musiktheatralen Kodierung von Wir-Identitäten. Was im Zuge unserer klangszeneischen Selbstbefragung wirklich auf den Prüfstand kam, war nicht die zeitgenössische »Wir«-Erzählung einer ohnehin kaum greifbaren Kulturnation Schweiz, sondern die derzeitige kollektive Verfassung einer regional in Bern und Freiburg verankerten Klassik- und Neue-Musik-Szene, die freilich als beispielhaft für ein bestimmtes urbanes Gesellschaftssegment in Mittel-/Westeuropa gelten konnte. Dabei erwies sich, dass Musiktheater zwar nicht zum satirischen Spiegel tagesaktueller Selbstverständigungsdebatten taugt, wohl aber zum sensiblen Seismographen für gesellschaftliche Erschütterungen, die sich im Zuge der genretypischen gemeinschaftlich organisierten Kurations-, Proben- und Aufführungspraxis unweigerlich in die Struktur der entstehenden Stückresultate einschreiben.

Im Hinblick auf unsere Produktion konnte konstatiert werden, dass es uns gelungen war, in der gemeinsamen Arbeit schlüssige Ansätze zur Kodierung der prekären Situation, in der sich das klassische Konzert- und Opernwesen zu Beginn der 2020er-Jahre befand, zu entwickeln. Durch die Umstände der COVID-19-Pandemie war nicht nur die Live-Veranstaltungskultur in unserer Region zwischenzeitlich zum Erliegen gekommen, sondern auch das nichtöffentliche Chorsingen unter Druck geraten. Selbst nach der Lockerung der strengen Schutzbestimmungen galten Chorproben noch lange als potenzielle Brandbeschleuniger des viralen Geschehens und konsequente Abstandsregeln während der Probenarbeit deshalb als Gebot der Stunde. Die Fragmentierung und spatiole Verteilung der beiden Chöre in unserer Produktion konnte insofern als symbolischer Reflex auf die geteilte Alltagserfahrung beim gemeinschaftlichen Musizieren gelesen werden. Die herkömmliche selbstbewusste, frontal inszenierte Proklamation einer kompakten chorischen »Wir-heit« hätte hingegen wohl schwerlich in die Zeitläufte gepasst; die Leerstelle der unbespielten Holztribüne auf dem Konzertpodium war zweifellos der passende Kommentar zu den damals aktuellen Lebensumständen.

Das temporäre Aussetzen der Arbeitsroutine im Laienchorwesen stellte ferner auch andere bisherige Gewissheiten in Frage. Die beiden Chorleiter Willi Derungs und Pascal

Mayer berichteten übereinstimmend, etliche langjährige Chormitglieder seien nach der staatlich verordneten Konzertpause nicht mehr zum gemeinschaftlichen Weitersingen zu bewegen gewesen. Außerdem äußerten beide die Sorge vor der Beschleunigung jenes Publikumsschwundes, der bereits vor der Pandemie zu beobachten gewesen sei. Diese sich abzeichnenden Umbrüche hätten die Diskussionen über eine zeitgemäße Repertoirewahl und Aufführungspraxis innerhalb der Chor-Community befeuert. So habe das Uraufführungsprojekt intern polarisiert: Der eine (größere) Teil der Gruppe habe die Verbindung von alt und neu, vertraut und ungewohnt ausdrücklich begrüßt, für die Anderen sei zu viel von dem weggefallen, was für sie den eigentlichen Reiz des Chor-singens ausmache. Für die beiden Chorleiter selbst ging das Vorhaben, Erinnerungen an Vergangenes mit aktuellen kompositorischen Mitteln zu befragen und zu dekonstruieren, auf: Der Bezug auf traditionelle Tonsprachen, die ironische Verfremdung einer bekannten Geschichte, die inszenatorischen Mittel – all das habe dabei geholfen, eine Brücke zum für die meisten Chormitglieder unvertrauten Terrain der Neuen Musik zu bauen.

Diese projektspezifische Bilanz reihte sich ein in einen nach wie vor virulenten Diskurs über den gegenwärtigen Status und die Zukunftsfähigkeit der dialektisch aufeinander bezogenen »klassischen« und »Neuen« Musik. Innerhalb dieses Feldes steht die traditionelle Oper in besonderem Masse für die Tendenz, von den Erinnerungen an einstige Größe zu zehren, etwa an die repräsentative und identitätsstiftende Kraft, die das Musik-/Theaterleben im langen 19. Jahrhundert, insbesondere zu Zeiten des europäischen *nation building* auszeichnete. Diese Rückschau in der Praxis immer wieder aufs Neue zu verlebendigen, wird je länger je schwieriger. Auf dem Gebiet der Oper hat es das Regietheater lange Zeit vermocht, das Interesse an immer älter werdenden Stücken wachzuhalten. Voraussetzung hierfür war allerdings die Beschränkung auf eine überschaubare Anzahl an kanonischen Werken: Deren permanente Neubefragung mit inszenatorischen Mitteln konnten diese halbwegs im kollektiven Gedächtnis des Stadttheaterpublikums verankern und halten. Mittlerweile schwindet allerdings auch dieses Bewusstsein.

Womöglich ist der Moment gekommen, wo das »Regietheater« von einem neuen »Kompositionstheater« ergänzt oder gar abgelöst wird. Bis vor kurzem galten, von bloßen Kürzungen abgesehen, kompositorische Eingriffe in die Partituren klassischer Werke weitgehend als Tabu. Nach der szenischen Dekonstruktion könnte nun ein musikalisches und literarisches »Schreddern« Halbvergessenes oder -verdrängtes zutage fördern. Gerade einem Werk am Rande des Kanons wie *Guillaume Tell* ist mit einer bloß theatralen Reinszenierung kaum mehr beizukommen: Dafür kann schlicht zu wenig Publikumswissen über das Opernwerk und seine Rezeption vorausgesetzt werden. Die andauernde Parallelexistenz von *Guillaume Tell* als Reservoir eingängiger Musiksamples,

die als dekontextualisierter Soundtrack in unserer multimedial geprägten Erfahrungswelt weiterhin an vielen Orten herumgeistern, kann hingegen als Andockpunkt eines neuartigen hauntologischen Verfahrens dienen. Mein Pilotversuch in dieser Richtung zielte darauf, das einstige identitätsstiftende Potenzial des Genres Oper unter den Bedingungen unserer global vernetzten Welt auf post- oder auch »para«-nationaler Stufe neu zur Disposition zu stellen. Dem Vorhaben war nach Dafürhalten der Beteiligten insofern Erfolg beschieden, als es uns gelang, das sinnliche Erleben eines gemeinschaftlichen Musicking und Aspekte allgemeiner Selbstverständigungsdebatten über einen zukunftssträchtigen Umgang mit dem eigenen kulturellen Erbe zusammenzuführen. Vielleicht wird unser Projekt einer »klangszensische Phantasmagorie« dereinst zum gebräuchlichen Modus künftiger Opernaufführungen.

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